

Nº 4
OCTUBRE 2016

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA



*"Después de tales cosas, la piedra
ha venido a ser una presencia
de albas porosidades, laberintos minúsculos,*

*ruinas de minuciosa pequeñez,
de brevedad sin término,
y así las paredes, los patios, las murallas,*

*los más secretos rincones, el aire mismo
en su labrada transparencia también
horadado por el tiempo, la luz y sus criaturas."*

Álvaro Mutis

Con el lanzamiento de la convocatoria, el proceso de selección, la corrección de estilo y el trabajo editorial, todos y cada uno de los integrantes del equipo nos sentimos entusiasmados de armar un nuevo número para ofrecerlo a todo público interesado en la lingüística y la literatura. Y no es para menos, desde el génesis mismo de esta revista nos propusimos publicar y mostrar así que en las diversas universidades del país se realizan investigaciones de calidad que contribuyen al desarrollo del pensamiento en diversas áreas.

Ya por cuarta ocasión ofrecemos una publicación arbitrada en la que alumnos de pregrado, así como colaboraciones especiales de maestros, prueban que el objetivo de *Marmórea* se va cumpliendo y consolidado número a número. En este número nos es muy grato ofrecer al lector trabajos de muy variada índole: ortografía, semántica, literatura francesa, música y poesía del Siglo de oro español son los que hoy dan cuerpo y esencia a estas páginas. Cabe destacar que los trabajos corresponden a diferentes instituciones del país, tales como la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Agradecemos a todos aquellos que participaron en la convocatoria y enviaron su trabajo.

Presentamos también la colaboración especial titulada “El lenguaje de germanía y la representación en el romance B756 de Francisco de Quevedo, ‘Mi marido aunque es chiquito’” a cargo del Dr. José Ramón Ortiz Castillo, escritor, profesor e investigador de la UASLP, a quien agradecemos especialmente su generosidad y disposición a colaborar con *Marmórea*. Así mismo, agradecemos a la LLH Paloma Herrera Mora por su trabajo, “Nuevo enfoque sobre los errores ortográficos”.

Esperamos que el cuarto número de *Marmórea* sea de agrado de los lectores y que el contenido del mismo sea un motivo de diálogo y enriquecimiento. Desde el comité editorial nos despedimos incitando a todos a que estén pendientes de la convocatoria para el siguiente número. Gracias a ustedes, lectores e investigadores, esta revista es posible.

RECTOR

M. en Admón. Mario Andrade Cervantes

SECRETARIO GENERAL

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González

DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

M. en RSM. José Luis García Rubalcava

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

M. en E.H. Ana Luisa Topete Ceballos

EDITORES

Esteban Castorena Domínguez

Carlos Eduardo Rocha Gutiérrez

CONSEJO EDITORIAL

Katia Lorena Bárcenas Pedroza

Luis Leonardo Durán Siqueiros

Alejandra García Díaz

Alexis Salvador Gómez Rodríguez

Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta

DISEÑO GRÁFICO

Adolfo Ocádiz Cervantes

FOTOGRAFÍA DE PORTADA : "CARDUMEN"

Julio García

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA : "LISA"

Julio García

Agradecemos infinitamente el apoyo y orientación de grandes maestros: al Mtro. Marco Antonio Marmolejo Ramírez, por su apoyo en logística y difusión, al M. en L.M. Aehécatl Muñoz González, por su lectura atenta, a nuestra jefa del departamento M. en E.H. Ana Luisa Topete Ceballos, nuestro decano M. en R.S.M. José Luis García Rubalcava y tantos otros que nos han apoyado en el proceso de dictaminación y revisión.

De igual manera, agradecemos al café “La Casa del Naranja”, por fungir como sede no oficial del consejo editorial, así como a Julio García por su trabajo fotográfico.

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



ÍNDICE

- Nuevo enfoque sobre el análisis de errores ortográficos.....
L.L.H. Diana Paloma Mora Herrera
- Relativismo moral: Un acercamiento desde la semántica
Ana Patricia Melchor Organista
- Transtextualidad en la cantata *Fiesta De Vida Para La Muerte*.....
María de los Ángeles Arenas Hidalgo
- Con mis ojos miro, comparo y reflexiono. Aspectos imagológicos en *El africano* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.....
L.L.H. Mario Antonio Frausto Grande
- La pluma de otro: Poética del elogio
Luis Leonardo Durán Siqueiros
- El lenguaje de germanía y la representación en el romance B756 de Francisco de Quevedo, “Mi marido aunque es chiquito”
José Ramón Ortiz

Nuevo enfoque sobre el análisis de errores ortográficos

L.L.H. DIANA PALOMA MORA HERRERA

LOPAMORA@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Resumen

El objetivo principal de este estudio, es proponer una postura nueva sobre el análisis de errores ortográficos, a la luz de las investigaciones sobre la Psicolingüística y el procesamiento ortográfico. El concepto nuclear sobre esta propuesta es la transparencia ortográfica que tienen las lenguas, en específico el español, para valorar la proporción de relación unívoca que debe existir en los sistemas alfabéticos de escritura.

Palabras clave

Ortografía, procesamiento ortográfico, normatividad, error, transparencia ortográfica.

I. INTRODUCCIÓN

La ortografía es una tarea lingüística que forma parte de la habilidad lectora y escritora y la diferencia de hablar o escuchar, necesita ser aprendida por medio de instrucción. Desde sus inicios, el tratamiento de la ortografía se ha desarrollado de manera normativa, y los errores se han tratado como fallas en el sistema de aprendizaje, donde el aprendiz de una lengua presenta deslices por falta de conocimiento.

La situación ha originado una batalla secular en contra de los errores ortográficos, y los métodos de enseñanza parecen haber fracasado hasta el momento en su eliminación o reducción por parte de los estudiantes.

Este trabajo tiene como objetivo valorar un nuevo enfoque a la ortografía y el tratamiento de los errores ortográficos desde la Psicolingüística, para comprender la naturaleza de los mismos y así generar nuevas propuestas didácticas en la enseñanza formal.

II. NORMATIVIDAD VS. PROCESAMIENTO LINGÜÍSTICO

Cuando nos aproximamos al tema de la ortografía, la creencia más generalizada es que se trata de una habilidad que los alfabetizados de una lengua deben “dominar”, en el caso contrario se les estigmatiza en un nivel bajo de aprendizaje y hasta del pensamiento.

El fenómeno de los “errores” ortográficos se ha abordado en investigaciones “centradas en los aspectos normativos de la escritura, más que en descubrir el camino que los niños siguen en su adquisición” (Argüero, 1996:13).

Históricamente, las variaciones ortográficas (errores), se han presentado en todas las lenguas que han desarrollado sistemas de escritura alfabéticos. La vacilación de las grafías b/v, x/z/c/s, j/g en el español están documentadas desde el siglo XI hasta antes de su estabilización en las gramáticas, y el fenómeno es estudiado por los filólogos sin ningún tipo de cuestionamiento sobre la “corrección” de tales escrituras en textos legales, literarios o religiosos (Argüero, 1996: 11-13).

Del mismo modo, las variaciones en la escritura de los aprendientes de la escritura de su lengua se presentan con sistematicidad y son indicios del origen del posible “error”. Es decir, que las variantes de grafías se presentan sólo entre elementos fónicos similares y en los mismos contextos, excepto que se trate de un problema de dislexia y la confusión sea espacial-motriz entre b/p/d/q.

Entonces, estos aparentes errores son en realidad evidencias de que algo más allá del proceso enseñanza aprendizaje está involucrado en el manejo del sistema ortográfico dado. Pero para poder acercarnos hay que tener un enfoque disciplinar y teórico diverso, donde podamos encontrar mejores respuestas. Así:

Es obvio que la norma convencional (...) constituye el punto de referencia obligado. Pero es indispensable ir más allá de la dicotomía correcto/incorrecto si se quiere entender algo de un proceso de adquisición que parece siempre guiado por una serie de hipótesis constructivas por parte del escritor debutante (Ferreiro, Pontecorvo, Ribeiro Moreira, & García Hidalgo, 2005:36).

Ante esta idea, es claro que se necesita un nuevo enfoque para identificar y analizar los errores ortográficos de los aprendices de una lengua, ya

sea lengua materna (LM) o lengua extranjera (LE). De nada ha servido la perspectiva didáctica normativa en la que se proponen métodos correctivos casi de tipo ortopédico sobre la escritura de niños y adolescentes, que generación tras generación cometen aparentes fallas con las mismas grafías y en los mismos contextos. Justamente, estas variaciones sistemáticas transgeneracionales están brindando datos relevantes sobre el proceso de adquisición de una lengua y en específico de la tarea ortográfica.

Una de las disciplinas que se han acercado al fenómeno con esta mirada, es la Psicolingüística, cuyo objetivo es desarrollar modelos que expliquen de manera gráfica, el procesamiento de la información lingüística en sus cuatro módulos: hablar/escuchar/leer/escribir (Anula, 2002:10-12). La operación de este proceso se da desde la percepción de la información lingüística y el trabajo hecho por las neuronas especializadas en nuestro cerebro, “el sistema manipula sucesivas representaciones simbólicas que se ajustan a las naturaleza de los distintos procesadores del lenguaje (fonológico, morfosintáctico, semántico, etc.)” (Anula, 2002:16).

La Psicolingüística traduce este flujo de información por medios gráficos y desde la década de los ochenta se han publicado diversos modelos, entre los más empleados por los investigadores son: el Modelo de sistema de *logogenes* en el procesamiento ortográfico de Morton, en 1980 y Ellis (1982), el Modelo Conexionista de Doble Ruta de Coltheart para la lectura en voz alta de 1979, y 1991.

Estos modelos y sus posteriores versiones, dan cuenta del complejo procesamiento de la información que se desarrolla en las tareas de lectura y escritura en lenguas con sistemas de escritura basado en alfabetos. En estos sistemas,

se intenta representar cada sonido de la lengua (fonema) con una imagen gráfica (grafema), mientras el primero es adquirido por los niños desde su infancia, la representación simbólica es totalmente arbitraria y aprendida por instrucción. Los niños que inician su alfabetización, es decir el aprendizaje de la escritura de su lengua, deben conocer que los sonidos con los que se comunican (conciencia fonológica) tienen un símbolo escrito que lo identifica (conciencia ortográfica). En este sentido:

Los niños pueden violar el sistema ortográfico, pero difícilmente violan el sistema gráfico de la lengua. El *sistema gráfico* se refiere a <<los medios de los que dispone una lengua para expresar los sonidos>>, estableciendo relaciones abstractas entre sonidos y letras, mientras que el *sistema ortográfico* se relaciona con las regla que determinan <<el empleo de las letras según las circunstancias>> (Ferreiro et al., 2005:89).

Es en este punto donde surgen las preguntas sobre ¿cómo es que entonces se producen fallas en la escritura?, si el sistema fonológico de los aprendientes es adecuado y no tiene lesiones físicas que le impidan escuchar e identificar sonidos y si tiene un apropiado nivel de aprendizaje del alfabeto, pero ciertas grafías no logran regularizarse entonces el sistema ortográfico puede ser el responsable de las fallas sistemática en la ortografía.

Para responder a esta pregunta, dentro de la Psicolingüística se ha desarrollado el concepto de *transparencia ortográfica*, creado por Frost R. y Katz en 1992, la cual describe que “Los sistemas ortográficos se consideran transparente cuando las relaciones gráficas fonema-grafema son unívocas, (...) un alto nivel de relaciones equívocas es indicador de un sistema ortográfico opaco”

(Leal, F., Matute, E. & Zarabozzo, D. 2005:129). En el caso del español, en su variante mexicana, la regularidad 1:1 entre fonema y grafema que asegura la transparencia ortográfica tiene varias relaciones equívocas. A partir de las investigaciones de Leal, F., Matute y E. Zarabozzo (2005), podemos encontrar las siguientes irregularidades en el sistema ortográfico de escritura del español.

Tabla de irregularidades del sistema ortográfico del español en México:

Caso de Irregularidad	Ejemplo
Un sonido bigrafema (Dos grafías)	/t/: ch chico /r/:rr carro /g/: gu pegue /k/: qu pequeño
Un sonido (Varios grafemas)	/s/: s, z, c si/ zancudo/ cine /x/: j, g, x jitomate/ gente/mexicano /k/: c, k, qu casa/kilo/queso
Varios sonidos (Un grafema)	c: /k/, /s/ casa/ cine r: /r/, /rr/ cara/rosa
Ø sonido: una grafía	/ø/: h hay

Datos obtenidos desde (Leal, F., Matute, E. Zarabozzo, 2005)

Con estos ejemplos podemos ver que en la mayoría de los casos en los que no existe transparencia ortográfica recaen los llamados errores ortográficos del español, que en realidad son faltas originadas desde el sistema ortográfico en el caso de consonantes conflictivas y no por una deficiencia del estudiante (Jiménez et al., 2008: 787).

Sin embargo, a partir de estos resultados, cabe la pregunta sobre ¿cómo logran éxito algunos niños en la representación y lectura de grafías conflictivas? Según las evidencias brindadas por Argüero (1996) en el caso del aprendizaje de la escritura en español y de Ferreiro et al. (2005) en lenguas romances: español, francés e italiano, los niños cuentan con la suficiente conciencia ortográfica y “ese esfuerzo infantil nada tiene que ver con la normalización de reglas ortográficas ni con la repetición reiterada de una palabra (...) sino con un esfuerzo conceptual por comprender cómo funcionan los diferentes elementos de la escritura” (Argüero, 1996:13).

Por otro lado, se evidencia otro tipo de procesamiento de las palabras que no es necesariamente fonema-grafema-fonema, “En los casos difíciles pareciera que la seguridad en las decisiones ortográficas depende de una adquisición consolidada de tipo ideográfico” (Ferreiro et al., 2005:104). Es decir que en algunas palabras con ortografía arbitraria, los aprendices siguen la estrategia de guardar en un tipo de memoria la forma de palabra completa.

Este tipo de procesamiento es el que justamente describieron Morton y Ellis en el Modelo de Doble Ruta para la Información Ortográfica o Modelo de sistema de *logogenes*. Los *logogenes* son justamente estas formas completas de palabra, que incluyen no sólo la imagen gráfica-acústica de la palabra, sino información de la palabra como: frecuencia, longitud, morfología. La hipótesis de este modelo es que los usuarios o aprendices de la escritura de lengua dada son capaces de acceder a la formas gráficas o acústicas de las palabras por dos rutas: a) la ruta indirecta o fonológica, que es la se realiza pareando cada sonido con su grafía o, b) la ruta directa o visual, donde se accede a la forma completa de la palabra (Ellis, 1990:29-40).

Por su parte, el Modelo Conexionista de Doble Ruta para la Lectura en Voz Alta también considera estas dos vías, pero difiere del modelo de Morton y Ellis en la forma del procesamiento lingüístico-ortográfico. Mientras Morton y Ellis consideran que el proceso por una u otra vía se realiza de manera lineal, Coltheart considera que el proceso se desarrolla de manera paralela o simultánea (*spread activation*), en que velocidad y frecuencia tienen importantes efectos en el acceso o recuperación de información (Perry, Ziegler, & Zorzi, 2014:1).

Esta activación supone que al mismo tiempo se procesan datos de la palabra, y que no necesitan pasar linealmente de un filtro de análisis a otro de memoria.

(...) con base en evidencias provenientes del análisis lingüístico, supone un procesamiento del lenguaje paralelo asentado en tres principios: a) la consideración de la fonología, la semántica y la sintaxis como componentes generales cuyas estructuras se encuentran ligadas a partir de las reglas de interfase, b) la existencia de restricciones paralelas entre otros componentes, es decir, interacciones no unidireccionales y c) la concepción de las palabras y las reglas como elementos similares almacenados en la memoria a largo plazo (Robles Aguirre & Lara Galindo, 2015: 1).

Junto con estos elementos y estructuras que crean relaciones de manera paralela, en el modelo conexionista, la frecuencia de uso de una palabra (ocurrencia) es la responsable de que la misma se pueda almacenar en la memoria a largo plazo, para después lograr su recuperación en la lectura en voz alta o en la escritura (Grainger & Ziegler, 2011:3).

Finalmente, para ambos modelos aquí descritos, la espacialidad es otro factor de relevancia

al momento de realizar el análisis durante el procesamiento en la vía directa. La espacialidad es, junto con la longitud de palabra, la que brinda los rasgos más relevantes para poder recuperar el *logogén* o, la palabra de la memoria a largo plazo. Mientras que la idea de “orilla” (de izquierda a derecha) determina la categoría sintáctica de la palabra (sustantivo, verbo, adjetivo, etc.) la idea o estímulo de “centro” determina estímulos de tipo “ortográfico-visual” de las palabras, los contextos silábicos posibles en la lengua y con otro tipo de símbolos (Arduino, Previtali, & Girelli, 2010:2141).

III. CONCLUSIONES

El tratamiento que la pedagogía ha dado, hasta ahora, de los errores ortográficos en el proceso de enseñanza aprendizaje de la escritura se ha centrado en bases normativas y correctivas. Las evidencias brindadas por diversos estudios demuestran: a) que los niños sí tienen conciencia del sistema ortográfico que están aprendiendo, b) que tales errores son evidencia de esa conciencia ortográfica en el aprendizaje, c) que los errores son sistemáticos y transgeneracionales, y d) que las causas de tales fallas se localizan fuera del aprendiente o del proceso de enseñanza aprendizaje.

Es necesario acercarse a otro enfoque para conocer la naturaleza de la ortografía, y así, dar cuenta de la verdadera causa de los errores. Este enfoque se localiza en las investigaciones de la Psicolingüística desde la década de los años ochenta. Sobre el tema del procesamiento lingüístico-ortográfico sobresalen dos modelos: Modelo de Doble Ruta o de *Logogenes* de Morton y Ellis, y el Modelo Conexionista de Doble Ruta para la Lectura en Voz Alta, elaborado por Coltheart.

Con sus diferencias, ambos modelos dan cuenta de la presencia de dos rutas para recuperar la

forma ortográfica de una palabra, ya sea para la escritura o la lectura: la vía directa o visual y la vía indirecta o fonológica. Para entender estos errores, además se deben tomar en cuenta hipótesis como la transparencia ortográfica, la conciencia ortográfica, la frecuencia de ocurrencia, la velocidad de acceso y la espacialidad.

Este tipo de investigaciones son muy recientes para el caso del español, y sobre todo para las variantes americanas y mexicana en particular. Este trabajo deja clara la necesidad de seguir avanzando en la investigación sobre los errores ortográficos, de manera que exista un impacto en los ámbitos de enseñanza de español como LM, como LE y de los errores ortográficos de mexicanos que aprenden otra LE.

BIBLIOGRAFÍA

ANULA, A. (2002). *El abecé de la psicolingüística* (Cuadernos). Barcelona: Arco/Libros.

ARDUINO, L. S., Previtali, P., & Girelli, L. (2010). The centre is not in the middle: evidence from line and word bisection. *Neuropsychologia*, *48*(7), 2140–6. <http://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2010.04.005>

ARGÜERO, C. D. (1996). Ideas infantiles acerca de la ortografía del español. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, *1*.

ELLIS, A. (1990). Ortografía y escritura (y lectura y habla). In *en Lecturas de psicolingüística* (Alianza Ps). Madrid: Alianza Editorial.

FERREIRO, E., Pontecorvo, C., Ribeiro Moreira, H., & García Hidalgo, I. (2005). *Caperucita Roja aprende a escribir. Estudios Psicolingüísticos comparativos en tres lenguas*. (LEA, Ed.). Barcelona: GEDISA.

GRAINGER, J., & Ziegler, J. C. (2011). A dual-route approach to orthographic processing. *Frontiers in Psychology*, 2, 54. <http://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00054>

JIMÉNEZ, J. E., O' Shanahan, I., De La Luz Tabraue, M., Artiles, C., Muñetón, M., Guzmán, R., ... Rojas, E. (2008). Evolución de la escritura de palabras de ortografía arbitraria en lengua española. *Psicothema*, 20(4), 786–794.

LEAL, F., Matute, E. Zarabozzo, D. (2005). La transparencia ortográfica del español de México y su efecto en el aprendizaje de la escritura. *Estudios de Lingüística Aplicada*, 23, 127–145. Retrieved from <http://www.redalyc.org/pdf/588/58804209.pdf>

PERRY, C., Ziegler, J. C., & Zorzi, M. (2014). CDP++.Italian: modelling sublexical and supralexical inconsistency in a shallow orthography. *PloS One*, 9(4), e94291. <http://doi.org/10.1371/journal.pone.0094291>

ROBLES AGUIRRE, F. A., & Lara Galindo, W. F. (2015). Interferencia de la información léxica sobre la identificación de fonemas durante una tarea de decisión fonológica. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 47(3), 147–155. <http://doi.org/10.1016/j.rlp.2015.06.002>

Relativismo Moral: Un acercamiento desde la semántica

ANA PATRICIA MELCHOR ORGANISTA

ANN.PMO29@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Resumen

En este artículo me propongo presentar el análisis semántico de Anna Wierzbicka sobre “correcto/incorrecto y “bueno/malo” para aplicarlo al problema de relativismo en ética, específicamente, al relativismo cultural, para mostrar un carácter objetivo en dos conceptos principales de la moral. Defiendo que el cambio a “correcto/incorrecto” señala puntos importantes en el problema y da pistas para acercarnos a él de una forma distinta, desde una objetividad menos absoluta y más práctica.

Palabras clave

Relativismo cultural, objetividad moral, análisis semántico, bueno/malo, correcto/incorrecto.

“No hay ningún comportamiento que sea en sí mismo bueno o malo. Es su sitio dentro del orden de las cosas el que lo hace bueno o malo.”

Milán Kundera, *La broma*

Anna Wierzbicka es una importante lingüista polaca, actual profesora en la Australian National University. Sus trabajos abordan problemas de semántica, lenguaje y cultura, comunicación entre culturas y las emociones humanas en su relación con el lenguaje. Es quien acuña el concepto de “primitivos semánticos”, que se basa en el significado de palabras ordinarias y presentes en distintos lenguajes que son equivalentes en cualquier lengua. Ella sostiene que con estos primitivos semánticos se compone un metalenguaje semántico universal. De ser exitoso, su proyecto mostraría que no hay diferencias irreconciliables en las culturas, lo que va justo en la dirección del proyecto del objetivismo en ética. En este trabajo se retoma uno de sus análisis sobre el desarrollo de los conceptos “bien/mal” y “correcto/incorrecto” y las consecuencias que dicho estudio puede arrojar para el proyecto de objetividad en la moral. Para esto, se presenta primero el problema del relativismo cultural y su relación con el debate realismo-antirrealismo en ética, así como la relación de los proyectos de Wierzbicka y G.E. Moore; en segundo lugar, se presenta el análisis de Wierzbicka y, por último, las consecuencias que el análisis tiene en el problema filosófico expuesto.

EL RELATIVISMO MORAL

Actualmente aceptamos que existen cosas que pueden aspirar a ser objetivas y otras que no, la ciencia forma parte de la primera clase¹ y asuntos como el gusto por cierta obra de arte o la costumbre específica de una comunidad, parecen

evidentes, a la segunda. Podríamos traducir esto en que hay cosas que se quedan en la mera opinión o preferencia personal y otras que son hechos, a los que nuestras creencias deben ajustarse si nos encontramos bajo las circunstancias epistémicas adecuadas.

No consideramos asunto de opinión que la tierra sea plana o redonda, la evidencia empírica nos muestra que una respuesta es correcta y la otra falsa, pero aceptamos que el que una mentira le parezca mala a uno y buena a otro, es más un asunto de opinión o de preferencia que de hechos, por ejemplo, podría ser el caso de que las circunstancias, el contexto o la educación de uno de los individuos citados no le permitan hacer la distinción que el otro sí hace.

A causa de estos elementos y de las posibles razones que se ofrezcan para la mentira, muchos defenderán que no podemos juzgar si una de esas opiniones o preferencias es falsa o verdadera. La defensa de que las normas morales no dependen de hechos, sino de estados subjetivos propios de cada agente o de cada pueblo es conocido en filosofía como “relativismo cultural”. James Rachels, al presentar el relativismo moral aplicado a distintas culturas, divide los principales argumentos que lo componen en 6, sin embargo, por los objetivos del presente trabajo, retomaré sólo los primeros tres:

1. Diferentes sociedades tienen diferentes códigos morales
2. El código moral de una sociedad determina lo que es correcto dentro de esa sociedad; esto es, si el código moral de una sociedad dice que una cierta acción es correcta, entonces esa acción es correcta, por lo menos dentro de esa sociedad.

1. La discusión sobre el realismo científico continúa latente hasta nuestros días en el ámbito de las academias de filosofía de la ciencia, me refiero aquí a la opinión general, fuera de la academia.

3. No hay un criterio objetivo que se pueda emplear para juzgar el código de una sociedad como mejor que el de otra. (Rachels 41)

La moral, desde sus inicios, ha buscado presentarse como objetiva e inamovible, de forma que se cree que, si busca mantener ese carácter, debe o presentarse como una cuestión de hecho² o mostrar que su fundamento no depende de estados subjetivos de las personas, sino de criterios que pueden ser aplicables a todos, como la razón.

Dentro de la metaética, rama de la ética que analiza los conceptos y elementos principales que se usan en la reflexión sobre nuestros sistemas éticos normativos, hay múltiples debates, uno de los más importantes es el del realismo-antirrealismo acerca de la moral. Los partidarios de la primera postura afirman que existen criterios objetivos en el mundo independientes de nosotros en los que se funda la moral, mientras los de la segunda sostienen que la moral no depende de cómo son las cosas en el mundo sino que, se trata más bien de una construcción humana para nuestra organización y supervivencia. El problema que muchos ven en el antirrealismo en la moral es que parece llevar a un subjetivismo, las reglas morales ya no están fijas, sino que cambian según la persona o el grupo de personas del que se trate. Es opinión de muchos que, si la moral pierde este carácter irrevocable, las personas perderían razones para actuar conforme a ella y nos sumiríamos en un caos. Su razonamiento les dice que si no se puede sostener que la moral depende de elementos que no podemos manipular, si nosotros la creamos y la manipulamos, entonces no tenemos razones para actuar de una forma moral y no de otra.

El relativismo moral, pues, renuncia a los criterios objetivos y estáticos que suelen estar asociados con la moral y deja que descansen en las distintas

y cambiantes, costumbres de los pueblos. La conjunción de elementos expuestos en las líneas anteriores, llevan al relativismo moral a ser uno de los argumentos que socaban la vigencia de los sistemas normativos; el que existan códigos tan distintos y en ocasiones contrarios en diversos pueblos, lleva a pensar que la objetividad que se le ha atribuido a la moral no existe y que no tiene sentido buscar algún otro tipo de objetividad que le sea propia³.

Richard Boyd, en su texto, *How to be a moral realist*, traza los puntos que tendría que tener una defensa adecuada del realismo en la moral que se divide en tres elementos principales: el primero es comprobar que las declaraciones morales pueden ser verdaderas o falsas; el segundo, que dicho valor de verdad es independiente de las opiniones o teorías morales que se ofrecen y, tercero, que los cánones ordinarios de nuestro razonamiento moral constituyen un método confiable para obtener conocimiento moral (Boyd 307).

Este trabajo se concentra en el segundo punto, se analiza si es posible asignarle un cierto carácter objetivo a los juicios morales y de qué elementos se compondría, así como si se puede usar para ir en contra de algunas formulaciones de la propuesta del subjetivismo moral, que deja que las cuestiones de juicios y prácticas morales descansen en los sentimientos o en las opiniones, que no se guían por criterios definidos; empleando los resultados del análisis lingüístico de conceptos fundamentales para nuestra moral realizados por Anna Wierzbicka.

1. LOS JUICIOS MORALES

Los juicios morales son aquellas proposiciones que emitimos para clasificar algo, específicamente una acción, como buena o mala, para asignarnos o asignar a alguien más deber o res-

2. Este argumento, me parece, tiene demasiados huecos y presuposiciones apresuradas, pero es compartido por muchos que defienden a capa y espada el realismo en moral y se sigue de profundas intuiciones compartidas por la mayoría.

3. Aquí es importante señalar que existen realistas acerca de la moral que aceptan el relativismo moral, lo puede darnos una pista de lo complejo que es este problema. Es por esto que en el presente trabajo lo que se busca es establecer un nivel, aunque sea mínimo, de objetividad en la moral.

ponsabilidad. Esta clase de juicios son emitidos por todos la mayor parte del tiempo, «Hizo mal en mentirles», «Si te portas mal, no hay regalos», «Debes tratar bien a las personas», etc. Estos conceptos de bondad y maldad son parte de nuestras prácticas lingüísticas cotidianas, pero ¿Qué quieren decir? ¿En qué nos basamos para designar algo como bueno o como malo? ¿Por qué algunas cosas tienen un tinte deóntico y otras se presentan como opcionales?

Una fuerte crítica hecha a una de las más importantes teorías éticas normativas, el utilitarismo, fue hecha en 1903 por G. E. Moore en su libro *Principia Ethica*, los utilitaristas identificaban lo “bueno” con lo “útil” y lo útil con aquello que producía el mayor monto de placer para el mayor número de personas. Después de un largo argumento, Moore termina abogando por una propuesta intuicionista en moral en la que defendió, grosso modo, que distinguimos lo bueno como un concepto simple, que no puede ser identificado con ,o definido, por otros conceptos y que accedemos a él por medio de la intuición.

Las especulaciones filosóficas abundan sobre el tema, pero la propuesta de Moore parece corroborada con la práctica. Damos por sentado que nuestros conceptos de “bien” y “mal” son adecuados y los usamos sin reflexionar demasiado en su contenido. Probablemente la mejor forma de comenzar a acercarse a estos asuntos sea el análisis del uso del “bien” y “mal”, su contenido semántico y pragmático. Un acercamiento desde la lingüística puede aclarar muchos de los conflictos que se tienen en filosofía moral, exponiendo de forma más acertada la parte descriptiva que se necesita para hacer un cambio, incluso una mejoría, en nuestras prácticas morales⁴.

Entre la lista de primitivos semánticos que Anna Wierzbicka presenta, al menos en su publicación

de 1996: *Semantics: Primes and Universals*, las palabras “bueno” y “malo” están presentes como lexemas universales. Recordemos que para identificar los primitivos semánticos, parte del análisis del uso de esos conceptos, específicamente en el habla inglesa, comparándolos con el uso que tienen en otras culturas. A lo largo de la historia, se ha apelado a un intuicionismo sobre los conceptos de “bueno” y “malo”, entendiendo que vienen incluidos en el desarrollo de la capacidad racional del ser humano, paralelos al concepto de “verdad”.

El hecho de que dichos lexemas se usen en todas las culturas analizadas, no nos asegura mucho sobre su contenido, que parece variar tanto en una cultura y otra. Además de que, puesto que son primitivos –“primitivos” usado de forma similar a los “conceptos simples” de Moore⁵- tendremos que encontrar una forma alterna de acercarnos a ellos. Para ello podemos analizar dos conceptos que no son primitivos pero que se desprenden de esas dos nociones: “correcto” e “incorrecto”.

2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE “BUENO/MALO, CORRECTO/INCORRECTO” (GOOD,/BAD, RIGHT/WRONG)

Anna Wierzbicka dedica un capítulo completo de su libro *English: Meaning and Culture* a presentar un análisis de los conceptos “bueno/malo” y “correcto/incorrecto”, su desarrollo histórico y las implicaciones sociales que tienen. Aclara en su análisis que lo que busca es dar una exposición de cómo funcionan estas palabras en diversas culturas y crear líneas de investigación que aún deben ser continuadas.

Dentro del discurso moral, “correcto” depende de los conceptos universales “bueno” y “malo”, que están presentes en todas las lenguas y son semánticamente equivalentes, pero aquí es

4. La ética se ha presentado, al menos en sus inicios, como una disciplina con objetivos normativos: le interesa la forma en que las cosas deben ser, sin una teoría descriptiva acertada; mas, si se carece del conocimiento de cómo las cosas son, las teorías estarán tan alejadas de la realidad que no lograrán su cometido.

5. Es importante mencionar que el análisis de Wierzbicka, aunque pueda resultar similar al de G. E. Moore, tiene la gran diferencia de que se trata primordialmente de un trabajo lingüístico y no de metaética; Moore parte de un concepto más bien abstracto de “bien” y Wierzbicka parte del uso que los hablantes de distintas culturas le dan a los términos “bueno” y “malo”. Sin embargo, ambos llegan a la misma conclusión: que se trata de conceptos simples o primitivos semánticos y, por lo tanto, no son analizables.

importante señalar que la distinción “correcto” e “incorrecto” no se encuentran en todas las lenguas, por lo que lo dicho aquí referirá específicamente al habla inglesa y a la nuestra, cuando menos⁶. Sobre su análisis, Wierzbicka hace la siguiente aclaración:

Me apresuro a enfatizar que al decir esto – que right y wrong no tienen equivalentes en algunas otras culturas- no estoy tomando la posición de un relativismo cultural, moral o lingüístico. Al contrario: mis colegas y yo hemos buscado documentar en muchas publicaciones la existencia de universales lingüísticos, y hemos argumentado, con base en investigación empírica en distintas lenguas (empirical cross-linguistic research), que estos universales incluyen los conceptos de bien y mal (Wierzbicka 65).

Luego pasa a exponer los comentarios de algunos académicos que consideran que es inconcebible una sociedad que carezca de la distinción “correcto/incorrecto” (right/wrong).

Pero la evidencia empírica demuestra lo contrario:

Algunas veces nuestra imaginación necesita ser estirada con base en la evidencia de lenguas distintas (cross-linguistic evidence) que nos muestra que la mayoría de las sociedades no tienen las nociones de “correcto” e “incorrecto” y que, de hecho, estas nociones son propias de, hablando toscamente, la cultura Anglosajona. Lo que debe de hecho ser universal es el sentido de que “las personas pueden hacer cosas malas” y “las personas pueden hacer cosas buenas” (Wierzbicka, 66)

Aquí quedan señaladas dos cosas importantes: no todos los términos morales que pueden parecerse básicos lo son y los dos que sí lo

son (bueno/malo entendidos como good/bad) refieren a las acciones de las personas. Esto, claro, en un nivel lingüístico -una noción muy distinta a la búsqueda de “lo bueno” como algo de lo que participan todas las cosas que son buenas en la concepción platónica- en la que se evitan los problemas de definición que señala G.E. Moore.

Ahora bien, en cuanto al uso de estos últimos conceptos mencionados, Wierzbicka señala que, históricamente, se ha buscado alejarse de ellos como absolutos morales.

3. EL CAMBIO DE “BUENO A CORRECTO” (*DE GOOD A RIGHT*)

En nuestra cultura occidental, cuando se hablaba de que algo era “bueno” o “malo”, el contenido de estos conceptos descansaba en el mandato divino, era Dios quien ponía en el hombre el conocimiento del bien y del mal -recordemos el nombre del árbol en la historia de la creación. La referencia de esos conceptos no era demasiado clara epistemológicamente, pues se trataba más bien de un producto de la fe, casi de un sentimiento, dado por Dios, pero sentimiento, a fin de cuentas.

A lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX y principios del XX, se comienza a ver en los textos de la época un cambio de los conceptos “bueno/malo” por los conceptos “correcto/incorrecto” (right/wrong); este cambio coincide con los trabajos de John Locke y, en general, de la búsqueda de bases empiristas y anti-metafísicas para nuestro conocimiento, una nueva visión que postulaba que los problemas de la vida podían ser resueltos mediante criterios objetivos, mediante la razón.

Estos deseos se ven reflejados en un cambio de good/bad a right/wrong. Se ve en este cambio la tendencia a basar nuestras prácticas en

6. Son más las lenguas que hacen esta distinción, y mi sospecha, que se verá justificada más adelante, indica que este fenómeno de cambio de conceptos se irá propagando en todos los lenguajes.

criterios más objetivos, en la razón y ya no en la intuición. Empero, este cambio de concepto se puede usar tanto para reemplazar "bueno" como "verdadero", teniendo un sentido menos absoluto⁷.

Con este cambio, los hablantes se colocaban en un terreno neutral, filosóficamente hablando; se alejaban de absolutos distantes y se remitían a criterios definidos por su razón. Una persona, dirá Wierzbicka, puede no aceptar fundamentos metafísicos o religiosos, e igual aceptar que algo es correcto, en tanto que puede ser justificado y explicado racionalmente:

Una ética de "correcto e incorrecto" (right and wrong) es una ética en la que la elección entre bueno y malo es vista como algo que puede ser decidido por la razón, por el buen pensar, y algo que puede ser validado interpersonalmente –como la ciencia. Esta es una ética racional, una ética que no necesita estar basada en metafísica (particularmente en Dios) y en su lugar puede ser fundamentada en la razón (Wierzbicka 72).

El que algo sea "correcto" se vuelve un asunto instrumental⁸ que responde a las circunstancias específicas en que se encuentra la acción. Siempre puede darse una explicación racional de cómo lo dicho se relaciona "correctamente" con dicha circunstancia. Éste es un claro ejemplo de cómo nuevas formas de pensamiento, las nuevas corrientes ideológicas, se han visto reflejadas en nuevos usos lingüísticos.

Aunado a este, podemos observar otro fenómeno que nos lleva al sentido opuesto y explica en buena parte la tendencia de apoyar el relativismo cultural, y es que misma la Wierzbicka nos explica que cada vez es más evidente que la palabra "incorrecto" es menos

utilizada. Afirmar que alguna opinión es "incorrecta" puede ser tomado como una ofensa por el interlocutor.

Nuestro uso del lenguaje no está comprometido ya sólo con ser objetivos, con ser racionales, también se le da una enorme importancia a la forma en que lo que decimos afecta a los demás. Se busca evitar conflictos innecesarios y mantener buenas relaciones con el resto. Y es que en buena parte la idea fundamental de la democracia liberal que nos guía desde hace tiempo es que todos tienen una opinión y que cada opinión es respetable y valiosa en el mismo grado que las del resto.

El fenómeno de abandonar conceptos que resultan oscuros y adoptar otros que nos son más cercanos y que pueden corresponderse satisfactoriamente con nuestras prácticas sociales, nos da una pista acerca de hacia dónde se ha dirigido nuestro razonamiento, con esto me refiero a que, en general, buscamos dejar de lado conceptos que nos resultan inaccesibles y, en ese sentido, difíciles de llevar a la práctica.

Ahora bien, respecto al otro fenómeno, la tendencia de ser "políticamente correctos" y pretender que no existen criterios para juzgar las costumbres de los otros, esta actitud puede explicar lo aceptado que es el relativismo cultural en la actualidad, pues criticar de alguna forma los lineamientos ajenos pone a quien se atreve en un plano de superioridad frente al otro, en una posición injustificada y hasta petulante, eso si en efecto no se tiene ningún criterio para formular un juicio a prácticas ajenas a las nuestras; una crítica sin fundamentos resultaría absurda, pero podemos buscar una objetividad para dichos juicios en términos de las mejores razones.

7. Una parte fundamental del análisis de Wierzbicka es la del cambio de "verdadero" (true) por "correcto" (right), un cambio en epistemología y no en moral, que muestra, dirá la autora, una precaución por parte de los hablantes para evitar caer en absolutismos, para evitar hablar de algo que no podían definir satisfactoriamente, como la verdad o el bien.

8. Charles Taylor dirá que "correcto" e "incorrecto" pueden, a fin de cuentas, traducirse a un "eso es bueno para ti" o "eso es malo para ti".

CONSIDERACIONES FINALES

Las comparaciones y los juicios de las acciones propias y ajenas, son parte importantísima de la forma en que hemos evolucionado en el mundo. Hacemos juicios morales todo el tiempo y eso nos permite vivir de una forma más satisfactoria. La moral es parte del conjunto de características que nos definen como seres humanos –de nuestra naturaleza humana– que nos lleva a actitudes necesarias para la vida en sociedad, como la empatía y la cooperación. Expresamos esas actitudes por medio de juicios morales, que se dirigen a las acciones propias y ajenas, que buscan controlar y mejorar nuestras prácticas sociales. Somos “naturalmente morales” en el sentido en que Richard Joyce defiende que: “[...] el proceso evolutivo nos ha diseñado para pensar en términos morales, que la selección natural biológica nos ha concedido la tendencia de emplear conceptos morales. [...] el término “animal moral” significa un animal que juzga moralmente” (Joyce 16).

El lenguaje es el principal medio que tenemos para hacer estos juicios morales, por lo que analizar nuestro uso del mismo puede darnos buenas pistas sobre lo que yace en el fondo de esos juicios.

Ahora bien, es verdad que existe cierto nivel -de hecho, un nivel importante- de relativismo en nuestras prácticas morales, pero también es cierto que desde hace varios siglos se ha buscado basar esas prácticas en un criterio que no se trate sólo de presuposiciones metafísicas o teológicas; se busca que nuestras prácticas morales puedan ser objetivas y esa objetividad no es absoluta, sino que se ajusta a las circunstancias y se trata de un criterio objetivo sólo en tanto que busca ser explicado racionalmente.

Se ha dado –y posiblemente siga dándose- un cambio en nuestro lenguaje moral, marcado

por la renuncia a criterios absolutos establecidos fuera de nuestro entendimiento. Las sociedades actuales buscan una objetividad que no depende de credos y que responde a sus circunstancias. Los principios de libertad e igualdad, junto con el abandono de criterios metafísicos, nos llevan a aceptar que, en efecto, nadie puede rechazar o tachar de inútil la opinión del resto sólo por ser distinta. Pero de esto no se sigue que no existan criterios para establecer aquellas acciones que serían más deseables, nuevamente, en términos de aquello que favorece nuestra organización y supervivencia como especie. Así, podemos decir que la moral no descansa en la mera opinión o el sentimiento, sino en la opinión justificada racionalmente, es decir, en las buenas razones para actuar de una u otra forma.

La respuesta desde la lingüística de Wierzbicka, su búsqueda de primitivos y el fenómeno que expone en su análisis de estos conceptos, se asemeja a la esbozada por Rachels en filosofía, en la que nos dice que las diferencias aparentemente irreconciliables entre el sistema moral de una cultura y el de otra no hablan de un relativismo extremo, sino de culturas que se enfrentan a circunstancias distintas, es absurdo pretender que las conclusiones a las que se lleguen en un lugar específico sean aplicables a todos los demás; lo más importante es que las conclusiones de ambos pueden ser explicadas bajo criterios objetivos (Rachels 61).

Esta concepción de objetividad se acerca más a un antirrealismo que a un realismo acerca de la moral, en tanto que es creada o al menos modificada por nosotros.

Personalmente me inclino a sostener que nuestro sistema moral, en efecto, es creado por y para nosotros y que incluso nos conviene aceptarlo así. El reto está en mostrar que esto no socava nuestros

códigos morales, que más bien nos exige un análisis constante, para que respondan a buenas razones y que nos lleven a mejores prácticas sociales. Podría ser el caso de que en tanto que nuestros sistemas normativos son más accesibles y prestos a los análisis de todos, sean considerados como los más adecuados y sean más exitosos en la práctica, pues nos llevan a una vida mejor, parten de nosotros y pueden modificarse para responder a nuestras circunstancias, así que un antirrealismo en moral no representaría peligro para nosotros. El subjetivismo en moral se ve reflejado en nuestro ser “políticamente correctos”, pero debemos cuidar que esto no nos lleve a ignorar prácticas que puedan estar dañando a otros⁹, teniendo siempre en mente que esas prácticas deben responder al contexto y poder ser justificables racionalmente.

BIBLIOGRAFÍA

RACHELS, James, *Introducción a la filosofía moral*, México: FCE, 2008.

WIERZBICKA, Anna, *English: Meaning and Culture*, N.Y.: Oxford University Press, 2006.

JOYCE, Richard, *The evolution of morality*, Massachusetts: MIT Press, 2006.

BOYD, Richard, N, “How to be a moral realist”, en G. Sayre-McCord (ed.), *Essays on Moral Realism*. Cornell University Press, 1988.

Transtextualidad en la cantata *Fiesta De Vida para la Muerte*

MARÍA DE LOS ÁNGELES ARENAS HIDALGO

MARIA.ARENASH@UAEM.EDU.MX

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Resumen

En este trabajo se realiza un análisis de los textos literarios que aparecen como referencia en la cantata *Fiesta de Vida para la Muerte*, creada por la compositora Judith Alejandra, abordándolos mediante el recurso que Gérard Genette propuso, conocido como transtextualidad –de éste, se toma a la intertextualidad y la hipertextualidad como importantes motores en la relación entre textos literarios/cantata. Se evidenciará la coexistencia de poesía, ciertos textos bíblicos, una leyenda y un canto popular como la causante de la creación de una nueva línea lírica, es decir, el texto creado por la autora y que fue adecuado para cantarse por las diferentes tesituras vocales, acompañado de una fina creación sonora. El lector, a través de este acercamiento a la obra, podrá entrever la ideología que los habitantes de la Nueva España poseían acerca de la muerte, además del papel destructivo que los españoles jugaron en la conquista y evangelización de esta tierra maravillosa.

Palabras clave

Transtextualidad, Gérard Genette, Judith Alejandra, vida, muerte.

*No sé si el camino que escogiste te lleve a la verdad
...y las pesadillas apenas están comenzando...*

Porter, "Huitzil"

*Salgan al mar, les suplico,
hay tres naves: traen a Cristo.
No vienen en paz, se oyen gritos,
los abuelos lo habían visto.*

Porter, "Murciélago"

La música es otra opción para abordar la cultura prehispánica, en este ensayo se presenta una obra musical donde las raíces precolombinas de los antiguos mexicanos son el punto focal para su creación, pues juegan un papel importante al contar, a través del canto, cómo la creencia acerca de la muerte y el politeísmo se ve amenazada hasta que finalmente el cese de su cultura se vio destruida tras la llegada de los españoles. Un largo y duro proceso que la autora de *Fiesta de Vida para la Muerte*, Judith Alejandra, recreó en la composición de esta cantata para dos solistas –soprano, barítono–, un coro a cuatro voces –soprano, alto, tenor, bajo– y orquesta.

Antes de abordar la parte teórica con la que se analizará la cantata, es necesario comentar que dentro de la obra se encuentran referencias sobre poesía náhuatl y pasajes bíblicos que coexisten junto al texto que la autora propone para cada parte de la cantata, no se olviden los arreglos musicales que también forman parte importante para apreciarla en su totalidad; dicho esto, para tratar los textos literarios a los que se hace referencia en esta obra y, con ellos, toda la parte lírica que fue escrita por la autora, se comentarán de acuerdo a la teoría de la hipertextualidad que propuso Gérard Genette; es decir, habrá un *hipertexto* (texto B) que estará relacionado a un anterior llamado *hipotexto* (texto A) que se introduce de una manera que

no es un comentario (14). Siendo así, los textos literarios que han sido colocados para el análisis, según la referencia que arrojó la parte lírica y considerándolos pertinentes, actúan como los *hipotextos*, es decir, como los textos previos a la creación de uno nuevo; a éstos les corresponde un *hipertexto* por transformación, que es el texto creado por la autora y que fue insertado en forma de partitura –se añadieron partes corales de soprano, de solistas o ambas, según fue caso–. La cantata se divide en: "Travesía al Mictlán", "Camino al paraíso", "El infierno" y "La ofrenda", cada una de estas partes con sus correspondientes números; sólo los que contengan *hipertextos* serán analizados, a excepción del 1, "Travesía al Mictlán", y el 5, "La llegada de la cruz", que son partes orquestales, pero es necesario comentarlas. En el número 11, "La ofrenda-Danza de la catrina", donde igualmente la orquesta interviene, no se hizo un análisis y, sin embargo, aparece anotado en el texto para no perder la estructura.

I. "TRAVESÍA AL MICTLÁN"

Esta primera parte habla sobre la última y novena dimensión que el *tetonalli* (alma) de un difunto debía aprobar para llegar al descanso eterno. Acerca de esta creencia y específicamente de la última prueba, Sahagún hace una descripción de acuerdo al testimonio que recopila viviendo en la tierra descubierta, llamada por los conquistadores Nueva España: "las ánimas de los difuntos que iban al infierno o inframundo, son los que morían de enfermedad, ahora fuesen señores o principales, o gente baja" (205), fragmento que hace referencia a la concepción que los antepasados tenían acerca de la muerte, pues según éstos el alma de cada individuo, sin importar el estrato social que tuvo en vida, recibía la dirección de su paradero final de acuerdo a la causa de su muerte y una

vez vencidas todas las pruebas que durante la travesía se le fueran presentando.

1. "Travesía al Mictlán"-Xólotl es el guía en esta travesía/

Parte coral

Para encaminarse al Mictlán, el primer plano que debía completarse era llamado *Apanohuaya* o "lugar donde habita el perro", esto haciendo referencia a un xoloitzcuintle que los ancianos preparaban junto al muerto para su viaje al inframundo y que lo acompañaría para que en la novena y última prueba lo ayudara a cruzar el "lugar de las nueve aguas", tal como lo dice el siguiente testimonio según los textos de Sahagún: "hacían al difunto llevar consigo un perrito de pelo bermejo, y al pescuezo le ponían hilo flojo de algodón; decían que los difuntos nadaban encima del perrito cuando pasaban un río del infierno que se nombra *Chiconahuapan*" (206).

Aunque este primer número no lleva lírica, el coro realiza una vocalización solemne y "con misticismo", como la autora señala que debe matizarse, provocando un ambiente acorde a la ideología que anteriormente ya se explicó. Así, el escucha, de alguna forma puede identificarse con los sonidos y los sentimientos que provoca, tales como la redención, sensación de paz, tranquilidad, incluso el miedo a lo desconocido.

2. "Como la flor del elote"-*Hemos venido sólo por breve tiempo.../que salga la amargura y que haya alegría.../Parte coral*

En este segundo número como *hipotexto* se colocó un poema de Nezahualcóyotl titulado "Solo por breve tiempo", el cual aborda el tópico del *tempus fugit*, la vida como un momento fugaz, y la necesidad de darse a conocer de una forma espiritual ante otros seres humanos. También

se sugiere la comparación del tiempo de vida con la parte femenina del maíz, la flor que nace de la parte superior de la mazorca, que posee la característica de estar viva sólo un corto periodo, al igual que el ser humano al no poder vivir eternamente y teniendo el conocimiento de que el cuerpo prestado será reclamado en un determinado momento por la llegada de la muerte.

Ideologías como la de vivir en plenitud y con alegría son algunas de las que se pueden recuperar de los antiguos prehispánicos, mismas que Nezahualcóyotl trata en varias de sus creaciones. Es por esto que se pueden relacionar varios hipotextos de este gran poeta con algunas partes de la obra, pues con cierta razón la idea de una vida llena de actividad y de conocimiento mutuo, al parecer, era la base de cómo era preferible que el ser humano caminara sobre el mundo, siendo éste de características terrenales y mortales.

Pero yo digo:

Solo por breve tiempo
Solo como la flor del elote,
así hemos venido a abrimos,
así hemos venido a conocernos
sobre la tierra.

[...]

representa muerte, también es vida, aparece como devoradora de las ánimas que llegan al inframundo, pero también como aquella figura que quiere perpetuar lo efímero a través de la palabra florida –la poesía– teniendo como medio al canto en conjunto con la idea de la muerte como recta final de la vida del ser humano, pero con la idea de dejar la constancia de que el individuo existió, hace ver sublime a esta figura femenina y a toda la creencia de la muerte de lo que hay antes y después de que el ser humano llegue a ese final, siendo así extraordinario y desconocido.

Como *hipotexto* el poema, "No acabarán mis flores" de Nezahualcōyotl, funge como himno de una Mictecacihuatl llena de vitalidad, pero no es contradictorio, aunque es una figura que representa el cese de una vida terrenal, más bien es un complemento a la creencia de lo que será el alma una vez culminadas sus nueve pruebas; redención, probablemente, pero en un contexto más espiritual y finalmente lleno de vida.

No acabarán mis flores,
no cesarán mis cantos.

(Nezahualcōyotl *en* León-Portilla
Quince poetas 92)



Siguiendo la línea anterior, en el mismo número se puede leer otro texto, el "*Canto de Cuacuauhtzin*", que hace explícito el sentimiento de la señora del inframundo de querer transformar lo efímero en elemento duradero: "quiero flores que duren en mis manos". Este, unido al acompañamiento musical y a una voz casi sollozada genera al receptor empatía con la situación de la figura femenina que se presenta.



Quiero flores
que vengan a estar en mis manos,
yo sufro.

[...]

¿Dónde tomaré bellas flores,
bellos cantos?

(Cuacuauhtzin *en* León-Portilla
La tinta 47,49)

II. "CAMINO AL PARAÍSO"

La promesa que llegó con la religión cristiana: la salvación de las almas al apartarse de los actos "idolátricos". "Camino al paraíso" no habla de la creencia de la muerte según la ideología prehispánica, sino de este arribo de la evangelización y con ella la seguridad de tener una vida mejor, según los conquistadores españoles prometían, tornándose en represión, desencadenando la muerte del pueblo y de la ideología prehispánica.

5. "La llegada de la cruz"

Al pisar la nueva tierra, que fuera nombrada Nueva España, los españoles se apropiaron de pedazos de territorio. Según entendían de la lengua de los habitantes, éstos se doblegarían al servicio del Rey Carlos V (Cortés 38). Por otro lado, los "indios" de esta nueva tierra creyeron que dicho arribo era parte de la profecía que esperaban: Cortés, que estaba al mando de la expedición, lo visualizaron como Quetzalcóatl que regresaba tal como tiempo atrás había

prometido; como consecuencia, los “naturales” le brindaron regalos como ropa de algodón, cerbatanas, incluso oro (Cortés 76).

Con las acciones de los españoles, los “naturales del lugar” se dieron cuenta que no eran gente de fiar, pues destruyeron sus templos, quitando las esculturas de sus deidades y limpiando la sangre de los sacrificios que realizaban. En su lugar pondrían imágenes de la virgen o de santos, siendo figuras creadas para llevar a cabo la enseñanza de su religión e imponiéndolos con el argumento de que existía un solo dios –el dios cristiano de los españoles– y que los actos idolátricos, los sacrificios, no serían bien vistos por este personaje omnipotente (Cortés 80), así obligándolos a obedecer.

Es en esta parte de la historia del pueblo prehispánico que comienza una nueva etapa para los habitantes de la gran Tenochtitlán, pues se rompe la identidad prehispánica que en la primera parte se destaca. El sincretismo de ambas culturas se hace presente, los “naturales de estas tierras” tendrán que adoptar una nueva forma de vida como consecuencia de la conquista y la evangelización. Además, la concepción de la *muerte* será diferente: para los evangelizadores sólo existían dos caminos, el del bien –el cielo, la gloria eterna– y el mal –el infierno, el gran lago de llamas en el que todos los pecadores arderían por la eternidad–, cambiando así el sentimiento de paz por el de temor y miedo ante lo que pudiera sucederle al alma.

6. "¿Por qué nos haces esto?" -El misterio/Parte coral

Este número, no precisamente hace referencia a la historia de pascua en la que Jesús se pierde durante un par de días del regazo de sus padres, como lo dice el evangelio de Lucas, más bien se

puede interpretar que el *hipertexto* hace énfasis en el sentimiento que los “indios”, como llamaban los españoles a los habitantes de la Nueva España, tuvieron cuando se dieron cuenta que el dios de los españoles les había fallado y que las promesas con las que llegaron estos hombres no funcionaron; la libertad que poseían antes de que estos personajes aparecieran era dichosa a comparación del sometimiento al que fueron condenados al quererles imponer una nueva forma de vida.

“¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué nos haces esto? ¿Por qué?”, se escucha al coro cantando a modo de súplica y “Qué no ves que angustiados te buscamos”, refiriéndose a la búsqueda de los habitantes de la Nueva España de una deidad perdida –se sugiere a Quetzalcóatl que dejó a su pueblo y se fue en dirección al mar sin regresar– que los ayude a salir de la pena que los embarga.

Como el lector puede darse cuenta, a partir de este número aparecerán *hipertextos* con referencias bíblicas, esto se atribuye al contexto histórico, la evangelización, para hacer visible la influencia de los colonizadores en el pueblo e ideologías prehispánicas. Cierta *hipotexto*, el evangelio de Lucas, es acotado para esta parte.

Sus padres se emocionaron mucho
al verlo; su madre e decía: «Hijo,
¿por qué nos has hecho esto? Tú padre
y yo hemos estado muy angustiados
mientras te buscábamos.»
(*Biblia*, Lc.2. 48)



7. "Jehová es mi pastor"-*Después de esta vida me espera una mejor*/Parte coral

Las escuelas que los eclesiásticos españoles implementaron habían dado fruto, principalmente en la enseñanza a los niños, esto debido a su alto grado de manipulación por lo cual fue fácil inculcarles la nueva religión. Aún así entre ellos hacían distinciones: “a los hijos de los principales” les enseñaban dentro de las escuelas a leer, escribir y cantar, mientras que “a los hijos de los plebeyos” les enseñaban en el patio; los primeros servían como instrumento para delatar, siendo que estaban mejor instruidos para identificar las “idolatrías” de sus padres – borracheras, honra a deidades–, en cambio, los segundos ayudaban a los frailes a tirar los antiguos *cúes* (adoratorios) (Sahagún 581).

Fue con estas medidas que poco a poco pudieron tener el control de la ideología prehispánica, la cual, una vez implementada la religión católica, de ella sólo quedó la evidencia de lo que fue. De eso se habla en este número, de cómo una vez que pudieron mantener bajo control todas las creencias de los habitantes, el canto hacia “el señor” se escucharía al unísono. Hay que aclarar que el título nombra a un dios llamado “Jehová”, se cree es debido a cuestiones religiosas de la autora de la cantata, sin embargo, esto no afecta en la interpretación.

Así, al tomar prestado el Salmo 23 como un canto hacia el señor e impuesta la idea de la salvación del alma a quien lo siguiera, los “indios” olvidaron sus ideologías y se consagraron hacia un dios hecho a la medida por los españoles. Estos a través de la manipulación obtuvieron el mando de toda una tierra en materias primas.

Cantar “Jehová es mi pastor, nada me faltará” o “si ando errante me rescatará”, sugiere la eliminación de los “actos idolátricos” que se

cometían y la guía del dios omnipotente hacia un lugar mejor: “por verdes praderas me pastoreará”, con la confianza completamente depositada en sus manos.

The image shows a musical score for a coral part. It features four staves of music with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Je - ho - va es mi pas - tor, na - da me fal - tará, en ver - des pas - tos él me ha - ce re - po - sar y a don - de bro - ta el a - gua fres - ca me con - du - ce. For - tale - ce mi al - ma, por el ca - mi - no del bu - eno me di - rige por a - mor de su No - m - bre. Aun - que pa - se por que - bra - das muy os - curas no te - mo nin - gún mal, por - que tú es - tá con - mi - go, tu bas - tón y tu va - ra me pro - te - gen." The score includes dynamic markings like 'f' and 'Lento', and performance instructions like 'LL' and 'MIM'.

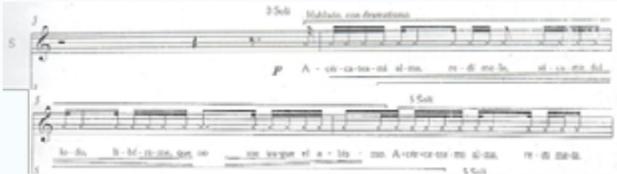
El señor es mi pastor, nada me faltará,
 en verdes pastos él me hace reposar y
 a donde brota el agua fresca me conduce.
 Fortalece mi alma, por el camino del bueno
 me dirige por amor de su Nombre.
 Aunque pase por quebradas muy oscuras
 no temo ningún mal, porque tú estás
 conmigo, tu bastón y tu vara me protegen.
 (Biblia, Sal.23.1-4)

III. "EL INFIERNO"

8. *Acércate a mi alma, redímela*-Del salmo 69/Parte coral, recitada

La imagen de un lugar ardiendo en llamas llega con los eclesiásticos españoles predicando que la consumación del alma en el infierno sería verdadera si no se practicaba la vida de bien. Antes, cada *tetonalli* recibía su muerte de acuerdo al sufrimiento de su cuerpo, ahora el temor de cometer “idolatrías” estaba vigente, el miedo de que el señor no perdonase estos actos y cayeran en el abismo está representado con el *hipertexto* recitado por todo el coro: “Acércate a mi alma, redímela, sácame del pozo, que no me trague el

abismo”, haciendo referencia al Salmo 69 que actúa como *hipotexto*.



Sácame del barro, que no me
hunda; líbrame del vértigo
del agua profunda.
Que no me ahoguen las olas ni me
trague el abismo, ni el pozo cierre
su boca sobre mí.
Acércate a mí y rescátame,
Sálvame de mis enemigos.
(*Biblia*, Sal. 69.15-16,19)

9. *Más he aquí que vivo*-Ap. 1. 18/Solo de barítono y acompañamiento coral

La figura del dios cristiano hace constar que en verdad existe cuando se auto nombra poseedor del cielo y del infierno. Los siguientes *hipotextos*, que han sido tomados del Apocalipsis, se cuenta cómo esta figura temible dará su condena a pecadores, homicidas y violadores.

En este caso hay dos *hipertextos*, aunque la pieza sugiera como *hipotexto* principal al capítulo uno del "Apocalipsis", para el solo del barítono: "Más he aquí que vivo entre ustedes, no me teman, soy su dueño. Yo tengo las llaves de la vida y la muerte", mismo que funge en representación del dios cuyas características ya se daban anteriormente. Para la parte coral, que representa el "eco" de una multitud juzgando, como *hipotexto* hace presencia el mismo "Apocalipsis", pero con el capítulo 21: "...los abominables que ardan en fuego y azufre", cantando el veredicto de aquellos que cometan los pecados que enlistan.



Al verlo caí como muerto a sus pies;
pero me tocó con la mano derecha y
me dijo: «No temas, soy yo, el
Primero y el Último, el que vive.
Estuve muerto, pero ahora estoy
vivo por los siglos de los siglos y
tengo las llaves de la Muerte y de su
reino...» (*Biblia*, Ap.1.17-18)



Pero a los cobardes, a los renegados,
corrompidos, asesinos, impuros,
hechiceros e idólatras, en una palabra, a
todos los embusteros, la herencia que les
corresponde es el lago de fuego y de
azufre, o sea, la segunda muerte.
(*Biblia*, Ap. 21.8)

IV. "LA OFRENDA"

Esta parte se interpreta como aquel tributo para los antepasados que no abandonaron su tierra pese a la opresión de los españoles. Finalmente, la ideología de estos admirables personajes no está muerta, pues siempre estará presente aquella conexión con el México antiguo.

10. "La llorona"-*Un alma en pena, él vendrá por ella/*
Solo de soprano

La leyenda de la llorona ha estado presente en la cultura mexicana desde hace mucho tiempo, independientemente de las versiones que existan, en esta figura siempre se verá reflejado el instinto de madre protectora. En esta parte de la obra, dicha figura maternal mantiene la misma función, además de ser la previsor de un temible futuro para la gran Tenochtitlán, premonición que a continuación se cuenta. El inicio de esta leyenda se remonta a la época prehispánica, cuando los informantes de Sahagún documentaron la existencia de unos presagios funestos que anunciarían el fin del reinado de Moctezuma y que embonaban con la llegada de los conquistadores a la Nueva España.

El sexto presagio, que es el *hipotexto* en este número, habla sobre una mujer que por las noches gritaba: "¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! / Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?" (León-Portilla *La tinta* 289). Se cuenta que, escuchada por unos sacerdotes, *Cihuacóatl* replicaba unas dolosas palabras que se interpretaron de esta forma: "... Hijos míos... amados hijos del Anáhuac, vuestra destrucción está próxima. [...] ¿A dónde iréis?... ¿A dónde os podré llevar para que escapéis a tan funesto destino...? Hijos míos, estáis a punto de perderos..." (Comparán *et al.* 23).



11. "La ofrenda"-*Danza de la catrina/Parte*
orquestral

12. "Calaveritas"-*Disfrazados los niños piden su*
calaverita/Parte coral

Cuando los niños caminan por las calles vestidos con un disfraz hecho a su creatividad y pidiendo dulces, es porque llegó *Halloween* o noche de brujas que se ha adoptado de la cultura americana y a su vez emparentada con el *Samhain* o año nuevo celta (Santino *en Brandes* 14). La obra llega a esta parte de la actual tradición de día de muertos, ya un poco desfigurada, pues durante la noche del 31 de octubre al 2 de noviembre en las calles puede escucharse a niños y adultos que toman el papel de la calaca y piden dulces entonando: "La calavera tiene hambre, ¿no hay un pedazo de pan? [...]", canto popular que como tal ha sido tomado para generar, no una lírica, sino una nueva línea musical.



13. *¿Sólo nos venimos a marchitar? - Como la flor del elote/*
Solo de soprano y acompañamiento coral

Finalmente, la cantata culmina de una forma circular, es decir, embonando con el inicio, y a modo de despedida se canta como recordatorio el canto de una vida fugaz que debe estar llena de alegría. "Solo por breve tiempo" aparece para dar un mensaje de paz al escucha, para decir que, a pesar del calvario provocado por los españoles, la ideología prehispánica ha seguido vigente.



Solo nos venimos a marchitar,
¡oh amigos!,
que ahora desaparezca el desamparo,
que haya alegría.
(Nezahualcóyotl *en León-Portilla*
La tinta 109)

A MODO DE CONCLUSIÓN

En la obra existe un claro caso de hipertextualidad e intertextualidad, pues se encuentran referencias sobre textos de poetas del mundo prehispánico, además de versículos bíblicos, que han servido para guiar la obra musical y así generar la lírica que el coro y los solistas cantan. A su vez, todos los textos que han sido encontrados dentro de la cantata coexisten para darle sentido a la obra. Se aprecia una concepción sobre la muerte según la ideología prehispánica: la vida después del deceso estaba ligada a la causa de la misma y al estrato social al cual se perteneció; sin embargo, a la llegada de los españoles se produce una ruptura que ocasiona este cambio de creencia: el aceptar que existía un dios castigador, que al morir los buenos irían a un tipo de paraíso y los malvados arderían eternamente en llamas, creencia que hoy día, aunque no completamente, sigue presente.

Cabe destacar que toda la obra no hubiera sido posible sin la fina creación de sonidos que la autora pone a lo largo de todos los compases, sin los cuales la cantata no tendría la esencia que posee: es desgarradora, pero también cuenta con un dejo de anhelo; por eso es importante que, una vez se lea este pequeño análisis, el lector busque en la web los videos de la cantata para poder escuchar los audios –los enlaces han sido anotados en las referencias– para hacer más placentera una segunda lectura y su comprensión.

Se finaliza diciendo que, la autora de la cantata, al cerrar con la segunda pieza de dicha obra ("Sólo nos venimos a marchitar"), hace un tipo de recordatorio: lo frágil y efímero que es la estancia del ser humano por la tierra, indirectamente hace una invitación para considerar esta ideología como parte de lo que rodea al ser humano a diario. ¡Que salga la amargura, que haya alegría!

BIBLIOGRAFÍA

BRANDES, Stanley. “El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana”. *Alteridades. Revista de ciencias sociales y humanidades*. Vol. 10. Núm. 20. 2000: 7-20. Web.

COMPARÁN RIZO, Juan José, Félix Alberto López González, Elia Susana López González, Óscar Raúl Santos Ascencio, Graciela Bañuelos Valera, Yolanda Galván Laguna, Evelia Silva De La Torre, Rosa García Durán. “La llorona”. *Lecturas Didácticas 1*. México: Umbral, 2004. Web.

CORTÉS, Hernán. “Segunda carta de relación”. *Cartas de relación*. México: Porrúa, 2013. 35-121. Impreso.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1962. Impreso.

GONZÁLEZ BENÍTEZ, Judith Alejandra. *Fiesta de Vida para la Muerte*, 2013. Consultado en partituras personales, obra no publicada.

La Biblia. Madrid: Ediciones Paulinas, 1972. Impreso.

La Biblia. Madrid: Editorial Verbo Divino, 2005. Impreso.

LEANDER, Birgitta. *In Xóchitl In Cuicatl. Flor y Canto. La poesía de los aztecas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1972. Impreso.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Quince poetas del mundo náhuatl*. México, D.F.: Diana, 1994. Impreso.

—. *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. México, D.F.: Era, 2012. Impreso.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa, 1997. Impreso.

GONZÁLEZ BENÍTEZ, Judith Alejandra. *Cantata Fiesta de Vida para la Muerte*. YouTube. 2013. Web. <https://youtu.be/AGpDR0zm5Lc>.

—. *Cantata Fiesta de Vida para la Muerte. Parte 2*. YouTube. 2013. Web. <https://youtu.be/KP6h9m2Zf94>.

—. “Travesía al Mictlán, Como la flor del elote”. *Fiesta de Vida para la Muerte*. YouTube. 2015. Web. <https://youtu.be/1hXJKpXCcCo>.

—. “¿Sólo nos venimos a marchitar?- Como la flor del elote”. *Cantata de la vida para la muerte-Final*. 2013. YouTube. Web. <https://youtu.be/zt4shbeH8yw>.

Con mis ojos miro, comparo y reflexiono. Aspectos imagológicos en *El africano* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

L.L.H. MARIO ANTONIO FRAUSTO GRANDE

MFRAUSTOGR07@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Resumen

En el presente texto analizaré los aspectos imagológicos presentes en *El africano*, texto escrito por el francés Jean-Marie Gustave Le Clézio. Me concentraré en el análisis de la obra desde una perspectiva imagológica basada en los conceptos postulados por Daniel-Henri Pegeaux (1994), utilizando principalmente el concepto de *filia* como base teórica para resaltar las imágenes de una sociedad africana que proyecta el texto en cuestión.

Palabras clave

Imagología, imagen, filia, cultura, alteridad.

Para la doctora Graciela Estrada Vargas,
por sus enseñanzas y guía

INTRODUCCIÓN

En la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio es posible observar una tendencia a hablar de la situación que viven las personas inmersas en otras culturas, particularmente, gente del territorio africano. Obras como *Onitsha* (1991), *La cuarentena* (1995) o *El pez dorado* (1997), por mencionar algunas de las más representativas, son fiel evidencia de esto. En este artículo me dedicaré a analizar otro texto del francés cuya trama se desarrolla en África: *El africano* (2004), texto de corte autobiográfico donde el autor hace un recorrido por los días de su infancia y resalta las impresiones que tuvo en su contacto con el entorno africano.

La finalidad de este trabajo es analizar los aspectos imagológicos que contiene la obra de Le Clézio, es decir, las imágenes que el texto crea de la cultura africana a través de la voz narrativa, si estas tienden hacia el repudio (fobia), la empatía (filia) o la exaltación (manía) por parte del narrador.

Primeramente expondré la metodología empleada a lo largo del trabajo. Después mostraré el marco teórico elegido para realizar el análisis. En tercer puesto abordaré el análisis antes mencionado y, posteriormente, las conclusiones y resultados del trabajo.

METODOLOGÍA

El corpus de este trabajo –como ya he mencionado- es la obra *El africano* del autor francés Jean-Marie Gustave Le Clézio. El texto fue escrito, según las fechas puntuales que ofrece el mismo autor al final del libro, durante el

periodo de diciembre de 2003 a enero de 2004. Por ende, puedo aseverar que le tomó alrededor de un mes escribirlo. Se trata de una obra clasificada como una narración autobiográfica -dividida en siete capítulos- donde Le Clézio toma como punto de partida a la figura de su padre como una vía para hablar de sí mismo.

Analizaré el escrito desde una perspectiva imagológica, que es una rama de los estudios de literatura comparada. En este trabajo se utilizarán conceptos de esta área no con fines comparatistas, ya que no confronto o contraste el texto con otro, simplemente opté por un marco teórico propio de esta rama comparatista ya que resulta pertinente para los fines de esta investigación.

En el apartado de análisis abordaré el texto – algunos fragmentos de éste - tomando como fundamento el concepto imagológico de *filia*. Decidí trabajar según algunas clasificaciones o subtítulos que me permitieron diseccionar algunos temas donde este concepto es palpable.

A continuación enlisto dicha estructura:

- La desnudez
- Vejez y niñez
- Violencia y hostilidad
- Las razas

MARCO TEÓRICO

En primer lugar atenderé lo concerniente a imagología. La autora Nora Moll (2002) la define como:

[...]el estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite,

desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor. El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que pueden tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en que vive. (Gnisci: 349)

De la cita anterior resalto el concepto de *image* -que para los fines de este trabajo será tratado como *imagen*- que es el más importante para los estudios imagológicos, ya que es precisamente el objeto de estudio que le atañe a esta área. La imagen es una proyección o idea hecha de la alteridad, es decir, una percepción que se tiene acerca del comportamiento, costumbres u acciones realizadas por el otro. En este caso, la alteridad es retomada en el mismo sentido que Todorov lo usó, por tanto se refiere al ser ajeno que tiene la particularidad de ser extranjero, con lengua, tradiciones y cultura que resultan distintas al sujeto que tiene contacto con ellas. De esta impresión, que puede variar según el contexto, se desprende una imagen del otro que es concebida por el individuo que experimenta la cercanía con la alteridad, por lo tanto, es justamente dicha impresión la que gesta una imagen del otro que, como mencioné líneas atrás, puede desembocar en resultados diversos.

Retomando los <resultados diversos> que aludí al final del párrafo anterior, cabe resaltar tres tipos de impresiones o actitudes, como las llama Daniel-Henri Pageaux (1994), que son fundamentales en los estudios de corte imagológico:

1. En primer lugar está el concepto de *manía* que es definido como la percepción de una alteridad vista como superior a la que es observada (Pageaux: 71), es decir, que la sociedad con que se tiene contacto es percibida como mejor a la propia, entendiendo por propia a la sociedad en turno que observa a otra. Una particularidad de la manía es que los observadores del otro se asumen como inferiores y adoptan tendencias de los observados como una forma de veneración que, a su vez, los separa de sus costumbres propias.
2. En segundo lugar está el concepto de *fobia* que refiere a observar al otro como inferior mientras la cultura de origen –quien crea la imagen- se percibe a sí misma como superior a la alteridad (71). De la *fobia* deriva un concepto definido como *mirage* (espejismo), que es definido como una alteración o deformación que se tiene de la imagen del otro, por tanto, un *mirage* radica en los prejuicios y estereotipos, fijados por un discurso social, que contaminan la visión que se tiene del otro.
3. Finalmente está el concepto de *filia* que es definido como la actitud de vislumbrar al otro como un igual (172). Pageaux habla de este concepto en términos de una actitud bilateral, es decir, que debe ser entendida como una visión en que ambas partes –observador y observado- están en el mismo nivel.

ANÁLISIS

Las imágenes centrales que Le Clézio transmite en la obra elegida son de África, particularmente en las regiones de Nigeria y Camerún. Antes de pasar a los ejemplos reitero el hecho de que esta obra de Le Clézio es un texto autobiográfico donde el autor evoca el tiempo de su infancia. Por tanto, el narrador es de tipo testigo, en este caso el Le Clézio adulto que realiza una introspección en

su pasado, partiendo de la figura de su padre como detonante de la narración. Su padre es el africano, de ahí el título del libro, y no precisamente porque este hombre fuera uno como tal, sino porque dedicó gran parte de su vida al rescate y atención médica de diversas regiones africanas, tanto en el periodo de la segunda guerra mundial como en la época posterior a ésta.

En el recuerdo de su padre Le Clézio reflexiona sobre su vida entre dos entornos distintos: por una parte su breve tiempo –sus primeros ocho años aproximadamente- en su natal Niza y posteriormente, el tiempo en África. Ambas visiones, en un primer momento, son contrastadas, ya que el nuevo entorno –el africano- produce una sensación de extrañamiento que el Le Clézio infante expresa no con repudio sino con sorpresa, pero nunca cayendo en la exaltación.

A continuación presento algunas imágenes -donde será palpable el concepto imagológico de *filia*- en que Le Clézio expone este contraste entre Occidente y Oriente:

LA DESNUDEZ

Primeramente cito un fragmento de la obra:

En África, **el impudor del cuerpo era magnífico** [las negritas son mías]. Creaba distancia, profundidad, multiplicaba las sensaciones, tejía una red humana alrededor de mí. Armonizaba con el país ibo, con el trazado del río Aiya, con las chozas del pueblo, sus techos color leonado, sus paredes color tierra. Brillaba en esos nombres que entraban en mí y que significaban más que nombres de lugares: Ogoja, Abakalikim Enugu, Obudu, Baterik, Ogrude, Obudra. Impregnaba la muralla de la selva lluviosa que nos rodeaba por todas partes. (Le Clézio:10)

En esta primera cita he resaltado una parte que versa "el impudor del cuerpo era magnífico", de ésta se puede reflexionar que hay un avistamiento, ante los ojos del autor, sobre una realidad que es distinta entre la "normalidad" de quien narra y de lo que es admirado. En África, por lo que la cita explica, la desnudez no es un tabú ni condición deplorable, más bien es parte de la cotidianidad, por tanto, es algo exento de la carga de moralidad que se le ha adjudicado en Occidente. Hago uso de una segunda cita con el fin de seguir sosteniendo lo he expuesto hasta ahora:

Entre los que se amontonaban alrededor de mí, había una mujer vieja, en fin, no sabía si era vieja. Supongo que lo primero que noté fue su edad, porque era diferente de **los niños desnudos** y de los hombres y mujeres vestidos más o menos **a la occidental** que vi en Ogoja [...] **El cuerpo desnudo de esa mujer**, lleno de pliegues, de arrugas, su piel como un odre desinflado, sus senos alargados y flácidos que colgaban sobre el vientre, su piel resquebrajada, opaca, un poco gris, todo me pareció extraño y al mismo tiempo verdadero. (14)

Nuevamente he resaltado algunas partes de la cita: dos que hablan sobre la desnudez y otra donde se resalta que algunos nativos africanos vestían parecido a la gente occidental con que el narrador había convivido desde sus primeros años de vida. Aquí se reitera que la desnudez, en el entorno africano, es algo habitual y que está libre de los estatutos de la visión occidental. Por otra parte, se repite el hecho de que Le Clézio está constantemente comparando los dos entornos en que ha estado inmerso y que el extrañamiento que el nuevo medio produce en él siempre desemboca en una actitud de sorpresa que nunca se inclina hacia la veneración y mucho menos al repudio. Por tanto no hay presencia de *manía* o *fobia* –al

menos en esta parte-. El narrador expone un entorno y una realidad que, aunque ciertamente lo desconcierta y emociona, es vislumbrada como igual. Por ende, resalto la presencia de una actitud de *filia* que se caracteriza por el asombro medido que el observador denota en la narración.

VEJEZ Y NIÑEZ

Otra imagen de contrastes que Le Clézio presenta es la relacionada con la vejez:

[...]"**¿Está enferma?**". Todavía hoy me quema extrañamente como si el tiempo no hubiera pasado. [...] "No, no está enferma, es vieja, eso es todo". **La vejez**, sin duda más chocante para un niño en el cuerpo de una mujer, ya que todavía, ya que siempre, **en Europa, en Francia, país de fajas y polleras, de corpiños y combinaciones, las mujeres por lo común están exentas de la enfermedad de la edad.** (14)

Logré observar que ante los ojos del Le Clézio infante hay un extrañamiento total ante la imagen de una mujer anciana. Ya no es sólo la desnudez, también es su condición senil otra característica que contribuye al extrañamiento del niño. Ante esta imagen el narrador lleva a cabo un nuevo contraste: compara a la mujer que admira con las mujeres ancianas del entorno occidental donde antes vivió, y concluye que la vejez es percibida de distinto modo en ambos entornos. En uno –el occidental- se busca erradicarla –algo imposible-, o en su defecto, encubrirlo de alguna forma, mientras que en el otro –el africano- es una condición completamente expuesta, sin máscaras. A continuación muestro otra cita para reforzar lo anteriormente dicho:

Trato de imaginar lo que podía haber sido, para un niño de ocho años, que había

crecido en el encierro de la guerra, ir a la otra punta del mundo al que le presentaban como padre. Y que fuera allí, en Ogoja, en una naturaleza donde todo era excesivo, el sol, las tormentas, la lluvia, la vegetación, los insectos, un país a la vez de libertad y limitación. Donde los hombres y las mujeres eran totalmente diferentes, no debido al color de su piel y de su pelo, sino por su manera de hablar, de caminar, de reír, de comer. Donde la enfermedad y la vejez eran visibles, donde la alegría y los juegos infantiles eran aun más evidentes. **Donde el tiempo de la infancia terminaba muy pronto, casi sin transición, donde los chicos trabajaban con sus padres y donde las chicas se casaban y tenían hijos a los trece años.** (118-119)

En el fragmento anterior vuelve a hacerse énfasis acerca de la vejez que entre los africanos es totalmente mostrada. Asimismo, se habla de la niñez, primeramente se alude a ésta en razón de la alegría y los juegos infantiles, se denota que la diversión es llevada a cabo con felicidad y gozo. Sin embargo, al final se expone que a la edad de trece años tanto niños como niñas comienzan a ser considerados como adultos y, por ende, inician con su vida laboral, sexual y familiar. Aquí el contraste que el narrador efectúa está implicado en que en Occidente los infantes –en la época de la infancia de Le Clézio- eran considerados adultos hasta una edad más avanzada que los niños africanos, por tanto, hay un contraste evidente entre ambas visiones de lo que es considerado como niñez y adultez.

Nuevamente se denota la tendencia al contraste, que es tratada desde una postura que no demerita ni engrandece a la cultura observada. Se reitera a la *filia* como la actitud dominante en la narración ya que, a pesar del extrañamiento

que demuestra el narrador ante lo que observa, trata a lo observado de forma bilateral.

VIOLENCIA Y HOSTILIDAD

Para comenzar este apartado recurro a una cita:

África era el cuerpo más que la cara. Era la violencia de las sensaciones, la violencia de los apetitos, la violencia de las estaciones. El primer recuerdo que tengo de ese continente es el de mi cuerpo cubierto por una erupción de pequeñas ampollas, la fiebre miliar, que me causó el calor extremo, una enfermedad benigna que afecta a los blancos cuando entran en la zona ecuatorial. [...] **África que me quitaba mi cara me devolvía un cuerpo, doloroso, afiebrado, ese cuerpo que Francia me había ocultado en la dulzura debilitadora del hogar de mi abuela, sin instinto, sin libertad.** (17)

De la cita anterior resalto las partes en que se habla sobre la atmósfera hostil y precaria que se vive en el entorno africano. El narrador habla de su primera experiencia en su viaje hacia África. Esta vivencia está marcada por la enfermedad y las condiciones hostiles, incluso se hace un contraste entre la vida que Le Clézio llevaba en Niza y la que comenzaba en el territorio africano. De Europa lo que el narrador puede decir es que vivió en la dulzura y la comodidad, mientras que en África se enfrentó, desde el primer momento, al golpe de la vida salvaje y exenta de comodidades. Las siguientes citas son una reiteración de lo que he explicado en este párrafo:

[...] esas imágenes de un mundo todavía salvaje entrevisto a lo largo de los ríos. **Un mundo misterioso y frágil donde**

reinaban las enfermedades, el miedo, la violencia de los buscadores del oro y de tesoros, donde se escuchaba el canto de la desesperanza del mundo amerindio que estaba por desaparecer. (66-67)

En las montañas debajo del ecuador las noches eran frías, con zumbidos, colmadas por los clamores de los gatos salvajes y los chillidos de los mandriles. Pero no era el África de Tartarin ni la de John Huston. Era más la del Africa farm, **un África real, de gran densidad humana, doblegada por la enfermedad y las guerras tribales. Pero también fuerte e hilarante, con sus innumerables chicos, sus fiestas bailadas, el buen carácter y el humor de los pastores que encontraban por los caminos.** (93)

Como puede observarse se repiten términos como la enfermedad, la violencia, la desesperanza, etc. Se mantiene la idea de un entorno violento y hostil, precario e insalubre. Sin embargo, al final de la última cita se habla de la otra cara de África, de las celebraciones, el humor y la risa, aspectos que también son parte a pesar de las otras características que se denotan más negativas.

En las citas anteriores, aunque se habla de las condiciones precarias que se viven día con día en el entorno africano, nunca se habla con repudio *-fobia-* de dichas circunstancias. Simplemente se asume la realidad que predomina en el contexto observado, tampoco con maravilla *-manía-*, más bien se mantiene un tono de aceptación donde no se juzga a África ni ensalzándola o desdeñándola; el narrador se mantiene al margen de ver las características del ambiente en que está inmerso y contrastándolas con el antiguo entorno de donde proviene.

LAS RAZAS

Otra de las imágenes que transmite el texto es la visión que se tiene sobre las razas, particularmente la raza blanca y la negra. Expongo un fragmento como primera ejemplificación de este apartado:

No sé nada de todo lo que describe esa pesadez colonial, las ridiculeces de la sociedad blanca exiliada en la costa, todas las mezquindades a las que los niños están especialmente atentos, el desprecio por los indígenas, de los que sólo conocen la fracción de los sirvientes que deben inclinarse ante los caprichos de los hijos de sus amos, y sobre todo, **esa especie de grupo en el que los hijos de la misma sangre se unen y se dividen a la vez, donde perciben un reflejo irónico de sus defectos y de sus mascaradas, y que de alguna manera forma la escuela de una conciencia racial que reemplaza para ellos el aprendizaje de la conciencia humana.** (25)

En el ejemplo anterior la observación de las razas es la que tiene el narrador de la obra, es decir, Le Clézio explica como para él la diferenciación entre razas le es algo sin importancia. Cuando usa la expresión "pesadez colonial" ya está desvirtuando la tendencia humana de hacer exclusiones partiendo de rasgos como el color de la piel, y para seguir sustentando su discurso, habla de "conciencia racial" y "conciencia humana", por una parte una conciencia viciada por los prejuicios de tipo racial y por otra una conciencia exenta de clasificaciones, es decir, que sólo juzga por el simple hecho de ser humanos.

Por otra parte nuestro otra cita que refleja una imagen distinta, sobre lo racial, en la obra de Le Clézio:

Entonces mi padre descubrió, después de todos esos años en los que había sentido cercano a los africanos, su pariente, su amigo, que **el médico sólo era otro actor del poderío colonial**, no diferente del policía, del juez o del soldado [...] **El ejercicio de la medicina era también un poder sobre la gente, y la vigilancia médica era también una vigilancia política.** (109)

En esta cita el narrador no habla de su propia perspectiva acerca de lo racial –algo que en la cita anterior sí ocurría- sino más bien de cómo era percibido su padre ante los negros. El choque que existe en esta parte es cómo el padre de Le Clézio se percibía como un africano más debido al tiempo que había vivido en África, sin embargo, se da cuenta de que ante los negros es sólo otro actor que ejerce su fuerza y poderío sobre estos. Aquí transmite la imagen que los negros –algunos- tienen sobre los blancos, que son percibidos como tiranos cuya fuerza les otorga el control de todo lo que tocan.

En este apartado puedo hablar de las imágenes en dos momentos: en la primera cita se resalta nuevamente la *filia* ya que el narrador critica la tendencia racista del ser humano, incluso el cómo ésta se ha filtrado en la educación creando prejuicios en las personas desde una edad temprana. Le Clézio vuelve a reiterar la percepción que tiene de los africanos, una de tipo bilateral donde los ve como iguales.

Por otra parte está la segunda cita donde los papeles del observador, en cierta forma, son puestos a la inversa, ahora se describe la actitud que asumen los africanos ante la figura del padre de Le Clézio. Aquí se resalta cierto grado de *fobia* pero una de tipo *mirage* ya que los blancos son percibidos, en su totalidad, como seres aberrantes que sólo toman todo por la fuerza, es

decir, que hay una imagen distorsionada donde se generaliza que la raza blanca es un grupo con tendencia a la tiranía.

CONCLUSIONES

1. En el texto de Le Clézio abundan distintas imágenes sobre África, tanto su entorno social como moral, sus habitantes, costumbres, etc. Sin embargo, dichas imágenes son constantemente contrastadas con la visión occidental del narrador, algo común ya que una tendencia humana es la de contrastar lo desconocido con lo que conocemos. Lo interesante sobre esto, en la obra abordada, es que el narrador se inclina a percibir al entorno africano como su igual *-filia-*; Le Clézio expresa cierto grado de sorpresa, sin llegar a ensalzar, ya que a pesar de encontrarse ante un entorno más hostil y precario, posee tendencias que, al menos por el autor, son observadas sin un juicio que demerite *-fobia-* o enaltezca *-mania-*.

2. La visión de Le Clézio nunca juzga a los africanos como salvajes o bárbaros siempre hay una postura sin adjetivos o etiquetas, nunca se hacen generalizaciones de todo el territorio y sus habitantes. Y aunque es cierto que se habla de la hostilidad y violencia vividas en África, no se habla de éstas en términos de procurar la creación de una imagen negativa de este continente, sino de sólo ser realista pero siempre tomando en cuenta los aspectos positivos que también posee. Hay un sólo momento, en el apartado de las razas, donde el narrador nos habla de la forma en que los observados vislumbran a la raza blanca. Las menciones sobre estos aspectos son minoritarias en el texto, sin embargo, aunque no era la finalidad de este trabajo

analizar la actitud de fobia en la obra elegida, el ejemplo sirve como un reflejo de cómo se constituye una fobia de tipo mirage.

3. Aspectos como la desnudez, niñez, adultez, vejez, son percibidos de manera distinta según la cultura. La percepción que se tiene sobre estos pueden variar según las latitudes. Gracias a la imagología pude hacer un análisis profundo acerca del modo en que las diversas culturas del mundo perciben estos y otros aspectos y, asimismo, destruir o confirmar –pero sobre todo destruir- ciertos prejuicios que se tienen acerca de otras razas y culturas. Así esta área promueve una reconsideración de ciertas imágenes que el colectivo nos ha transmitido a través de un análisis crítico de éstas. Nos invita a la comprensión y no sólo al prejuicio inmediato.

BIBLIOGRAFÍA***CITADAS:***

LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave, *El africano*, Argentina: Adriana Hidalgo, 2004. Impreso.

MOLL, Nora, "Imágenes del <<otro>>. La literatura y los estudios interculturales". En GNISCI, Armando (Coord.), *Introducción a la literatura comparada*, España: Crítica, 2002. Impreso.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*. París: Armand Colin, 1994. Impreso.

CONSULTADAS:

RALL, Dietrich y RALL, Marlene, *Mira que nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*. México:UNAM, 2003. Impreso.

La pluma de otro: Poética del elogio

LUIS LEONARDO DURÁN SIQUEIROS

SIQUEIROSLEONARDO@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Resumen

El siguiente trabajo buscará encontrar una poética del elogio, esto es, una forma propia del elogio que vaya más allá de la loa o alabanza del elogiado. Para esto se tomarán los dos poemas de Antonio Machado dedicados a Rubén Darío que aparecen en la parte de elogios de *Campos de Castilla*. Se partirá del presupuesto que la forma y las imágenes no son sólo del autor, sino que cierta parte de ellas las apropia de los textos del elogiado.

Mención honorífica en el III Concurso de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio” convocado por la Universidad Autónoma de Aguascalientes

El elogio, entendiéndolo como “expresión encomiástica en prosa o en verso, muy cercana al panegírico” (Marchese 117), es un subgénero literario que se ha cultivado y desarrollado a lo largo de los siglos y que no hay que confundir con la dedicatoria, pues esta también “consiste en hacer el homenaje a una obra o a una persona” (Gennette 101), pero su repercusión en el texto no es clara ni definitoria. Desde los griegos hasta nuestros días han aparecido construcciones que se consideran (o se llaman) elogios cuya finalidad laudatoria no ha variado. Lo extraño es que, aunque sean tan antiguos y recurrentes en la tradición literaria, los estudios que abordan su construcción son prácticamente nulos. No existe algo que pudiéramos considerar una “poética del elogio”, entendiendo poética como “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias” (Marchese 325), pero sin dejar de lado el “principio esencial del arte, la mimesis” (Ayuso 302) pues parece que la crítica sólo observa la finalidad laudatoria, de homenaje, más allá de la forma en que se presente. Se ignora, no sé si a propósito o no, que el problema del elogio no es la finalidad sino la presentación de este, su estilo, ya que el autor tuvo que elegir cierta construcción versal (o no versal), ciertas palabras, figuras retóricas, símbolos, entre otros elementos para lograr un mejor elogio.

En muchas ocasiones, esa elección está supeditada en la poética, o en la construcción poética del elogiado. En otras palabras, se buscaría una imitación del estilo del elogiado. Esta imitación sería palpable en Antonio Machado, pues Fernández Lobo dice que “hay, con clara voluntad de elogiar imitando, en los dos poemas que dedica a Rubén Darío, sobre todo el CXLVIII (“A la muerte de Rubén Darío”),

evocación necrológica en la que, a través de la voz machadiana, parecen vibrar los ritmos del maestro nicaragüense” (Lobo 139), pero, ¿cómo se da la imitación? Y si es una mera imitación, ¿por qué es importante?.

Para responder a la segunda pregunta Amado Alonso dice: “Todo lo que nos sirva para conocer el acto de poesía, el momento de la creación, nos lleva hacia una integral comprensión de la obra: conduce a que se logre plenamente su sentido objetivo. Las fuentes literarias deben ser referidas al acto de creación como incitaciones y como motivos de reacción. El poeta no repite; replica. Y es claro que sólo captaremos todo el sentido de la réplica si nos es conocida la incitación” (Alonso 326-327). La imitación sería lo mismo que declarar cuál es la fuente literaria, en especial en el caso Machado-Darío. Pero también hay que tener en consideración el objetivo de los “elogios”: homenajear; pensar en que en el poema no se busca un avance lírico o una experimentación. No hay que olvidar que “en los “Elogios” (de Machado) a sus amigos y maestros, la intensidad lírica resulta secundaria, junto al sentido de propagación y defensa de valores morales, culturales y estilísticos” (Valverde 136). Pero conocer la “fuente literaria” de los poemas, la imitación nos ayudará a su mejor comprensión, y por lo tanto a una construcción de una poética del elogio.

Para comprobar esto analizaré dos poemas de Antonio Machado pertenecientes a *Campos de Castilla* al apartado “Elogios”: “Al maestro Rubén Darío” y “A la muerte de Rubén Darío”. La forma en que llevaré esto a cabo será a través, primeramente, del análisis métrico y simbólico de los poemas machadianos para a continuación hacer una comparación de las formas métricas y simbolismos que aparecen en los poemas de Rubén Darío y observar si estos se encuentran

imitados en los poemas de Machado. Delimitaré la comparación a los poemas que aparecen en los libros: *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901) y *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905) pues el poema “Al maestro Rubén Darío” apareció en 1904, por lo que el estilo más próximo a esta composición es el de *Prosas profanas* y la elección de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* porque es su libro más famoso y por lo tanto más leído e influyente. El segundo poema apareció en 1916. Con esto se podrá observar cómo se dio esa imitación (si se dio) y si eso podríamos considerarlo una poética del elogio.

El apartado de “Elogios” en *Campos de Castilla* contiene 14 composiciones. Dos de ellas dedicadas a Rubén Darío, lo cual es de llamar la atención, pues sólo él y Juan Ramón Jiménez tienen el honor de repetir lugar. Si se observa la disposición de los versos en los poemas se da cuenta que cada uno de los elogios es diferente:

Al maestro Rubén Darío

Este noble poeta, que ha escuchado
 los ecos de la tarde y los violines
 del otoño en Verlaine, y que ha cortado
 las rosas de Ronsard en los jardines
 De Francia, hoy, peregrino 5
 de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
 de su verbo divino.
 ¡Salterios del loor vibran en coro!
 La nave bien guarnida,
 con fuerte casco y acerada prora, 10
 de viento y luz la blanca vela henchida
 surca, pronta a arribar, la mar sonora.
 Y yo le grito: ¡Salve! A la bandera
 flamígera que tiene
 esta hermosa galera, 15
 que de una nueva España a España viene.
 (Machado, Campos de Castilla 254)

A la muerte de Rubén Darío

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
 ¿dónde fuiste Darío, la armonía a buscar?
 Jardinero de Hesperia, rui señor de los mares,
 corazón asombrado de la música astral,
 ¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno 5
 y con las nuevas rosas triunfante volverás?
 ¿te han herido buscando la soñada Florida,
 la fuente de la eterna juventud, capitán?
 Que en esta lengua madre la clara historia quede;
 corazones de todas las Españas, llorad. 10

Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
 esta nueva nos vino atravesando el mar.
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,
 su nombre, flauta y lira, y una inscripción nomás:
 nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
 nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan. 15
 (Machado, Campos de Castilla 255)

Con una rápida mirada podemos observar que cada elogio tiene una versificación diferente. No encontré ninguna variación de los poemas al revisar otras ediciones (Machado, 1971, 1983), pero sí hubo una variación en la de “Al maestro Rubén Darío” que cita Henríquez Ureña (Henríquez 521) en su *Breve historia del modernismo* en esa versión aparece una separación estrófica entre los versos 8-9 y 12-13. Esta separación no cambia el sentido del poema y hasta facilita su comprensión. El poema “A la muerte de Rubén Darío” aparece también con una separación estrófica, en cuartetos (4-5, 8-9, 12-13), en algunas versiones en línea.

En el primer poema es una clásica silva: los versos son heptasílabos y endecasílabos sin un orden aparente. Esta composición era una de las empleadas por Machado pero de una manera especial como lo menciona Navarro: “La

modalidad usada por Machado no tiene el verso como unidad básica, sino la estrofa, y consiste propiamente en una libre serie de pareados, tercetos, cuartetos y otros grupos de forma definida.” (Navarro 281). La observación de Navarro se cumple en este caso pues contiene rima consonántica encadenada en grupos de cuatro versos sin dejar ninguno suelto. En el poema se habla de las influencias de Rubén Darío, ya sea la propia y la que inspira, especialmente en España, donde su poesía ya se comenzaba a consolidar con la próxima aparición de *Cantos de vida y esperanza*. No hay una simbología clásica, mas sí aparecen ciertas metáforas como “ecos de la tarde”, “violines del otoño”, así como la mención a dos poetas franceses: Verlaine y Ronsard.

En el segundo poema todos los versos son alejandrinos (tomada de Gonzalo de Berceo) con rima asonante en versos pares a la usanza del romance. Hay que mencionar que “el cultivo del alejandrino lo concentró Machado en *Campos de Castilla*, 1912 [...] Antes de esa fecha, sólo había empleado el alejandrino en escasas y breves poesías” y que “después de *Campos de Castilla* tampoco volvió a utilizar este metro” (Navarro 276). Por lo tanto es un metro prácticamente exclusivo a este libro. El poema tiene un tono elegíaco, de lamento por la pérdida del poeta, pero no por eso deja de exaltarlo, en especial al final cuando lo compara con los dioses griegos Apolo y Pan, dioses de la música y la poesía. La aparición de estos dos dioses así como la de Dionisos y el Jardín de las Hespérides nos habla de una simbología clásica, griega. El jardín de las Hespérides o el descenso al infierno de Dionisos son dos mitos griegos no muy comunes pero cuya aparición viene cargada con un gran peso simbólico de eternidad y deificación (Chevalier 420, 561).

Una vez que hemos visto esto, podemos pasar a compararlo con los poemas rubendarianos. De

entrada se debe mencionar que “a Rubén Darío debemos la introducción de los ritmos modernos, el desplazamiento de los acentos, la implantación de los versos dodecasílabo, alejandrino, pentadecasílabo, pentadodecasílabo, los sonetitos y los polimétricos, la libertad de lenguaje, y el lenguaje rítmico y coloquial, entre otros.” (Llopesa 12), por lo tanto debemos de ver la versificación machadiana como heredera de la rubendariana. Algo que se debe aclarar es que el modernismo tenía 46 versos diferentes, de los cuales Machado sólo usaba 9. La cuestión es qué versificación comparten Darío y Machado. Para esto hay que asomarnos a la versificación de los poemas. Pedro Luis Barcia dice sobre: *Prosas profanas y otros poemas* el “alejandrino o tetradecasílabo, (es) el metro más usado: 23 composiciones sobre 54 del poemario [...] En cuanto a la rima hay un enorme predominio de consonancia” (Barcia 251-261) Algunos de los poemas escritos en versos alejandrinos que aparecen en *Prosas Profanas* son: “Sonatina”, “Del campo”, “Margarita”, “Ite, missa, est”, “El coloquio de los centauros”. Esta predilección por el verso alejandrino se repite en *Cantos de vida y esperanza* como lo atestiguan los poemas: “Los cisnes”, “Spes”, “Al rey Oscar”, “Cyrano en España”, “Pegaso”, “Canto de esperanza”, “Retratos”, entre otros.

En lo que respecta a la silva monoestrófica, podemos ver que es un metro cuya aparición es prácticamente nula (al menos en los dos libros de poemas analizados), más sí aparece multiestrófica como lo menciona Henríquez Ureña: “Suele combinar...alejandrinos con heptasílabos y endecasílabos, combinación que, en esencia, es la misma de la silva, puesto que el alejandrino es la duplicación del heptasílabo” (Henríquez 106). Aquí Henríquez nos habla de una interpretación estrófica que puede darse o no. No sólo eso, sino que sólo aparece en poemas estróficos. Por esta razón de debería comenzar

a cuestionar la validez de la sentencia hecha por Fernández Lobo en la que Machado hace los elogios a través de la imitación, pues el primer poema es una silva. Pero no por eso deja de ser un elogio.

En lo que respecta al simbolismo, podemos observar una repetición en la aparición de motivos clásicos y franceses. Esto el propio Darío lo declara en el poema “Divagación”, perteneciente a *Prosas profanas*:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias
que hicieran los delirios de las liras
en las Grecias, las Romas y las Francias
(Darío, *Del símbolo a la realidad* 14)

Y no sólo lo declara en ese poema sino que aparecen diversos motivos como Pan (aparece en diez ocasiones en *Prosas profanas* y siete en *Cantos de vida y esperanza*), Apolo (aparece en cinco ocasiones y una respectivamente), la flauta (doce y cuatro respectivamente) y la lira (24 y 10 respectivamente). Extrañamente no aparece en los dos libros mención sobre Dionisos ni las Hespérides, aunque aparece la palabra jardín en diversos poemas (6 veces en cada poemario) que utiliza Machado, pero sí aparecen otros seres de la mitología clásica como Júpiter, Leda, los centauros, Hermafrodito, Eros, Afrodita, las musas, Herakles (Hércules), Orfeo, las sirenas, Medusa, entre otros. De lo francés podemos encontrar a Verlaine, Ronsard, Versailles, Víctor Hugo, Watteau entre otros.

Una vez que sabemos esto podemos observar cómo es que Machado construyó sus elogios imitando a Rubén Darío. Primero que nada tenemos que observar que el primer poema es diferente a las construcciones el poeta nicaragüense, es una silva monoestrófica, metro que no aparece en los libros antes mencionados,

pero que Machado utilizaba bastante como en “Noche de verano”, “Pascua de resurrección”, “Noviembre 1913” de *Campos de Castilla*. Por lo tanto, podemos decir que no imita a Rubén Darío en este elogio, sino que utiliza una construcción más propia. Pero lo que sí aparece es el nombre de Verlaine, el cual aparece varias veces en *Prosas profanas* y que Darío exalta desde sus “Palabras liminares”: “Y en mi interior: ¡Verlaine...!” (Darío, *Del símbolo a la realidad* 9), o en su “Verlaine” (o “Responso”) en el que le rinde homenaje a través de un poema (Darío, *Del símbolo a la realidad* 56). Algo más opaco es el escritor Ronsard, el cual sólo menciona Darío, pero en *Cantos de vida y esperanza* en el poema “Ofrenda”. De esto podemos ver la primera conexión entre el primer elogio y Darío: las fuentes literarias. Machado insinúa estas a través de dos autores, franceses ambos, a los “maestros” de Darío. No aparecen símbolos clásicos en ese primer elogio, pero el saludo “¡Salve!”, proviene del latín.

Las imágenes sonoras que aparecen, los “ecos de la tarde”, “los violines del otoño”, ¿por qué están ahí? Pues es sencillo: derivan de la estética que declaró Rubén Darío en sus “Palabras liminares” de *Prosas profanas*:

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?

Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo la idea, muchas veces. (Darío, *Del símbolo a la realidad* 9)

De aquí se desprende la musicalidad que busca Darío y ese “es sólo la idea, muchas veces” nos marca, sino una idea de cómo debería sonar. Por eso aparece ese violín y esos ecos, como fuente de la música y sonoridad que se propaga. De esta forma podemos ver que la elección de las

imágenes y los autores fueron las formas en las que Machado elogió a Darío, y si eso no fuera suficiente, habla de la llegada de Darío a España, una llegada triunfal pues “trae el oro/ de su verbo divino” (Machado, *Campos de Castilla* 254).

Del segundo elogio: “A la muerte de Rubén Darío”, se puede discernir desde la estructura métrica una semejanza: el alejandrino. Esto también es una conexión entre gustos de los dos poetas, ya que ambos le dedicaron un poema (o parte de uno) al maestro medieval: Darío su “A maestre Gonzalo de Berceo” y Machado una parte de su “Mis poetas”, que también aparece en el apartado de “Elogios” de *Campos de Castilla*. Desde ahí podemos observar una semejanza. Lo que difiere es la rima. La de Machado es asonantada, algo raro en la poesía rubendariana, así como la rima en versos pares que emula la rima del romance. En lo que respecta a los símbolos podemos ver seis principales, que podemos dividir en dos: una agrupa a los símbolos de la música y la poesía, la otra a la inmortalidad. En el primer grupo están Apolo, Pan, la lira y la flauta. En el segundo a Dionisos y al Jardín de las Hespérides.

Apolo que “inspira no sólo a profetas, sino a poetas y artistas” (Chevalier 111), Pan, “sería el dios del todo, indicando sin duda la energía genésica de ese todo” (Chevalier 798), la lira es “el símbolo de los poetas” (Chevalier 650) y la flauta, la cual Pan inventa para solaz de los dioses” (Chevalier 499), estos cuatro elementos están unidos por la musicalidad. También simbolizan la inspiración del poeta, su instrumento y la función de todo esto, “para el solaz de los dioses”, lo cual nos llevará a pensar que Darío está en los cielos, en el Parnaso si nos atenemos a su simbología clásica, entreteniéndolo a los dioses.

En el otro grupo existen dos mitos: el descenso al infierno y su posterior salida para convertirse

en inmortal, y el de la manzana que confiere la inmortalidad. Dionisos que representa un camino a la inmortalidad pues “si él condujo a su madre (la tierra) de los infiernos al Olimpo, no está prohibido pensar que es a todos los hijos de la tierra a quienes él quiso abrir el acceso a la inmortalidad” (Chevalier 420), significa que si descendió Darío con él, podrá salir y será llevado al Olimpo a volverse inmortal. Mientras que el Jardín de las Hespérides es “el mito (que) representa la existencia de un paraíso, objeto de los deseos humanos, y una posibilidad de inmortalidad (la manzana de oro)” (Chevalier 560-561). Si a esto le aunamos el trabajo de jardinero que se dedica a podar las plantas y árboles del jardín, no sería irracional pensar en que pudiera tomar una de esas manzanas doradas.

Si unimos estos dos mitos observamos la manera en que Machado, más allá de la forma, elogia a Rubén Darío: le da una categoría de dios, y le confiere la inmortalidad. Así como también el cierre del segundo terceto: “nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo / nadie esta flauta toque, si no es el mismo Pan.” (Machado, *Campos de Castilla* 255) lo que nos habla de que Darío está en el mismo nivel que esos dos dioses, o tal vez en un nivel superior pues si estos dioses tocan esos instrumentos, serán para el solaz de Rubén Darío.

En conclusión podemos observar que ambos elogios son diferentes entre ellos, pero tienen en común, aparte de la finalidad laudatoria, ciertos elementos que aparecen en los poemas de Rubén Darío. Y, como dijo Fernández Lobo, el segundo, “A la muerte de Rubén Darío” tiene más elementos que imita Machado para lograr un mayor elogio, tales como la versificación alejandrina y los elementos clásicos tan usados por el poeta nicaragüense, pero difiere un poco en la rima. En el primero, “Al maestro Rubén Darío”, se observa que más que seguir la forma

de Darío, este sigue una forma más machadiana, pero en los elementos que lo conforman, las imágenes se basan en los escritos por Darío.

De esto podemos decir que el elogio no es una imitación total, sino parcial en el sentido de que el poeta que elogia elige unos ciertos elementos del estilo del poeta elogiado ya sea la forma o el fondo. Y una vez hecha la elección este debe agregar algo propio para así conformar un elogio original pero a su vez dentro de la poética del autor elogiado. Por esta razón podemos decir que hacer una poética del elogio es difícil. O mejor dicho, no se puede generalizar. Tal vez se podrían formular poéticas personales del elogio, pero no una teoría general, pues cada elogio varía aunque sea del mismo autor, si a eso le aunamos los estilos diferentes de cada uno de los autores, esto se volvería una poética restrictiva que haría imposible una originalidad en la creación de este tipo de composiciones. Mejor dejemos que los elogios estén en la pluma del otro, en la poética que cada uno se quiera forjar.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos 1986 (impreso).

ANDERSON IMBERT, Enrique “Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar” en *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1998. VII-LI (impreso).

AYUSO DE VICENTE, Ma. Victoria. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Akal, 1997 (impreso).

BARCIA, Pedro Luis. “Prosas profanas y otros poemas” en *Del símbolo a la realidad. Obra selecta* Madrid: Alfaguara, 2016. 351-361 (impreso).

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986. (impreso).

DARÍO, Rubén. *Antología personal*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 2013 (impreso).

----- . *Del símbolo a la realidad*. Obra selecta. Madrid: Alfaguara, 2016 (impreso).

FERNÁNDEZ LOBO, Luis Carlos. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid, España: Akal, 1997 (impreso).

GENETTE, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001 (impreso).

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1954 (impreso).

LLOPESA, Ricardo. “Introducción” en *Antología personal* Ciudad de México, México: Joaquín Mortiz, 2013. 5-14 (impreso).

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. España: Espasa-Calpe, 1971 (impreso).

----- . *Poesías completas*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983. (impreso).

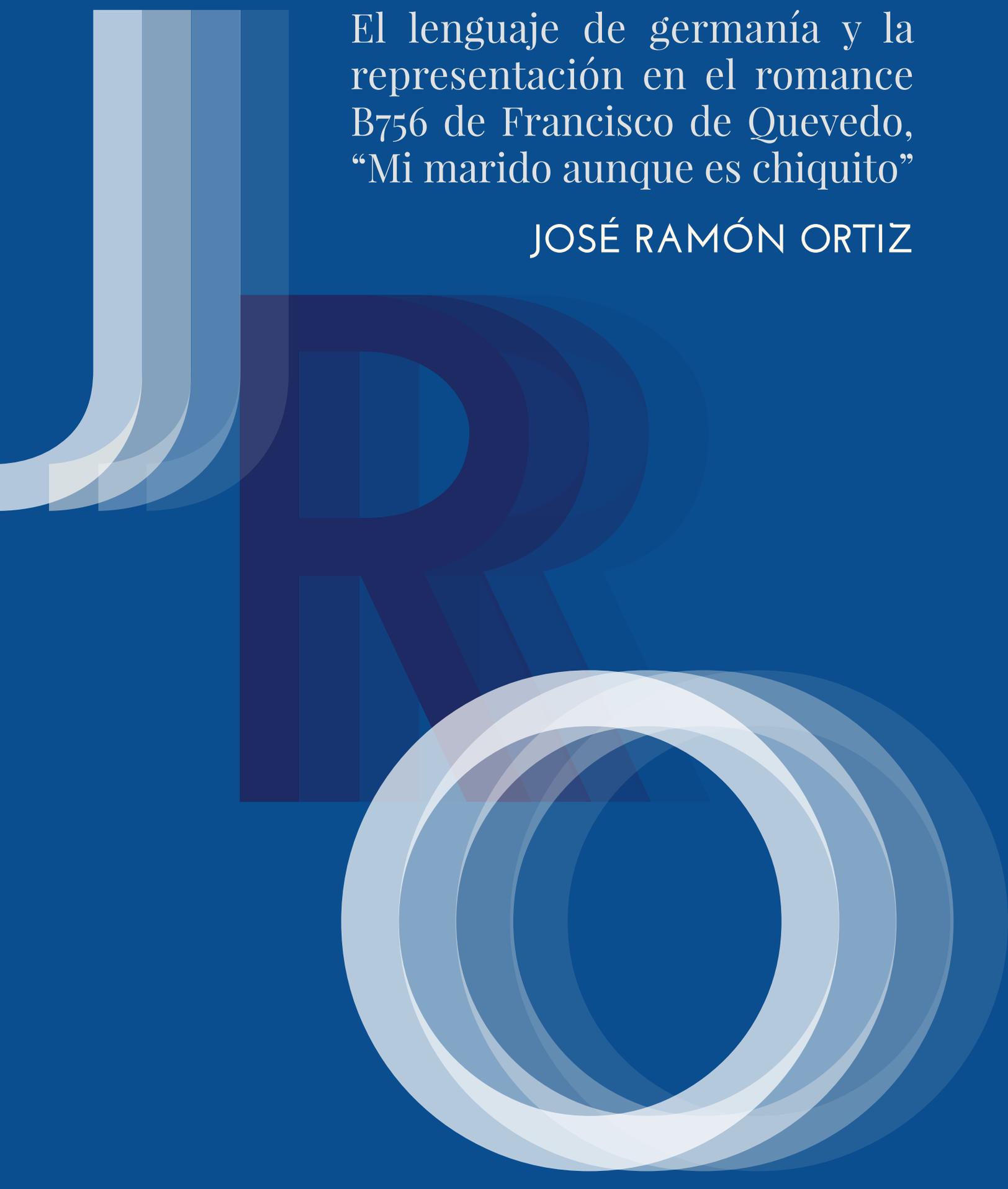
----- . *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra, 2014 (impreso).

MARCHESE, Angelo & Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994 (impreso).

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1979). “La versificación de Antonio Machado” en *Antonio Machado* España: Taurus, 1979. 273-289 (impreso).

PHILLIPS, Allen W. “Antonio Machado y Rubén Darío” en *Antonio Machado*. España: Taurus, 1979. 171-185 (impreso).

VALVERDE, José María (1975). *Antonio Machado*. España: Siglo XXI, 1975 (impreso).

The background features large, stylized, overlapping letters in shades of blue and white. A large 'J' is on the left, a large 'R' is in the middle, and a large 'O' is at the bottom. The letters are semi-transparent and layered, creating a sense of depth and movement.

El lenguaje de germanía y la
representación en el romance
B756 de Francisco de Quevedo,
“Mi marido aunque es chiquito”

JOSÉ RAMÓN ORTIZ

Para Felipe Valencia: un Góngora que devino en
mi Capitán Alatríste

Quevedo esgrime conceptos afilados como
armas blancas y con ellos acuchilla,
incansable e implacable, ejércitos de sombras.

Octavio Paz, -Reflejos: Réplicas

Francisco de Quevedo habita un mundo heteroglósico del que se aprovecha y se nutre. Sobre todo en su trabajo burlesco, el poeta se vale de los diversos sociolectos que existen o que van surgiendo en ese cronotopo complejo al que tradicionalmente llamamos Siglo de Oro –un espacio temporal que, vale la pena recordar, se caracterizó por un exceso retórico particularmente en los lenguajes oficiales, los sectarios, y en los de muchas de las literaturas (Clamurro 33-34). A diferencia de sus coéteanos, tan ansiosos por innovar, desarticular y modernizar los modelos literarios, Quevedo se distingue por enfrentarse directamente a la lengua, logrando textualizar los discursos y los lenguajes que habitan la Corte. El autor es capaz de convertir al propio lenguaje en motivo y materia literaria e, inclusive, en el personaje inolvidable de sus textos, sin importar que algunas veces este lenguaje provenga de grupúsculos socialmente marginados.

Quevedo es consciente de que la literatura es un mero artificio creado por y a partir del lenguaje y que habita en él; es decir, una práctica social constituida por la interdependencia de la lengua y el individuo que se aprovecha de ella, hasta estructurarla en un discurso propio. En el sentido sociológico bourdieano, se podría decir que Quevedo es en sí mismo un “campo” a la vez que un “agente” que funciona en un lugar más grande: el “campo literario del Siglo de Oro”, definido por Carlos M. Gutiérrez en *La espada, el rayo y la pluma* (Indiana 2005). Gutiérrez propone en su libro una necesaria distinción entre el macrocosmos

“QUEVEDO” y el microcosmos “Quevedo”, medular para la comprensión de su obra, y que queda establecida de la siguiente forma:

[es] necesario ampliar el foco a la dinámica de campo y de ahí a la relación con el campo de poder, para dar cuenta de lo que podríamos llamar “QUEVEDO”. Dentro de ese concepto, bajo el cual se unifica la división analítica que los estudios tradicionales hacían entre obra y biografía del autor, hay que distinguir entre el *microquevedo* (tomas intratextuales de posición) y el *macroquevedo* (espacio de posibilidades sociopolíticas y literarias; *habitus* y conjunto de tomas de posición, en definitiva). Creo que esta dicotomía puede ser de utilidad para soslayar la complejidad del fenómeno “QUEVEDO”, dada la aparente contradicción que parecen albergar el cotejo de su obra y algunos episodios de su vida. De esta manera se distinguiría la interacción entre individuo-escritor-agente y sociedad-receptor(es)-campo(s)-*habitus*, como condición para contener la complejidad vital y literaria de Quevedo. (Gutiérrez 20)

La posición del autor del *Buscón* es quizá la más elaborada entre las tomadas por sus contemporáneos, debido a la multiplicidad y pluralidad de su producción cultural. Francisco de Quevedo no sólo promueve su habilidad ingeniosa, sino que se opone ventajosamente a otros campos, otras estructuras léxicas contra las cuales compite. A partir de esta idea, y siguiendo los lineamientos más generales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, lo que sigue es distinguir las particularidades con las que el sociolecto de la germanía es introducido por Quevedo en el campo literario del Siglo de Oro. Igualmente, habrá que notar el origen del interés quevediano por este lenguaje, y se plantearán algunas características distintivas su poética burlesca en el caso de los cornudos, proponiendo

la anotación filológica al romance B756 “Mi marido aunque es chiquito”.

Antes que nada, recordemos que el presupuesto bourdieano sugiere que un campo específico y delimitado, por ejemplo el llamado primer campo literario español (8-59), es responsable de las obras que surgen de él. Responsable en el sentido que, por ejemplo, el lenguaje oficial o los modelos patrocinados y aplaudidos por los representantes del poder, serán los que imitará –o transgredirá– cualquier producción cultural que aspire a obtener cierto poder simbólico, o cuando menos a situarse en un lugar específico –y conveniente– dentro del campo. La relación entre obra y campo de producción, por lo tanto, es eminentemente violenta, en el sentido que la primera intentará siempre desarticular la estructura del segundo, buscando transformar las relaciones entre las fuerzas que lo instituyen. Dentro de un campo literario, las estrategias con las que los agentes realizan sus “tomas de posición”, pueden ser específicas, como las cuestiones de estilo, o no específicas, como –y principalmente en el Siglo de Oro– las políticas; e inclusive pueden tener ambos objetivos. La intención del agente es hacerse de la mayor cantidad de “capital simbólico específico” posible, definido por Bourdieu como:

El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor (Bourdieu en Gutiérrez 13).

La necesidad de Quevedo por legitimarse en el campo literario responde a su urgencia por legitimarse igualmente en el campo de poder. Es ya un lugar común aceptar que durante su vida el poeta buscó, obteniéndolo muchas veces, el

favor de la corte. No es necesario abundar en este respecto. Sin embargo, sí lo es recordar que en esta dinámica social Quevedo explota su ingenio creativo, sobre todo porque así presta un servicio necesario a la corte, lo que le garantiza un lugar en el campo de poder.

En el entonces de Quevedo, la corte es una especie de Torre de Babel que no se desploma, en la que caben todos, como dice uno de los personajes con los que se atraviesa Don Pablos, el famoso Buscón de su novela picaresca de 1626. Allí se albergan y relacionan varios campos distintos, estructurado cada uno en base de un lenguaje propio. Textualizar estos lenguajes en clave humorística es una de las estrategias con las que Quevedo buscará tomar una posición dentro del campo literario, y, evidentemente, también dentro del campo de poder político. La burla, que no la sátira, por lo tanto, es uno de los aspectos más sugestivos de la obra quevediana y, sin embargo, la irresolución crítica alrededor de su estructura y función representa la primera de las muchas dificultades, ya no sólo de catalogación, sino de lectura contemporánea del poeta áureo. En *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (Zaragoza, 1994), Antonio Pérez Lasheras logra, con éxito, distinguir la genealogía de la sátira y, consecuentemente, las particularidades y diferencias entre esta categoría literaria y la que, a su parecer, es otra categoría consecuente y más propia del Siglo de Oro: la burla. Pérez apunta que “Mientras el término *sátira* tiene una definición bastante complicada e imprecisa, pero abarcable al fin y al cabo, los límites de lo *burlesco* son hartos más complicados”, y continúa:

La sátira –queda dicho ya– tiene una larga tradición y muchos han sido los teóricos que han tratado de sistematizarla; sin embargo, *burlesco* es una voz que aparece en el siglo XVI

como categoría literaria, aunque *burla* era término de uso frecuente para la determinación de composiciones jocosas, tal como nos puede mostrar, por ejemplo, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, de 1519. Lo interesante en este momento, por lo tanto, sería encontrar los rasgos que diferencien la sátira de lo meramente burlesco (Pérez 145).

El propósito de provocar risa sin una intención moralizante de corregir vicios es el rasgo que principalmente destaca Pérez Lasheras como propio de la burla. El resultado de esta conducta es el de convertir motivos satíricos, por ejemplo la reprimenda del adulterio, en “tipos ridículos” que orbitan al margen de los valores imperantes (o deseados) de la sociedad, centrándose “en la provocación de la hilaridad, de lo jocosos, subvirtiendo para ello los valores tradicionales y creando paralelamente unos contravalores” (179-180).

De la distinción satisfactoria entre sátira y burla dependen muchas particularidades de los estudios quevedianos; por ejemplo, la del empleo de sociolectos marginales manipulados por el poeta y que, a diferencia de otros lenguajes habituales en el campo literario, como el del culteranismo, no son mera invención literaria, sino la inserción de un objeto real, un lenguaje vivo que ya se mueve de por sí en los márgenes de lo socialmente deseado, en el campo de una producción poética específica y regulada. Por lenguajes marginales del siglo XVII español se entienden los sociolectos creados, utilizados y perpetuados por los habitantes del campo situado en las fronteras de lo socialmente aceptado; los parias de cualquier condición. Estas son hablas crípticas, desviaciones del lenguaje habitual, surgidas en la necesidad de mantener en secreto las actividades ilícitas de las que sobreviven sus hablantes.

Sin importar su origen, el habla es un producto cultural y, por lo tanto, el lenguaje hampesco es tan barroco como cualquier obra de producción áurea. Conscientemente retórico, adopta diversas formas y funciones, dependiendo de la especificidad de su locación. Así, se puede distinguir el lenguaje jacarandino de la jerigonza y éste, a su vez, de la algarabía o la germanía. Sin embargo, las diferencias entre ellas son parciales y, en casos como el de la jacarandina, definen únicamente lenguajes y convenciones literarias, por lo que es posible reducir todas estas variedades sociolectales en un solo macrocosmos, el de “GERMANÍA”, debido a que éste es también un campo social definido, y opuesto diametralmente al campo de poder de la época y es habitado por los tipos sociales a los que todo léxico marginal se refiere: las prostitutas, los rufianes, los valentones, los tahúres, los ladrones, los mendigos, los cornudos y las celestinas.

Como campo, la GERMANÍA produjo sus propios testimonios culturales, escritos criptográficamente en su propio sociolecto. Estos textos, todos poemas, adoptaron el formato del romancero, seguramente porque de ahí partía la métrica más asequible y común de la lengua castellana hasta antes de la irrupción petrarquista en la Península. Estos romances de germanía, y su única variante, las jácaras, género que además especifica una variante de la jerga hampesca, son parte de la tradición lírica popular previa a Quevedo y ajena al campo en el que él se mueve; además, es difícil determinar si gozaban de gran popularidad entre los poetas de la corte. El interés de Quevedo por esta poética marginal se basa, cuando menos, en las capacidades de invención poética que un lenguaje ajeno permitía con respecto a los juegos de ingenio y agudeza verbal, propios del conceptismo. Quevedo no acumula voces germanescas, sino que las adecua a un ejercicio poético propio de su época que no

había reparado en ellas. Es posible, de hecho, que en QUEVEDO se textualicen *topoi* extraños al autor, y que Quevedo sólo siga un estatuto literario previamente fijado y recuperado por Juan Hidalgo bajo el rótulo de *Romances de germanía de varios autores con su Bocavulario al cabo por la orden del a.b.c para declaración de sus terminos y lengua* (1609). Este romancero de germanía fue muy popular durante la primera mitad del siglo XVII, y es muy probable haya sido recopilado por Hidalgo incluso antes de 1604 (Hill vii), con la intención de advertir sobre el uso nocivo de un lenguaje, proveniente de un sector igualmente nocivo para la corte. Bartolomé Jiménez Patón, el primero en comentar sobre las particularidades de la colección germanesca, advirtió que “ay un librilla con su diccionario que dizen de lengua Germana, y todo es barbara lexis, razon barbara o falta de ella y de su discurso al qual vizio llaman los Griegos Soroyismo o Koynismo (sic)”. (Jiménez en Hill vii). Las intenciones de Hidalgo, si se toman por honestas, pretenden igualmente amonestar el uso nocivo y vicioso de un lenguaje pernicioso para el campo de poder político, y advierte que su labor compiladora surge de la necesidad de “hazer manifiesto su escuro lenguaje, que sirue de antidoto contra su veneno, y de contramina y preuencion a sus maldades y assechanças dandoles exemplo a ellos mismos con los malos fines, a que los trahen sus viciosos passos, y disolutas vidas: qual los mismos romances dan claro testimonio dellas” (Juan Hidalgo en Hill 54).

Aunque ya en la publicación de *Flores de poetas ilustres* (1605), aparecen poemas humorísticos de Quevedo escritos en forma vulgar (por ejemplo, la letrilla satírica “Poderoso caballero es don Dinero”), podemos pensar que el grueso de su producción burlesca-germanesca se escribe posteriormente al año de aparición de la compilación de Hidalgo y que, por lo tanto, muy probablemente la influencia del impreso de *Romances de germanía* se manifieste en Quevedo,

lector de su tiempo, quien tomará de Hidalgo, como de otros modelos, no sólo el vocabulario necesario para sus composiciones, sino el ánimo de pretender prestar un servicio a la Corte, “curándola” a través de la risa del venenoso lenguaje e influencia de la GERMANÍA. En busca de tomar una posición sobresaliente en los campos literarios y de poder, la estrategia del poeta busca pervertir, de manera positiva y con sus propias herramientas estilísticas, el sentido original de un sociolecto y una literatura que no le pertenecen ni a él ni a su campo.

Los poemas recopilados por Juan Hidalgo distan mucho de la burla, pero tampoco son sátiras. Son poemas que reflejan las preocupaciones, el modo de vida y las dinámicas sociales de un campo que no se burla de sí mismo, que no se reprocha nada, sino que intenta validarse como existente. Se trata de mera literatura hampesca. Por su parte, los romances quevedianos que parten de este sociolecto (lo que serían las obras la “germanía quevedesca”), se definen en el campo de la poesía burlesca. En ellos no hay un retrato fiel del modo de vida marginal de la GERMANÍA, ni una intención satírica de reprimir las costumbres de ese grupo. Son romances en los que no caben moralinas, sino pura necesidad lúdica, urgencia ingeniosa y apremio estilístico por el juego y el disparate grotesco. Un ejercicio literario barrocammente complejo, en el que debe de leerse, también, la incorporación de un campo léxico e ideológico ajeno y lejano, a un campo literario establecido y muy cercano, al campo de poder político. En Quevedo, la literatura burlesca no es la del hampa, como en los modelos predecesores, sino literatura de corte dirigida a un público ignorante de las especificidades y complicaciones léxicas que el poeta toma prestadas.

A diferencia de la sátira quevediana, estructurada bajo formas retóricas consideradas cultas, como

el soneto, el epígrafe, el túmulo o el epitafio. Los poemas burlescos de QUEVEDO se escriben bajo una aparente forma “vulgar”, como la jácara, la canción, la letrilla o el romance. La burla no necesita moralizar, porque ni siquiera parte de una realidad inmediata, sino de las costumbres y la forma de vida de los marginados, a partir de sus propios recursos lingüísticos. Cualquier intención satírica se pierde al invertir el orden social de la moralidad; léase por ejemplo el romance en que “Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otros” (B760), en el que se observa que el poema burlesco, si bien no pretende censurar y moralizar, no adolece de genialidad. Al contrario, consigue situar a Quevedo en un lugar ventajoso en el campo de producción literaria, pues el poeta logra transformar un estilo menor y marginado, al insertarlo en una dinámica de producción propia de los juegos de ingenio de la corte, con todas las convenciones estilísticas propias de la caricatura ingeniosa.

En las tradiciones satírica y burlesca de la Corte, el ejercicio de la caricatura ingeniosa facilita la degradación de una conducta o personaje criticado. Hay tres modelos de caricaturas que llegaron al Siglo de Oro desde el Medioevo: 1) la caricatura a base de apodos, 2) la construida a base de equívocos y 3) la que utiliza igualmente apodos y equívocos. Todas serán utilizadas por Quevedo. Apuntó en su momento Maxime Chevalier, en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* (1982), que entre todas las herramientas de las que echa mano Quevedo para desarrollar su literatura, tiene capital importancia el arte de la caricatura a base de apodos, ya perceptible en el *Buscón* (1604-1626), y que desarrollaría a lo largo de su carrera; llegando a su plenitud en las figuras de la buscona con guardainfante y la alcahueta de *La hora de todos* (1631). Proponiendo no considerar las “connotaciones vulgares” de la palabra apodo,

recuerda que éste “es concepto, tal como lo define Gracián: ‘un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos’”, y continúa aduciendo a la maestría que el poeta utiliza al multiplicar los apodos en un solo texto, construyendo una forma conceptista de *agudeza* que, muchas veces, “manifiesta el evidente apego al tesoro lexicográfico de la lengua y a la tradición literaria del siglo XVI” (Chevalier 1992 134-138).

Gran parte de la serie de apodos quevedianos son variaciones de modelos lingüísticos ya existentes en su tiempo y que el poeta utiliza, como las frases proverbiales recogidas en Correas, los bestiarios (138), y el vocabulario coleccionado por Hidalgo. Estos ejemplos aducen, mayoritariamente, al sociolecto propio de la Corte; sin embargo, sucede de la misma manera con la lengua del bajo mundo del hampa, cuando el poeta se propone a hacer sus burlas, aunque a diferencia de la tradición de su época no se limita a la desarticulación de la figura humana por medio de la animalización, sino que los apodos también se multiplican por un proceso que propongo llamar de germanización y, al igual que en la comparación animal el “personaje criticado sugiere diversas connotaciones, pero, en general, es fórmula creadora de comicidad a la vez que reducción descategorizadora” (Schwartz 1984 37).

Cuando los recursos lingüísticos de Quevedo no provienen de la Corte, sino del mundo de la “granujienta hampa”, como la llama Dámaso Alonso, no le resta ni singularidad ni maestría a la labor del poeta, al contrario, lo eleva por encima de sus congéneres, pues “igualmente brilla [en] la prodigiosa riqueza del léxico, en la cantidad y variedad de las conexiones que propone, en la densidad expresiva de la prosa o de los versos [...], en su capacidad de evadirse de la sequedad de apodos que amontonan [otros poetas]” (Chevalier 1982 142).

Como poética, la burla quevediana es eminentemente caricaturesca, pero deja de estructurarse como una lista de motes graciosos, para convertirse en un espectáculo de construcciones lingüísticas variadas que remiten todas a la cualidad ridiculizada. Y en esto se diferencia tanto de los modelos sus predecesores, como de los de sus contemporáneos. La confección de aquellos poemas en que critica un personaje o una situación rebasa el inventario de insultos o frases despectivas y se decanta por la condensación sintáctica de expresiones varias que van denunciando la calidad de lo satirizado, su forma de vida.

Aunque se aleja de los terrenos meramente burlescos, el popular “Pinta el ‘Aquí fue Troya’ de la hermosura” (B551), puede ser de gran ayuda para observar cómo funciona la caricatura en la pluma de Quevedo. En este soneto satírico, el poeta se burla de la vejez de una dama sin conformarse con llamarla vieja de muy diversas maneras, sino prefiriendo, en cada verso, examinar una cualidad específica, tendiendo una red de significaciones que une y complica cada línea. Tan sólo en los cuatro primeros versos se reprocha la falsa juventud de la vieja que se niega a serlo; sin embargo, los primeros tres califican partes separadas del rostro, y el cuarto sintetiza, con total maestría, la idea de decadencia que se presenta:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
 La tizne presumida de ser ceja;
 La piel que está en un tris de ser pelleja;
 La plata que se trueca ya en cascajo.
 (Quevedo V.1 29)

Como se lee, el primer verso hace mofa de los maquillajes, “Rostro de blanca nieve”, que intentan ocultar el rostro arrugado, curtido y ajado, “fondo en grajo”; al mismo tiempo que,

en un doble juego de sentidos, otorga a la vieja las cualidades negativas del grajo, un ave similar al cuervo y tradicionalmente maliciosa. El segundo verso, “La tizne presumida de ser ceja”, arremete de nuevo contra el maquillaje, pero ahora desde el sentido de que la edad de la vieja le ha hecho perder las cejas.

El tercer verso es quizá el de mayor afrenta contra la añeja dama: cualifica su piel de ser fea y maltratada como la de los animales, “La piel está en un tris de ser pelleja”, al mismo tiempo que, muy probablemente, le recuerde que por su edad la única forma de encontrar satisfacción sexual es por medio de la prostitución, ya que “pelleja” era mote común a las rameras. En el cuarto verso, Quevedo redondea la crítica a la falsedad e inutilidad de la vieja: si antes plata, ahora está a punto de convertirse en moneda inútil, como el cascajo, moneda de vellón, y aquí también cabe pensar en el cascajo, insulto común en los romances de Quevedo, como los restos de una olla rota que se deben tirar a la basura. Los mecanismos de caricaturización en QUEVEDO, son iguales tanto en las sátiras, como ésta, como en sus romances burlescos. El sentido humorístico, sin embargo, es distinto, pues en las burlas será mucho más visceral, nada amonestador y abundará mucho más en voces del sociolecto de la GERMANÍA. Así mismo, las burlas de Quevedo recuperarán a ciertos personajes folclóricos propios de aquel campo y que, una vez funcionando dentro de los juegos de ingenio, se convirtieron definitivamente en lo que Chevalier llama “figuras motejadas”.

Los motejados, “personillas” ridículas e inútiles, son únicamente ejemplos de pobres-diablo y, sobre todo, *son* profesiones o estados “tipificados” por la sociedad. El uso del mote se remonta al siglo XIII, “a no ser que fuera más antiguo. Cualquiera que fuera su antigüedad, el motejar había arraigado fuertemente en la España del siglo

1. Estos son, siguiendo la numeración de J. M. Blecua, los siguientes: 518, 545, 555, 556, 590, 592, 593, 594, 601, 603, 612, 615, 630, 631, 639, 641, 643, 651, 675, 680, 682, 696, 697, 700, 721, 729, 730, 745, 756, 758, 760, 763, 767, 773 y 780.

XVI, en la cual iba configurando unas personillas que frecuentemente aprovecharon los escritores” (Chevalier 1999, 70). A final de cuentas, son el arquetipo del insulto que provocan: el médico es el *matasanos* y el zapatero es el *tiracuero*; o el engañado es el *curial protocornuario*.

Cada motejado, así, se impone como “un modelo de presentación de los personajes: el que ofrecía Quevedo con la caricatura del licenciado Cabra” (73), y la tradición ingeniosa a la que el poeta inscribe al motejado no fue seguida, con excepción, quizá, de Lope, por ninguno de sus contemporáneos inscritos en el campo literario. Pues bien, ese ejercicio caricaturizador, que tanto cultivó Quevedo, tuvo habituales víctimas en sus letras. La lista de personajes satirizados por el poeta es larga y puede rastrearse en la totalidad de toda su obra festiva. Es una colección de personajillos peculiares que, como el lenguaje desde el que Quevedo los construye, vivían en los márgenes de la Corte castellana: entre los que se distinguen prostitutas y alcahuetas; falsos nobles y ladrones; poetas güeros y conversos.

El día que se elabore un catálogo extenso y minucioso de estos personajes en la obra quevediana, deberá analizarse la función del motejado, no sólo dentro las prácticas de ingenio, sino también a partir de su funcionamiento como parte de un lenguaje adoptado por el poeta; la germanía. Si se examinan, por poner un sólo ejemplo, el caso de los romances burlescos dirigidos a cornudos, se puede acordar que la caricatura a base de apodos se construye a partir de una doble dialogía, en la que el poeta monta conceptos que hacen cohabitar múltiples acepciones en una estructura tremendamente compleja, sobre los sentidos metafóricos construidos por la cultura germanesca. Así, los significados acostumbrados de los vocablos, al relacionarse por medio de una construcción lingüística específica (un verso, una

oración), pueden producir más de un significado nuevo y particular. Quevedo descubre que la elección correcta de las jerigonzas y los conceptos producirá, en sus poemas, un encuentro constante de significados que enriquecerán sus versos en imágenes y figuras, proponiéndolo como el más ingenioso de los poetas, y como un hombre consciente de que el adulterio es un mal de su tiempo y que, por lo tanto, todo hombre es cornudo y toda mujer adúltera. Así, su burla contra este personaje redundante, muchas veces, en la recomendación al engañado de que finja no saber qué ocurre y procure, siempre, hacerse de beneficios económicos con tal situación. Moraleja que por no ser tal, aleja a estos poemas de cualquier intención satírico-moral, otorgándoles su propia dimensión y espacio: el de la burla.

En la tradición quevediana, el cornudo es un “tipo de desarrollo temprano y aparece ya en *Vida de Corte*; pasa a la *Carta de un cornudo a otro* y alcanza su mejor retrato, entre muchísimos textos en prosa y verso, en el entremés de *Diego Moreno*” (Arellano 154). En su producción burlesca, se encuentran, por lo menos, un total de treinta y cinco poemas que tratan abiertamente al tipo del cornudo¹ y en la mayoría de éstos se observan cuatro constantes que pueden ayudar a tipificar la poética de la burla germanesca de Quevedo:

1. El marido conoce su situación de cornudo y/o es advertido de ello por parte de un narrador o un “amigo”;
Cornudo eres, Fulano, hasta los codos,
Y puedes rastrillar con las dos sienes;
Tan largos y tendidos cuernos tienes,
Que si no los enfaldas harás lodos. (B590)
2. La cornucopia del hombre es directamente proporcional a los beneficios económicos que obtiene por ella;
Dícenme, don Jerónimo, que dices

Que me pones los cuernos con Ginesa;
Yo digo que me pones casa y mesa;
Y en la mesa, capones y perdices (B555).

3. La reiteración de que todos los hombres sufren del mismo mal y, consecuentemente, todas las mujeres son adúlteras;
Los hombres que se casan con las damas
Son los que quieren ver de caballeros
Sillas en casa llenas, llenas camas;
Ver, sin saber de dónde, los dineros;
Que los lleven en medio los señores;
Que los quiten los grandes los sombreros (B639).
4. Hay, además, dos procedimientos de caricaturización muy evidentes. Primero, el de la animalización del adúltero, comparándosele con venados, machos cabríos y demás animales con cuernos, misma que se da con otros animales fantásticos, y hasta con signos astrológicos que rememoran uno de estos animales. Segundo, y más importante, el de la *germanización* de los cornudos y sus esposas, que se transforman en chulos, rameras, delincuentes o truhanes; la misma que se hace totalmente evidente en el romance “Mi marido aunque es chiquito” (B-756).
5. Finalmente, es común, también, la creación de neologismos por parte de don Francisco, como “protocuerno”, “despachacuernos”, “muchicuernos”, etc.

Comprender el mecanismo y la función de la imitación sociolectal con la que Quevedo construye sus burlas es el primer paso para definir una poética útil para leer, desde el presente, a quien es uno de los poetas más disímiles de la tradición castellana. Hay que entender que descubrir la presencia de un lenguaje ajeno y reproducido, no debe simplificarse a la misión de traducir para

leer, sino a la de precisar las transformaciones semánticas y semióticas que sufre el habla, una vez que se incorpora al discurso de un campo literario que le es ajeno. A final de cuentas, una lengua imitada es un subtexto que, al entrar a formar parte de otro sistema, se modifica precisamente porque la nueva obra se produce y estructura en un campo distinto. Es conveniente, entonces, proponer la anotación de un romance, para esclarecer lo que he estado refiriendo.

El poema en cuestión es el listado por Blecua como el 756; “Califica a su marido una moza de buena calidad”, y que no ha sido anotado hasta la fecha. En la *Obra poética*, no hay muchas indicaciones por parte de Blecua, por lo que se puede inferir que el texto no sufrió alteraciones de parte de ninguna mano tras su escritura. Aparece en los siguientes impresos: P8 606, P9 456; *Romances varios*, 1655 (s. p.) y *Romances varios*, 1664 (s. p.) y en dos manuscritos que son copias de los impresos: el 3884, f. 328 y el 17660, f. 423. Los errores que contenían no presentaban ningún problema para su edición, pues estos son solamente tres y, de hecho, una errata se debe a la copia manuscrita de un impreso: P8: 21 (*mormurara*); *Romances varios*, 1655: 8 (*se sabe*); y Ms. 17660: 8 (*se sabe*).

A continuación se copiará el romance, anotando las palabras al vuelo para recuperar los significados que dan de estas los siguientes diccionarios: *Diccionario de Autoridades* (DA), *Tesoro de la lengua castellana o española* (TL), *Tesoro de villanos, diccionario de germanía* (TV), *Diccionario de Germanía* (DG), y el *Inventario general de insultos* (IGI). La intención de este ejercicio es identificar el significado “literal” de la voz en el campo de la GERMANÍA, para intentar contextualizar y explicar las transformaciones semánticas y semióticas que sufren en la escritura ingeniosa de Quevedo, plurisignificándose e intrincándose por medio del concepto. Después, se hará un resumen

de la intención comunicativa del romance; y, finalmente, se apuntarán los sentidos de cada unidad estrófica, esperando que con este ejercicio se comprendan la mayor cantidad de alusiones y juegos lingüísticos quevedianos.

Califica a su marido una moza de buena calidad
Romance

4 Mi marido, aunque es chiquito²,
al mayor³ de otra mujer
le lleva, del pelo arriba,
dos dedos puestos en pie.
No dice “Esta boca es mía”⁴,
sino al tiempo de comer:
sin saber de dónde viene,
8 todo le sabe muy bien.
Si por algunas visiones⁵
se me enoja alguna vez,
échome yo con la carga⁶,

12 métese en baraja él⁷.
De mis hijos solamente
padre⁸ de gznate⁹ es;
yo los paro y él los traga¹⁰
18 por suyos de tres en tres.
Si he menester¹¹ el vestido,
su testa¹² es el mercader¹³;
pues deja que me le hagan,
22 sin hacer que me le den.
Si esto me mormura alguna
mozuela Matusalén¹⁴,
juzgue mi tiempo presente
26 por el tiempo que ella fue;
y si a mi marido, algunos
maridísimos de bien,
yo sé que al sol han de hallarse¹⁵
30 caracoles¹⁶ más de seis.

De los rasgos que se han mencionado, conviene llamar la atención sobre el hecho de que, en este

2. **Chiquito**: “La persona, o cosa pequeña”; Hacerse chiquito: “fingir ignorancia, sencillez descuido e inadvertencia, haciéndose inocente, apocado y desentendido.” (DA)

3. **Mayor**: “Jefe de ladrones y de putas” (DG) / Del nombre latino *maior*, que algunas veces significa anciano; su correlativo es menor. (TL)

4. **Boca**: “En Alemania significa el Real. Juan Hidalgo en su vocabulario.” **No decir esta boca es mía**: “Es haber callado, sin pronunciar una palabra, ni despegar los labios.” (DA) / Moneda de un Real. Metáfora de dinero (DG)

5. **Visión**: Se toma también por el objeto de la vista, especialmente cuando es ridículo espantoso. **Ver visiones**. Frase, con que se nota al que se deja llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hay. En estilo festivo se usa para apodar de fea a una persona. (DA)

6. **Carga**: Ofensa, insulto (...) Es una palabra del lenguaje popular, no exclusiva de la germanía. (TV) / Echarse con la carga: es abandonarlo todo, deponiendo todo reparo ó inconveniente para decir o hacer alguna cosa, o para no ejecutarla, aunque sea útil y provechosa, por enfado u despecho (DA). / No poder sufrir el demasiado peso o las obligaciones que le echan acuestas a un hombre, intolerable.” (TL) / Echarse: Ponerse la prostituta al amparo de un chulo o rufián. También es metáfora de fornicar. (DG)

7. **Meterse en baraja**: Vale lo mismo que meterse en ruidos, pendencias y cuestiones. (DA) / Echarse uno en la baraja es desistir de su pretensión, como hace el que en el juego no tiene puntos para poder querer embite. (TL) / Meterse en disputas (TV)

8. **Padre**: El jefe de los rufianes y las prostitutas. También se dice del dueño de la mancebía (donde mancebos se debe de entender como rufianes y mancebas como putas). (DG)

9. **Gznate**: La caña de cuello que está asida al pulmón, por la cual respiramos y echamos la voz; y la que se forma en él (como las sílabas, que empiezan en letras guturales) hace el sonido de cach, gach, xach, y por eso se dijo gachnate, y corruptamente gznate. Del sonido de esta pronunciación se dijo gañir el perro... y gznido ni más ni menos. (TL)

10. **Traga**: Tragar Vale asimismo persuadirse, o creerse de una cosa, haciendo juicio, o aprehensión del modo, que ha de suceder. Vale también creer, o conferir alguna cosa inverosímil, o incierta, por engaño; o inadvertencia. (DA). / Vale engullir y echar por el gznate abajo la comida. De allí se dijo tragón y tragadero el gznate. (TL) / Comer vorazmente (TV)

11. **Menester**: La falta o necesidad de alguna cosa. Vale también ejercicio, empleo u ministerio. Se llama también a las necesidades corporales, precisas a la naturaleza. Llama la gente vulgar aquellos instrumentos o cosas que necesitan para sus oficios u otros usos. Ser menester. Frase que vale lo mismo que ser precisa, o tenerse necesidad de alguna cosa. (DA) / Es la necesidad de alguna cosa, y esa que falte se echa menos; y así se dijo de minus o menos. menesteroso, el necesitado. (TL) 12. **Testa**: La parte superior de la cabeza desde el nacimiento del pelo, hasta las cejas, que en los racionales se llama por lo regular frente; y suele tomarse por toda la cabeza. (DA) / La anterior parte de la cabeza, no es muy usado; es el testarudo, el que está reacio. (TL)

13. **Mercader**: El que trata o comercia con géneros vendibles. En la germanía significa el ladrón que anda siempre donde hay trato. Juan Hidalgo en su Vocabulario. (DA) / Ladrón que anda siempre donde hay trato. Es un cultismo germanesco. Viene del lat. merces, -edis ‘paga, recompensa’ > merced > mercar ‘prender’. Mercader era el que hacía trato con el comercio de géneros vendibles; era una actividad propia de ladrones que vendían lo robado. (TV) / Ladrón que ronda las ferias y los lugares donde hay tratos. (DG)

14. **Mozuela Matusalén**: **Mozuelo**: el que es pequeño o de poca edad. (DA) / **Moza de golpe**: Prostituta que controla el burdel (...) De mozo > moza ‘mujer que mantiene trato ilícito’. (TV) 13. **Mercader**: El que trata o comercia con géneros vendibles. En la germanía significa el ladrón que anda siempre donde hay trato. Juan Hidalgo en su Vocabulario. (DA) / Ladrón que anda siempre donde hay trato. Es un cultismo germanesco. Viene del lat. merces, -edis ‘paga, recompensa’ > merced > mercar ‘prender’. Mercader era el que hacía trato con el comercio de géneros vendibles; era una actividad propia de ladrones que vendían lo robado. (TV) / Ladrón que ronda las ferias y los lugares donde hay tratos. (DG)

15. **Al sol han de hallarse**: Se toma también por el día, poniendo la causa por el efecto por Metonimia. Lllaman los químicos al oro entre los metales. (DA) / **Sol, poner al**: Ahorcar. También significa dinero. El significado de ahorcar es claro, pues a los ahorcados los dejaban expuestos al aire y al sol como ejemplo. También se dijo del dinero porque el sol en lengua germanesca es el símbolo del oro. (TV)

16. **Caracoles**: El caracol por quitar enojos, por los cuernos trocó los ojos, refrán que advierte los daños y prejuicios de los que obran por tema o capricho, que no atienden a lo que es útil y conveniente y lo abandonan y truecan por lo que es inútil, y muchas veces les sirve de daño y deshonra. (DA) / Es símbolo del que trae consigo toda su hacienda y caudal y su casa, como los que viven en tiendas y los pobres. (TL) / En sentido figurado se dice de quien es lento y parsimonioso en exceso, y también e quien es sucio y vil. Atendiendo al hecho de que es animal cornudo, baboso y que se arrastra, algunos tienen este vocablo como el más grave insulto e insufrible ofensa, ya que con una sola palabra se le puede tildar a alguien de cabrón, aduladores, servil y lacayo lameculos. Por esto se dijo aquella frase con la que se censura a los maridos complacientes, y a todos los que hacen de la vista gorda o miran hacia otra parte ante situaciones o hechos que no deberían consentir: “El buen caracol quitose de enojos, trocando por cuernos un día sus ojos”. Quevedo le da al término categoría de cabrón. (IGI)

romance, aunque no de forma tan evidente como en otros, el marido es consciente de su situación de cornudo; así como que la reiteración de que su cornucopia le provee de beneficios económicos. De la misma manera, Quevedo hace patente su idea de que todos los hombres son cornudos y, por lo tanto, todas las mujeres son adúlteras.

Aunque solamente en una ocasión se da la “animalización” de los cornudos, comparándolos con caracoles, la originalidad del texto se debe a dos cosas: primero, que la figura del caracol para referirse al cabrón sólo se da en otro romance de Quevedo, el B-788, donde describe la burla que un ratón hace de un caracol y, entre otros insultos, menciona:

Sacar los cuernos al sol,
Ningún marido lo aprueba,
Aunque de ellos coma; y tú
60 Muy en ayunas los muestras.

Segundo: que en lugar de optar por una animalización conviene en una “germanización”; en la que, por ejemplo, los maridos son transformados en proxenetas y las mujeres en prostitutas o dueñas de burdel.

Además, parece muy significativo que éste sea el único romance de cornudos, en que la “moza” es la que habla y “califica” a su marido de tal condición. En ningún otro se da esta focalización, por lo que hay que anotar que, en lugar de insultar y mofarse durante todo el poema del cornudo, o ser condescendiente porque todos los hombres son iguales; Quevedo logra que la moza se describa a sí misma y la cornamenta de su “chiquito” marido, cede lugar a la descripción de su vida y condición de prostituta. Que el marido sea un cornudo ya no importa, sino comprender el hecho de que las necesidades vitales de la muchacha se resuelven por medio

de tratos carnales con mercaderes, proxenetas y demás hombres.

Así, en este pequeño romance de treinta líneas, la “moza de buena calidad” habla sobre la condición, es decir, el estado de su marido burlado, por lo tanto, cornudo. Tómese del título la intención del poeta por señalarnos el doble juego de significados que seguirá a lo largo de todos los versos: por moza se puede entender, literalmente, dama joven y el “de buena calidad” sería un adjetivo que la calificaría de refinada. Sin embargo, la lectura del romance nos descubre un juego latente en la expresión. En germanía, ‘moza’ se utiliza para referirse a las ramerías; por lo que, bajo este trato, el “de buena calidad” la adjetiviza en sentido de la calidad de su cuerpo, de sus carnes, como si fuera un animal; así como en la calidad con la que desarrolla su trabajo.

Verso a verso, la moza revela como su marido es un gran cornudo, que sobrepasa al mayor de otra mujer y que, o no se da cuenta o finge ignorar su estado y no protesta de su condición al recibir las ganancias. La mujer hace constante la idea del engaño hacia su marido y, dice, lo hace tan bien que cuando él llega a sospechar algo, ella se puede dar por ofendida. Cínicamente, acepta que sus hijos no son de su marido, pero él, como todo lo demás, no lo sabe. Así mismo, nos revela la economía de la GERMANÍA, pues cuando necesita proveerse de algo, como un vestido, acude al mercader con quien trueca su cuerpo por el bien que necesita. Acabadas estas descripciones de su vida común, advierte que si alguien (una vieja, pone por ejemplo) la recrimina, esa persona debe recordar que todas las mujeres son iguales; es decir, que en la sociedad a la que pertenecen las cosas marchan de esa manera. Lo mismo, dice, funciona para el marido, porque es hecho probado que hay bastantes cornudos en el mundo. Esta lectura tan literal que nos permite hacer este resumen, se verá enriquecida con una serie de juegos lingüísticos

con los que el poeta aumenta la cantidad y la calidad de las burlas referidas al adulterio.

El romance se divide en siete unidades de sentido, que responden a las siete estrofas de cuatro versos cada una. En cada una de ellas, se explica una situación en particular, aunque las últimas dos están íntimamente ligadas por un encabalgamiento.

Primera unidad de sentido:

Mi marido, aunque es chiquito,
al mayor de otra mujer
le lleva, del pelo arriba,
dos dedos puestos en pie.

Como se observa, esta primera estrofa introduce la voz narrativa de la moza (“Mi marido”), que utiliza para describir la situación de su marido, llamándole cornudo en comparación con el marido de otra mujer, con la fórmula “Le lleva, del pelo arriba, / dos dedos puestos en pie”, pues son sus cuernos los que hacen que, a pesar de su corta estatura, sobrepase en medida al otro marido. Esta sería una solución literal para descifrar el mensaje del poema. Sin embargo, como se ha apuntado, la calidad de las palabras elegidas por el poeta permite otras interpretaciones, ligadas al mensaje del romance, pero no tan evidentes. Si bien la comparación al tamaño entre los dos hombres funciona en un sentido literal para entender el apodo, *cornudo*, Quevedo se vale de los sentidos que guardan ambos vocablos en el lenguaje de germanías para construir una ingeniosa fórmula de agudeza. La agudeza radica en el doble juego de significado que tienen los adjetivos de los maridos, operando de la siguiente forma: “chiquito”, más allá de entenderse como diminutivo, debe de leerse, al mismo tiempo, como el que finge “ignorancia, sencillez, descuido e inadvertencia, haciéndose inocente, apocado y desentendido”. De esta manera, Quevedo introduce la idea del marido

como “fingido ignorante de su situación”, una constante de su trabajo satírico y que se repetirá a lo largo del romance. Por su parte, “mayor”, en este tenor, aduce al “jefe de los ladrones y las putas”, con lo que se advierte, desde el segundo verso de su romance, que todas las mujeres son de la misma condición, es decir, que todas las mujeres son putas.

En este sentido, el poeta hace constar que existen dos tipos de prostitutas en su sociedad: las que trabajan para un “mayor”, es decir, las “profesionales”, y las que llevan sus labores de forma velada, ilegal, a costa de su marido. Por lo tanto, vemos en esta primera unidad de sentido los dos niveles de significación que, con respecto del adulterio, se manejarán durante todo el romance: el primero es, simplemente, hablar de un cornudo que es tan cornudo como los otros hombres; y el segundo, que funciona con el mismo mensaje que el anterior, se dedicará a especificar las dos clases de prostitución que existen en la sociedad: la “pública”, que funciona a partir de “mayores”, proxenetas; y la “privada” que funciona únicamente a costa del marido.

Segunda unidad de sentido:

No dice “Esta boca es mía”,
sino al tiempo de comer:
sin saber de dónde viene,
todo le sabe muy bien.

La mujer insiste aquí en la fingida ignorancia que el marido mantiene de su situación, idea que se había presentado en la primera estrofa. Quevedo se vale de una frase hecha, “No decir esta boca es mía”, para mantener la idea del cornudo como un desentendido; pues de esta forma se entiende que él ha callado, sabiendo qué es lo que sucede. Al mismo tiempo, ateniéndose al significado que el

vocablo “boca” obtiene en lenguaje de germanía, es decir, “moneda de un real”, el poeta construye la idea de que la mujer se prostituye, pues el dinero que disfruta el marido lo ha ganado ella; y esto lo sabe él, pero, en la negación de su situación, no acepta la existencia de ese dinero a menos que sea para su propio beneficio. Así, puede leerse que al cornudo “sin saber de dónde viene el dinero con el que come, todo le sabe muy bien”. Sin embargo, comer también significa fornicar, tener trato carnal.

Si se acepta una hipótesis donde la mujer se cosifique, transformándose en el objeto del que provee a su marido, es decir, en dinero (boca); podríamos continuar con el juego de significados que utiliza Quevedo. En ese sentido, el marido se muestra como un hombre que no se preocupa por su fuente de riqueza (la moza), “sino al tiempo de comer”, es decir, solamente al mantener relaciones sexuales con ella y, por lo demás, no le importa si le es infiel porque, de cualquier forma, de esta manera lo enriquece. Esta idea podría tener sentido, si se atienden otros versos en los que el poeta describe al cornudo como un despreocupado de su situación porque su mujer, al mismo tiempo que lo provee de sexo, lo provee de dinero:

Más cuerno es el que paga que el que cobra;
Ergo, aquel que me paga, es el cornudo,
Lo que de mi mujer a mí me sobra. (B555)

Tercera unidad de sentido:

Si por algunas visiones
se me enoja alguna vez,
échome yo con la carga,
métese en baraja él.

Al parecer, solamente si el adulterio de su mujer se le hace muy evidente, el marido monta en

cólera. Lo más divertido del cuarteto radica en cómo Quevedo juega con la supuesta ignorancia del marido pues, si “ver visiones” es una frase con que se nota al que se deja llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hay; se le da mucha importancia, entonces, a la capacidad de engaño que tiene el adulterio. A pesar de que la mujer es infiel, sus infidelidades sólo pueden ser consideradas como “visiones” para el que no está enterado de que suceden. Por otro lado, en un primer momento, muy literal, con esta frase el poeta indica que el marido se mete en problemas con el hombre que le pone los cuernos. Pero habría que ir más a fondo.

Quevedo se burla también de la mujer que se siente ofendida de que se le acuse de prostituta, aunque sí lo sea, pues se desenvuelve en una sociedad dominada por la falsa moral. A esto debe referirse el autor cuando la moza dice “echarse con la carga”, pues en el sociolecto de germanía “carga” significa “ofensa o insulto”. La mujer puede fingir su ofensa y, entonces, retira la palabra (evita contestarle) al hombre, lo que ocasiona que éste se “meta en baraja”, es decir, “en orden” por lo que deja de reprender a la mujer. El cornudo desiste de su pretensión de enojarse con su mujer porque, como en el juego, “no tiene puntos (argumentos suficientes) para querer “embite” (seguir atacándola)”. Sin embargo, al leer el fragmento a la luz de aquella otra lectura, la que describe las cualidades de la prostitución áurea, se obtiene otro sentido, igualmente válido.

“Echarse”, en germanía, significa indistintamente fornicar que “ponerse la prostituta al amparo de un chulo o rufián”. Probablemente aquí Quevedo arguya a algún tipo de amenaza de la mujer contra el marido, pues al ponerse al amparo de un chulo, evitará que su hombre se beneficie económicamente de sus adulterios. Un poema famoso de Quevedo que redundaba sobre la burla

de que al cornudo sólo le queda conformarse con el beneficio económico, sugiere de nuevo que los motivos literarios del poeta son recurrentes y, por lo tanto, tipificados:

También, de cuando en cuando, es caso honrado

Que a tu mujer acuses de adulterio,
 Porque ninguno diga que has callado;
 Que intercede después un monasterio,
 Y usando, como sueles, de clemencia,
 Tú dejarás en duda este misterio.
 Con esto tu mujer tendrá conciencia
 De darte tus ganancias y derechos,
 Y tú proseguirás con tu paciencia. (B641)

Cuarta unidad de sentido:

De mis hijos solamente
 padre de gazzate es;
 yo los paro y él los traga
 por suyos de tres en tres.

Al decir que solamente es padre de “gazzate”, la mujer acepta que los hijos son de su marido sólo por nombre, pues el gazzate es el cuello, el lugar de donde salen las palabras. Continúa el juego sobre la ingenuidad del marido: mientras ella tiene los hijos, él se cree (se traga) que son suyos, pues en lenguaje de germanías se dice tragar, cuando algo tiene un origen incierto. Además, se da una “germanización” del marido al conferirle la categoría de “padre”, que en el caló de germanía significa, indistintamente, jefe de rufianes y prostitutas y dueño de la mancebía; donde mancebas es sinónimo de putas y mancebos, de rufianes.

Probablemente haya una ligera referencia al mito de Cronos, que no se debe desestimar si se reconoce la predilección que Quevedo promulga por las figuras míticas clásicas, a las que también utiliza para satirizar conductas

a partir del arquetipo que representan. Recuérdese el prólogo de *La hora de todos*, o el soneto “Bermejazo platero de las cumbres”. En este sentido, Cronos serviría para representar tanto la ingenuidad del padre-cornudo, como el engaño del que es víctima al tragarse a sus hijos. Cronos tuvo seis hijos (tres hijas y tres hijos) y se los tragaba (en el sentido de comer sin masticar), para evitar que le quitarán el reino. Cronos, engañado por su mujer –razón por la que permanece en el imaginario colectivo como un dios cruel y engañado–, le da de comer una piedra en lugar de su último hijo, Zeus quien años después lo derrocaría. La relación del padre-cornudo y Cronos se da de manifiesto con la palabra tragar; así, en un sentido propio de la expresión, “él se los come”, alude al dios mitológico; y en un sentido figurado “él se cree que son suyos”, alude a la condición de burlado. Podría también trazarse la relación numeral evidente: Cronos tiene seis hijos, se come primero a tres y, después, es engañado cuando ha de comerse al sexto, mientras que el esposo de la moza, se traga a sus hijos “de tres en tres”.

Quinta unidad de sentido:

Si he menester el vestido,
 su testa es el mercader;
 pues deja que me le hagan,
 sin hacer que me le den.

“Menester” es, llanamente, la necesidad de algo; pero también vale por ejercicio o empleo; así como de la misma manera alude a las necesidades corporales. La gente vulgar llamaba menesteres a los instrumentos que necesitaban para realizar sus trabajos. Lo que se entiende, entonces, es que la mujer necesita de un vestido para poder llevar a cabo su profesión de adúltera. Dicho vestido sólo se lo puede dar un mercader y ella, al carecer de otra cosa, paga con su cuerpo. Por

eso el segundo verso debe leerse de la siguiente manera: “La testa es decir, la cornamenta, se la pone el mercader al marido al cobrarse el vestido”. Este es un ejemplo de la prostitución como una profesión practicada, pues la mujer, en un intercambio de bienes, se “venderá” a su vez al mercader que le vende el vestido. En este romance, el significado de mercader va más allá de “el que trata o comercia con géneros vendibles”; pues en germanías el término significa “ladrón que anda siempre donde hay trato”; es decir que el mercader “vendía lo robado.” Este es un juego lingüístico muy complicado, pues significa que el mercader le vende a la mujer el vestido que ella ya se había quitado para poder pagarse. Es una construcción un tanto compleja. Por su parte, el marido, no puede hacer nada para evitar el acto sexual entre su mujer y el mercader; ya que no posee los medios por sí mismo para proveer a la mujer del vestido que necesita. En este sentido, los últimos dos versos deben de leerse de una manera similar a esta: Mi marido deja que me den el vestido (o que me lo hagan que, sin duda alguna, aduce fuertemente al contacto sexual), ya que el no puede hacer que me lo den, es decir, no lo pude pagar.

Sexta unidad de sentido:

Si esto me mormura alguna
 Mozuela Matusalén,
 Juzgue mi tiempo presente
 Por el tiempo que ella fue.

Con lo que se dice: “si alguna vieja le reclama a la moza por sus tratos carnales, más le valdría recordar los años cuando fue joven y se comportó de esa manera”. Aquí Quevedo critica a las viejas, otro de sus personajes favoritos. La figura “mozuela Matusalén”, tiene varios significados. Primero, es un insulto a las viejas que quieren parecer jóvenes: Matusalén es un patriarca que

vivió 900 años y la contraposición de términos que tan extremos (mozuela y Matusalén), provoca la broma al tiempo que la sátira. La figura de Matusalén para insultar a las viejas la usa Quevedo en otras partes y Maxime Chevalier sostiene que “aparece por primera vez, si bien lo entiendo, en el Cancionero de Horozco (num. 63), [...] John Minsheu -o su colaborador español- introduce en su Diálogo séptimo un retrato de la vieja [...]: Ella es más vieja que Matusalén, más arrugada que una pasa, más sucia que una mosca (...)” (Chevalier 1992, 75). Se descubren también otras significaciones en las mismas palabras.

Al parecer, el término mozuela no era muy utilizado pues no aparece en los diccionarios; pero, al igual que mozuelo (que si aparece en los diccionarios), debe significar “de poca edad” (de ahí la gracia que produce “mozuela Matusalén” / joven-vieja). Sin embargo, es muy probable que mozuela sea utilizado como una remembranza de la “moza de golpe”, que en germanías invoca a la prostituta que controla el burdel. En esta línea, se entiende que la adúltera reclame a la vieja por las murmuraciones, ya que ella es tan puta como ella, pues moza siempre se refiere a la “mujer que mantiene trato ilícito”. La figura que se forma, entonces, es la de una vieja prostitutilla que nada puede reclamar a la moza.

Séptima unidad de sentido:

y si a mi marido, algunos
 maridísimos de bien, yo sé
 que al sol han de hallarse
 caracoles más de seis.

Léase el primer verso: “Y si a mi marido le murmuran también algunos maridísimos de bien”. Murmurar tiene el mismo sentido que en la pasada estrofa: intrigar. Como en otros casos frecuentes en la poesía de Quevedo, la hipérbole

(maridísimos) tiene una función despectiva. Lo importante en estos versos es observar cómo el poeta termina el romance con una condensación impresionante de conceptos variados a partir de pocas palabras. Primero, “estar al sol” significa, “estar ahorcado”, porque a los ahorcados los exponían todo el día. Puede, entonces, que todos los cornudos estén expuestos al público y la gente los conozca tan bien como al propio marido de la moza.

Por otro lado, sol era como los químicos y los villanos llamaban al oro, con lo que la adúltera advierte que a todos los maridos les ocurre lo mismo: todos son engañados pero reciben dinero. Aquí tiene lugar la única animalización del conjunto, que consiste en comparar a los cornudos con los caracoles; partiendo del dicho común en el Siglo de Oro que decía: “el caracol por quitar enojos, por los cuernos trocó ojos”. Así, el caracol se convierte en el mejor ejemplo que da la naturaleza sobre el cabrón, pues no sólo tiene cuernos, sino que es ciego y, por lo tanto, no se entera de que le sucede lo mismo que a todos. Si hemos visto a lo largo del romance que el marido no se entera de que es engañado o, más bien, finge no hacerlo, todos los maridos hacen lo mismo: evitan ver aunque les nazcan cuernos. Puede significar también que los cornudos, como el caracol, cargan su casa y todos la ven; porque todos conocen su casa y su mujer; sin olvidarnos que el caracol, también, alude a lo consentidor que se muestra el marido con respecto al adulterio de su mujer: pues lo permite por su propio beneficio y esta es conducta vil y sucia. Como la baba de ese molusco gasterópodo.

BIBLIOGRAFÍA

- _____. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1963. 3 vols. Impreso.
- ALONSO, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Obras completas IX*. Gredos: Madrid, 1987, pp. 415-486. Impreso.
- ALONSO Hernández, José Luis. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germania: (introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979. Impreso.
- ARELLANO, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Impreso.
- ASENSIO, Eugenio. *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. Impreso.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Traducción de Thomas Kauf. Impreso.
- CACHO C., Rodrigo. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Universidad de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 2003. Impreso.
- CELDRÁN, Pancracio. *Inventario general de insultos*. Del Prado: Madrid, 1995. Impreso.
- CHAMORRO Fernández, Ma. Inés. *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder, 2002. Impreso.
- CHEVALIER, Maxime. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid, 1982. Impreso.
- _____. *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*. Crítica: Barcelona, 1992. Impreso.
- _____. “Motejados y personajes. Sátira y novela”, en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 1999, pp. 69-74. Impreso.
- CLAMURRO, William H. *Languages and Ideology in the Prose of Quevedo*. Newark: Denison University, 1991. Impreso.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Alta Fulla: Barcelona, Ed. Martín de Riquer, 1993. Impreso.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005. Impreso.

- HERNÁNDEZ Alonso, César, et. al. *Diccionario de germanía*. Madrid: Editorial Gredos, 2002. Impreso.
- HILL, John M. *Poesías germanescas*. Bloomington: Indiana university, 1945. Impreso.
- MAYANS y Siscar, Gregorio. *Orígenes de la lengua española, compuestos por varios autores*. Madrid: V. Suarez, 1873. Impreso.
- PÉREZ Lasheras, Antonio. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994. Impreso.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1999. Vols I, II y III. Impreso.
- _____. *Obras festivas*. Castalia: Madrid, 1987. Edición de Pablo Jaural de Pou.
- _____. *Prosa festiva completa*. Cátedra: Madrid, Edición de Celsa Carmen García Valdés. 1993. Impreso.
- SCHWARTZ, Lia, et. al. *Quevedo a nueva luz : escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. Impreso.
- SCHWARTZ Lerner, Lía. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1984. Impreso.
- _____. *Quevedo: discurso y representación*. Pamplona : Ediciones Universidad de Navarra, 1986. Impreso.
- ZIOMEK, Henryk. *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá, 1983. Impreso.



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA