

Nº 5

MAYO 2017

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA



*"Llamo a la puerta de una piedra.
-Soy yo, déjame entrar.
En ti no busco refugio
para la eternidad.*

*No soy desdichado.
Ni carezco de techo.
Mi mundo merece el regreso.
Quiero entrar y salir*

*con las manos vacías.
La prueba de haber estado en ti
se limitará a mis palabras
en las que nadie creará."*

Wisława Szymborska

Con el gusto de siempre les presentamos el nuevo número de *Marmórea*. Este es un número que marcará un antes y un ahora, con él se despiden los miembros de la primera generación de la revista y dejan en manos más jóvenes la tutela.

Al igual que en las publicaciones anteriores, el que ahora presentamos es un número polifacético, ya que aparecen textos de diferentes lugares de la República Mexicana cuyos contenidos van desde lo lingüístico hasta las relaciones interdisciplinarias de la literatura con otras artes, como la pintura y el cine. Hay un total de cinco textos dentro del número, cuatro de estos del área de literatura, uno de lingüística.

El trabajo que inaugura el presente número se titula “*Enigmas sueltos*” de Jorge F. Hernández: *Hacia una poética del fantástico actual* de Laura Sofía Rivero Cisneros, estudiante de la UNAM FES Acatlán. Este ensayo fue merecedor del primer lugar en el Tercer Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio que convoca nuestra casa de estudios, la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Cercano a esta línea de investigación, contamos también con el ensayo titulado *Acercamiento a la literatura fantástica mexicana del siglo XIX* de Ángeles Rodríguez Castillo de la Universidad Autónoma de Zacatecas. En él la autora elabora un panorama general de autores mexicanos que contribuyeron de forma significativa al desarrollo de la literatura fantástica en nuestro país, tomando en cuenta los movimientos literarios y los tópicos que son recurrentes en algunas de sus obras.

Para abordar las relaciones interdisciplinarias que establece la literatura con otras artes, se encuentra también dentro de este número el trabajo titulado “*Malévich*” de *Jacques Dupin: las relaciones poético-pictóricas de un estudio de poesía abstracta* de Diego Ibáñez estudiante de la UNAM. El autor indaga cómo el cuestionamiento en torno a la representación del mundo por medio del lenguaje poético y pictórico es un elemento presente tanto en la obra de Malévich como en la de Jacques Dupin que va estructurando ambas obras.

En este número también contamos con dos participaciones especiales, una desde Guanajuato, con el trabajo titulado *Aproximación a Julio Cortázar y el cine* del Dr. Rogelio Castro Rocha en el que elabora un recorrido por las representaciones cinematográficas que se han llevado a cabo de la obra del escritor argentino, principalmente dirigidas por Manuel Antín. La otra colaboración especial pertenece al Mtro. Adán Brand Galindo de la UAA, cuyo trabajo se titula *Pensar la lengua desde el habla; pensar la lengua desde la norma* en el que defiende la postura descriptivista de la lengua dando un repaso a algunos de los argumentos que han criticado la postura prescriptivista.

Después de llegar al quinto número de la revista, con el esfuerzo que ello implica y los cambios que ha vivido *Marmórea* en el proceso, continúa el compromiso por perpetuar la voz de jóvenes investigadores al abrir un espacio para publicar sus trabajos académicos. Esperamos disfruten este número y que estos trabajos que ahora presentamos sean punto de partida para nuevas investigaciones.

RECTOR

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González

SECRETARIO GENERAL

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

DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

M. en RSM. José Luis García Rubalcava

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos

EDITORES

Alejandra García Díaz

Luis Leonardo Durán Siqueiros

CONSEJO EDITORIAL

Katía Lorena Bárcenas Pedroza

Alexis Salvador Gómez Rodríguez

Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta

DISEÑO GRÁFICO

Adolfo Ocádiz Cervantes

Raúl Lara Rivera

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Carlos Enrique Anaya Andrade

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA

Carlos Enrique Anaya Andrade



Agradecemos infinitamente al departamento de letras, a través de su jefe L.L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos, y al decano del Centro de las Artes y la Cultura M. En RSM José Luis García Rubalcava, así como a la M. En E.H. Ana Luisa Topete Ceballos que nos dio la oportunidad para crear esta revista.

De igual manera, agradecemos al café “Casa del Naranja” por fungir como sede no oficial del consejo editorial, así como a Carlos Enrique Anaya Andrade por su trabajo fotográfico.

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

ÍNDICE

- “Enigmas sueltos” de Jorge F. Hernández: hacia una poética del fantástico actual.
Laura Sofía Rivero Cisneros
- “Malévich” de Jacques Dupin: Las relaciones poético-pictóricas de un estudio de poesía Abstracta.....
Diego Ibáñez Pérez
- Aproximación a Julio Cortázar y el cine.....
Dr. Rogelio Castro Rocha
- Acercamiento a la literatura fantástica mexicana del siglo XIX
María de los Ángeles Rodríguez Castillo
- Pensar la lengua desde el habla; pensar la lengua desde la norma
Adán Brand

“Enigmas sueltos” de Jorge F. Hernández: hacia una poética del fantástico actual¹

LAURA SOFÍA RIVERO CISNEROS

RIVEROLAURASOFIA@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, FES- ACATLÁN

Resumen

Mediante un análisis narratológico del cuento “Enigmas sueltos” de Jorge F. Hernández se revisará la relación entre lo fantástico y la metaficción para comprender cómo se configura la verosimilitud del relato a partir de la parodia al discurso histórico. Lo fantástico, se comprende no como una invención fuera de lógica sino como la transgresión a las convenciones y al constructo de lo real vigente en cada contexto de producción literaria. La finalidad es realizar un ejercicio inductivo para trazar las líneas generales de una poética de lo fantástico actual a partir del análisis de este autor.

Palabras clave

Fantástico, metaficción, verosimilitud, parodia, discurso histórico.

¹ *Ensayo merecedor del primer lugar en el Tercer Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio.*

La literatura fantástica, desde su nombre, resulta un problema a desentrañar pues la generalidad opta por caracterizarla a través de la imaginación autoral y las distintas temáticas que resultan usuales entre quienes la cultivan: el fantasma, el doble, el muerto en vida, y semejantes. Sin embargo, las reflexiones que buscan deslindarla de otras manifestaciones de las literaturas no realistas — lo maravilloso, el cuento de hadas o la ciencia ficción— disienten en estos tópicos al comparar diversos *corpus* que incluyen a Hoffmann, Bécquer, Kafka, Cortázar o Borges; pero coinciden en asumir como el centro de lo fantástico a la transgresión que cuestiona la relación entre la ficción y la realidad.

Poresto, el teórico búlgaro Tzvetan Todorov afirmó que la literatura fantástica es "la quintaesencia de la literatura" (133) ya que se construye a partir de la principal problematización de los estudios literarios: los límites de la representación. La ficción es una mirada sesgada; una selección del mundo que pone a prueba los vasos comunicantes entre el sujeto y la colectividad que lo encierra. En el sistema literario se produce una comunicación interrumpida entre el autor, el texto y el lector; el carácter cíclico y recursivo que la caracteriza hace de ella un diálogo discontinuo que se problematiza en cada obra.

Entender la literatura fantástica como un artificio o una mentira alejada del mundo en el que nos situamos, es una perspectiva heredera de los primeros cuestionamientos de la representación artística que tienen como origen el paradigma platónico del "Libro X"² de la *República*. La ficción se comprende desde este razonamiento como lo opuesto a la verdad y como sinónimo de lo falso.

Sin embargo, desde las aproximaciones aristotélicas, se generó otro modelo que nos

permite vislumbrar la ficción como una representación, es decir, como una creación autónoma cuyo origen está en las diversas experiencias que tenemos del mundo. Por esta razón, podemos comprender junto con Hans George Gadamer que "el arte representa su propia verdad" (Grondin 74) en tanto que busca generar un mundo propio, una alternativa, y no un espejo de la realidad. Como dice Wolfgang Iser citando a Sir Philip Sidney: "El poeta nada afirma y, por lo tanto, nunca miente, ya que no habla de lo que existe, sino de lo que debiera existir, y esta forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira" (43).

Si bien toda creación artística genera un mundo posible con un entramado que opera a partir de la coherencia interna, lo cierto es que lo fantástico precisa de lo que consideramos real para lograr el efecto de lectura que se propone: aquel punto de tensión entre los esquemas transgredidos. La realidad quebrantada no es precisamente el mundo extratextual, ese donde nuestro devenir transcurre; se refiere, mejor dicho, al paradigma que ordena nuestra convención sobre lo que consideramos real y, por tanto, verdadero. Huelga decir que el ser humano construye una cultura y en ella deposita sus expectativas y posibilidades. El punto de partida de lo fantástico hace imprescindible reconocer la realidad como un constructo social, es decir, como una convención de un grupo humano situada de manera espacio-temporal. Esta concepción, por lógica, es dúctil y se transforma a partir de los cambios en los paradigmas científicos, políticos y estéticos.

Todo el entramado de la cultura configura una perspectiva compartida por la sociedad y es ésta la que se problematiza en lo fantástico al ser transgredida por un orden no lógico o no esperado. En consecuencia, el estudio de lo fantástico es un

2. El "Libro X" es ampliamente conocido por los comentarios en torno a la poesía imitativa. El diálogo entre Sócrates y Glaucón hace hincapié en la existencia de dos productores y un imitador: Dios o el generador de naturalezas que produce las Ideas, el artesano que produce los objetos cuya esencia nos remite a una existencia ideal y el pintor o poeta cuya actividad se reduce a imitar los objetos producidos por el artesano. A partir de este presupuesto, la literatura y el arte pueden comprenderse como una imitación de la imitación que, por lo mismo, no permite acceder a la verdad del Mundo de las Ideas. Es por esto que el arte imitativo se entiende como un elemento artificioso cuya naturaleza es la mentira.

examen de la cultura que permite vislumbrar los esquemas y las jerarquizaciones que rigen, incluso, los actos cotidianos. El estructuralismo francés, analogando el funcionamiento del sistema literario con el lingüístico, indicaba que cada **texto** es un **habla**, es decir, una forma particular de estilizar y usar la **lengua** o la **literatura**. Por esta razón, cada obra nos permite realizar una minúscula poética de la ficción y aventurar una definición de lo que es la literatura aplicable, al menos, a sí misma. En segunda instancia, como los ladrillos de una inmensa pared, la crítica de lo específico se convierte en la observación de un fenómeno mucho más extenso que, en el caso de este texto, tiene por objetivo trazar los rasgos generales de la escritura del género fantástico mexicano actual a la luz de la cuentística de Jorge F. Hernández.

Durante mucho tiempo los críticos literarios se dieron a sí mismos la tarea mesiánica de encontrar "el sentido verdadero" de los textos. Por esta razón, Roland Barthes señaló que "en la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*" (*Sujeto y relato* 103). Al realizar un análisis literario, los ojos del crítico se convierten en un peculiar crisol donde convergen un sinfín de distintos saberes. Esto es porque el propio texto es un tejido cuyos hilos son las "citas provenientes de los mil focos de la cultura" (*Sujeto y relato* 105).

A partir de una sucinta exploración del concepto de lo real desde el origen del fantástico hasta la actualidad, daremos pauta a reconocer aquella concepción que marca la escritura presente en un cuento del mexicano Jorge F. Hernández como punto de toque para conducir a una lectura de lo fantástico posmoderno.

El género fantástico aparece dentro de un contexto histórico que aparentaría no concordar con los objetivos que se plantean como fundamentales

de esta escritura caracterizada por el espíritu imaginativo y por la transgresión a lo convencional. Su origen en el siglo XVIII se ve ligado a una sociedad donde impera el mecanicismo newtoniano³. Este paradigma científico entiende la naturaleza y la realidad como una máquina en la cual podemos encontrar líneas generales de operación que nos permiten concebir el mundo como una serie de consecuencias y causalidades capaces de ser medidas y comprendidas por su exactitud y repetición. El espíritu racionalista de la época ligado al Siglo de las Luces, no permitía la apertura de espacios para la incoherencia y la excepción. Sin embargo, la literatura fantástica buscó transgredir las normas planteadas e inquebrantables para alterar su orden comprendido como preestablecido y regularizado.

Si bien antes del siglo XVIII lo sobrenatural convivía de manera armónica con la ciencia —existen ejemplos múltiples en el Medioevo—, es el Racionalismo el que condena su empleo en la literatura y en toda actividad estética por ser una extravagancia sin fines didácticos, una perversión al orden. La primera manifestación de lo fantástico es la novela gótica que surge en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII.

El Romanticismo encuentra limitantes en el esquema del pensamiento racional y, aunado a las preocupaciones políticas, hace de la libertad su móvil creativo. La subjetividad, el genio del poeta y la imaginación toman considerable importancia al ser muestras de una forma alterna de ampliar las restricciones impuestas a la percepción humana desde la revolución newtoniana. La sociedad francesa se vio enfrascada en una transición que elevaba al hombre de siervo a un ciudadano libre con el afán de desprenderse del yugo opresor de la monarquía absoluta. Este espíritu antinstitucional propició la búsqueda de la alteridad y, con ello, la exploración de los

3. El teórico español David Roas ofrece un amplio comentario del paradigma científico imperante en el contexto en que surge lo fantástico literario en el S. XVIII. (David Roas, *Tras los límites de lo real* 11-21).

terrenos propios del tabú y la censura. Es así como lo sobrenatural encuentra un nuevo centro y gusta a los escritores de la época —entre los cuales encontramos a Maupassant, Hofmann, Bécquer— por su posibilidad de permear en la idea de la realidad y la tradición cual herramienta de transgresión a las convenciones.

A raíz de la aparición de la mecánica cuántica dentro de los estudios de la Física, el paradigma científico mecanicista de Newton se modifica para dar paso a una nueva concepción de la realidad. El mundo de las certezas se transforma en un mundo relativo. Las propuestas de Einstein y otros científicos como Heisenberg, Schrödinger y Everett hacen notar la subjetividad que permea en cualquier ámbito cultural donde se incluye a la ciencia misma. De manera tajante se comprendía anteriormente que la investigación científica tenía como propósito ser objetiva y evitar cualquier rasgo del observador en el fenómeno estudiado, sin embargo, desde el siglo XX este paradigma cambia y, con él, la idea de lo real.

Dentro de esta nueva percepción del mundo se inserta una modalidad distinta de lo fantástico. Aquél que precisa de la relativización, subjetividad y de la modelización del lenguaje para transgredir el concepto de lo real. Toda creación humana se considera sólo un discurso: una selección de elementos que, por ende, siempre depende del sujeto. El teórico Hayden White en su libro *Metahistory* señala que el propio discurso histórico no ostenta la objetividad que parecía caracterizarlo e, incluso, que lo separaba de otras narrativas como la ficción literaria. Nada que sea verbalizado será objetivo: la palabra no es la cosa.

Esta aproximación resulta fundamental para comprender la escritura de Jorge F. Hernández como una autoconsciencia del sistema literario que se sabe discurso como cualquier otro ámbito

cultural. El escritor mexicano es historiador de formación universitaria y se ha destacado en géneros como la novela, el cuento y el ensayo por ser un representante del humor y la transgresión a los límites entre la verdad y la mentira.

Si bien con *La emperatriz de Lavapiés* el autor fue finalista del Primer Premio Internacional Alfaguara 1998, la antología de cuentos *El álgebra del misterio* ilustra la capacidad creativa que amalgama: el azar, lo imposible y las confrontaciones a lo preestablecido. De esa antología, hemos elegido "Enigmas sueltos" por parecernos representativo en las características que pueden señalar y marcar una pauta de comprensión del fantástico actual. Éste es un cuento peculiar por su falta de acciones narrativas. Un personaje sugiere que elaborará una lista con el propósito de dar cuenta de v principales pesquisas que pretende no sean olvidadas tras una posible reclusión. Los indicios apuntan a que este sujeto es perseguido por poseer información no autorizada y que puede poner en riesgo la revelación de algunas verdades.

El primer elemento significativo es el título del cuento: "Enigmas sueltos". Éste alude, en primera instancia, a lo misterioso e imaginativo: lo que no se puede conocer. Así también, sugiere un carácter fragmentario que puede percibirse como la pauta rectora de todo el cuento dividido en nueve apartados distintos; una marca interesante que cuestiona la narratividad literaria y que recuerda textos de Borges como "El idioma analítico de John Wilkins". El relato de Jorge F. Hernández pareciera tener, más bien, la estructura del inventario. Así, entonces aparenta ser un discurso objetivo sin mediación alguna de un individuo. En esta primera estructura global localizamos un primer acercamiento de la ficción al discurso histórico cuya función primordial es la del archivo.

La primera oración con la que inicia el relato da cuenta de uno de los ejes temáticos más importantes dentro del texto: la noción de probabilidad, posibilidad o ambigüedad. "Es probable que en pocas horas vengan por mí" señala una diferencia entre lo que seguramente ocurrirá y lo que puede ocurrir. Esta línea rectora manifiesta el carácter fantástico propio de narraciones con elementos transgresores de nuestra realidad factual.

Asimismo, el primer párrafo guardará una relación fundamental con las nociones de verdad, verosimilitud y mentira a partir de la dependencia del lector. Con la frase "dejar constancia" el narrador reitera su interés por considerar su escritura como un testimonio y no como un objeto estético. Además se indicia el papel interpretativo del lector capaz de "entender" los "significados implícitos" y las "fórmulas interlineales"; con ello encontramos la noción de que el texto se completa en el acto de la lectura pues, como diría Umberto Eco, es un texto "cerrado" —puesto que se compone de material lingüístico fijo e inamovible— y "abierto" a la interpretación a un mismo tiempo.

También sugiere que el lector de su testimonio sea capaz de "transmitirlo a nuevas generaciones". Este razonamiento advierte que la información no existe si no se comprende en lo público: si las novelas de Kafka se hubieran quedado guardadas para siempre en el cajón de su secretaria, no las conoceríamos y no existirían como obras, así como tampoco Kafka existiría como escritor en el sistema literario. Las obras, como las verdades, existen en la medida en que se disponen como convención. Es decir, bajo el conocimiento colectivo, no privado.

El primero de los puntos resulta útil para ejemplificar los rasgos más generales de la

relación entre ficción, verosimilitud e Historia en el texto. El enunciador afirma aparecer en una película que registra la entrada de Pancho Villa a la Ciudad de México en 1913 y da las señas particulares del caballo y posición que ocupa. Si bien el discurso histórico se nos presenta como una manera de objetivizar la realidad a partir de datos concretos, el teórico Hayden White afirma que la escritura de la Historia sigue teniendo un elemento en común con la ficción: es estilización del lenguaje porque, a fin de cuentas, es enunciada por un individuo con perspectiva propia a pesar de su interés por no mostrar ninguna ideología.

Esta es la razón por la que las *Cartas de relación* de Hernán Cortés pueden leerse como testimonio-archivo y como enunciación literaria-ficcional. Cada texto, en la medida de su configuración propia, manifiesta un apego a lo "real" y a lo "posible", y pasa por el matiz propio del enunciador. La ficción y la Historia se conectan también por la narratividad y la manera de disponer las acciones puras con las descripciones en el entramado del texto.

Los datos factuales empleados en "Enigmas sueltos" como los nombres propios de personajes históricos o lugares, fechas específicas, títulos de obras literarias, entre otros, son elementos que colaboran a la configuración de la verosimilitud pues dichas funciones no son sólo "detalles inútiles" sino que favorecen la creación de una atmósfera y un "efecto de realidad" (*El susurro* 180).

Cabe recordar que la ficción literaria no sólo representa los hechos y las vivencias vitales (la propia del sujeto), vicarias (la vivencia del otro) o virtuales (la vivencia experimentada a través del artificio) sino también parasita y mimetiza los diferentes sistemas semióticos como apunta Julia Kristeva:

Lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una «realidad» desajustada, que llega incluso a perder el primer grado de similitud (discurso-realidad) para jugarse sólo al segundo (discurso-discurso), lo verosímil no tiene más que una sola característica constante: quiere decir, es un sentido (65).

Por esto entendemos que la literatura es verosímil no sólo en tanto que copia la realidad en el sentido que Platón entendía en el "Libro X" de la *República* sino a partir de cómo "se asemeja al discurso que se asemeja a lo real". En "Enigmas sueltos" la verosimilitud se configura en este mismo modo, no sólo recopilando datos factuales como piezas de un rompecabezas sino emulando la objetividad que caracteriza al discurso histórico a partir del empleo de un narrador-enunciador que procura mantener fuera del texto su opinión personal, la problematización de la narratividad literaria a partir del uso de un inventario estructurado por nueve apartados distintos y la alusión a la relación entre lectura-escritura y verdad-ficción.

"Enigmas sueltos" emplea la parodia del discurso de la Historia para generar un mapa de la cultura. En el segundo apartado parodiará el discurso científico de la matemática y la química con el propósito de "revelar al mundo que el cero no existe, que dos más tres suman cinco [...] partiendo de que π equivale a una suma, no sólo finita sino incolora e insípida como sustancia pesada".

Estos que podríamos llamar disparates por su falta de coherencia con el mundo real y la ciencia, son verosímiles en el cuento no sólo por la justificación de ser enigmas revelados sino por emplear el lenguaje técnico capaz de semejar el discurso científico. Este procedimiento se retoma

en el punto cuatro que dice encontrar una grieta divisoria entre España y Portugal de tres metros con sesenta centímetros de ancho, y el fenómeno extraño de que Oslo no existe. La parodia, en este caso, se torna a la cientificidad de la Geografía y a la veracidad de "dato duro".

El punto tres versará en torno a la historia de la literatura a partir de la confesión que el enunciador hace de tener la tercera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* escrito por Miguel de Cervantes Saavedra y capaz de descubrir que William Shakespeare es el seudónimo del mismo autor. Con ello se reitera que lo que no se lee, no existe. Jorge F. Hernández repite este recurso en el punto número cinco al hablar de piezas no conocidas de Ludwig van Beethoven, Franz Joseph Schlesberg y Johann Sebastian Bach y el nacimiento temprano del jazz.

En el punto seis hablará de tener registro de las últimas horas de vida de Marilyn Monroe y, de manera muy peculiar, afirma conocer a Elvis Presley quien se encubrió con el nombre de Evodio Placencia López y fue su "chofer, hasta el día de ayer que lo tuve que despedir". Este párrafo tiene como particular característica el incluir un discurso alterno al oficial que en el mundo factual conocemos como **leyenda** o **mito** no en el sentido literario de los términos sino en su uso popular actual. Esas historias alternas que dan explicación a los acontecimientos desconocidos de la farándula son parodiadas por Jorge F. Hernández.

Del punto siete llama la atención la transcripción íntegra que el narrador hace "en los márgenes de la Enciclopedia británica". Pareciera ser una alusión directa a los textos de Jorge Luis Borges conocidos por su semejanza al ensayo y por las citas falsas que realizaba a tomos inexistentes del famoso libro de consulta.

En el penúltimo apartado repetirá la parodia al discurso historiográfico pero, esta vez, a aquél que remite a la historia de la religión basada en las creencias tradicionales y populares pues su interés es clarificar aquellos puntos difusos de la Historia que han sido complementados por las leyendas y supersticiones.

Llama la atención que el aparente discurso objetivo se logra parodiando los métodos de las ciencias humanas y exactas, pues en casi todos los puntos hace referencia a actividades como traducir, archivar, registrar, realizar paleografía y descifrar códigos complejos. Con ello Jorge F. Hernández remite a las más diversas ciencias y logra el llamado **efecto de realidad** a través de la supresión de la individualidad y la perspectiva que, a ojos de nuestra cultura occidental, son causas del equívoco. Así entonces, la parodia se lleva al grado de realizar un comentario crítico sobre el conocimiento de corte positivista que se jacta de encontrar verdades commensurables y medibles a diferencia del arte.

En el último punto el narrador afirma que ha guardado las patentes de sus múltiples inventos sin cobro de regalías ni explotación comercial. Curiosamente la palabra **invento** destaca por aludir, una vez más, a la imaginación como productora de mundos alternativos. La lista dentro del inventario enumera objetos que se destacan por condensar la esencia del relato mismo al ser contradicciones o paradojas, es decir, hechos incapaces de ser concretos por transgredir las leyes del universo de lo real.

Los "catalejos de dioptría intercambiable" aluden al sentido de la vista y, más específicamente, a la mirada capaz de modificar su perspectiva o nitidez como en el caso de la "neblina artificial" que remite también a aquello que no se deja ver. Así también el "proyector de sensaciones íntimas"

hace hincapié en la transmisión de lo privado hacia lo público, un eje rector del cuento que se jacta de ser revelador de verdades.

Llaman particularmente la atención el "traductor instantáneo con instalador labiodental" por referir a la condición lingüística y al proceso de "hacer que un texto hable en otro lenguaje" (Grondin 85) recordando de nuevo a Gadamer tal y como el texto habla en los diversos lenguajes de la cultura a partir de sus discursos sobre lo real: las ciencias. Los "lentes leídos" vuelven a poner el foco en la importancia de la lectura y remiten al canon como lo público y lo conocido por la colectividad.

Finalmente, el "lápiz eterno y la infusión invisibilizadora" hablan no sólo del instrumento del poeta para plasmar en el papel su expresión estética sino que funcionan en el relato como un mecanismo metaficcional que remite a la autorreferencia del cuento. Antonio J. Gil González distingue como características de la autorreferencialidad: "el diálogo intertextual con las respectivas tradiciones artísticas, literarias, etc., el ludismo irónico o paródico respecto de las convenciones genéricas o pragmáticas, las huellas de la instancia autorial impresas en el texto, el desvelamiento de la ficción, la exhibición de los recursos constructivos, el *procesualismo* de una poética del *work in progress*, el *extrañamiento* o la denuncia del realismo" (10).

Encontramos así, una de las principales características de la literatura posmoderna, lo que Linda Hutcheon ha llamado **literatura narcisista** por su condición autorreflexiva. El mismo Gil González apunta que se traslada "la ruptura de la lógica interna del relato a la convención básica de lectura, promoviendo un efecto que podríamos denominar fantástico o maravilloso si tales categorías fuesen extensibles

desde la esfera de los hechos narrados a aquella en la que se establecen las normas de la comunicación narrativa" (17).

Así pues, para este autor, el fantástico se desarrolla como un efecto producido en el lector que es asimilable a nociones semejantes como el **extrañamiento** brechtiano o la **desautomatización** (Shklovski 77-98) del Formalismo Ruso. El mismo narrador trata de aclarar la situación genérica del cuento al declarar el pleno uso de sus facultades mentales en el punto número seis, con ello queda excluida la posibilidad de que "Enigmas sueltos" correspondiera al género "extraño" en la clasificación de Tzvetan Todorov.

Así pues, la escritura de Jorge F. Hernández es, a la vez, una reescritura de los discursos oficiales. Podemos advertir en su cuentística que la literatura es una verdad alterna capaz de realizar una crítica a las convenciones más arraigadas de nuestra cultura a partir de la parodia. Una disposición similar se alcanza a distinguir en cuentos como "Tú no sabes lo que pesa un muerto", "Coincidencias inútiles", "De(s) aparecido(s)", "Siete unos", "True friendship" y "Confirmación de la reglita". En todos ellos destaca el afán de reescribir las convenciones y ofrecer alternativas a partir de la traducción, el juego, el cuestionamiento a la verdad y los datos factuales, así como el ensimismamiento de la literatura y el lenguaje.

La relación entre ficción e Historia se muestra como la apertura al misterio que entraña la perspectiva y la relación del humano con el mundo. Todo lo que conocemos lo experimentamos a partir del matiz de nuestra complejidad y, más que informaciones, nos constituimos a partir de interpretaciones. Este carácter hermenéutico del hombre es la base de la poética de la escritura de

Jorge F. Hernández, un autor de su tiempo que escribe guiado por el pensamiento posmoderno entendido a partir de ese carácter autocrítico y narcisista en su estructura. La metaficción y el género fantástico logran un efecto en el lector que es atravesado por el texto, desautomatizado de las convenciones de lectura.

El final del relato nos presenta esta cualidad de lo imaginario y lo objetivo: la conquista del hombre sobre lo humano y sobre la cultura donde el triunfo es de la ficción capaz de aparentar suprimir los planos ya establecidos que separan la realidad de ese mundo alterno, y que nos recuerda también el ser ficcional de toda enunciación. La ficción "muestra sus costuras" como una manera de hacernos saber que la realidad es sólo un paradigma más creado por nosotros mismos y que este pacto endeble puede ser siempre transgredido por lo inesperado.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, 179-187. Impreso.

---. “La muerte del autor”. *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: FFyL/UNAM, 2009. Impreso.

ECO, Umberto. “El problema de la obra abierta”. *Antología de textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1978, 449-455. Impreso.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. “Variaciones sobre el relato y la ficción”. *Revista Anthropos* N° 208. Barcelona: Anthropos, 2005. Impreso.

GRONDIN, Jean. “Hans-Georg Gadamer: una hermenéutica del acontecer de la comprensión”. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder, 2008. Impreso.

HERNÁNDEZ, Jorge F. “Enigmas sueltos”. *El álgebra del misterio*. México: FCE-Universidad Iberoamericana, 2012, 17-20. Impreso.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Impreso.

ISER, Wolfgang. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: ArcoLibros, 1997. Impreso.

KRISTEVA, Julia. “La productividad llamada texto”. *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970, 63-93. Impreso.

PLATÓN. *República*, Madrid: Gredos, 1999, 457-497. Impreso.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de espuma, 2011, 11-21. Impreso.

SHKLOVSKI, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: S. XXI, 2010, 77-98. Impreso.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2009. Impreso.

WHITE, Hayden. “Introduction: the poetics of history”. *Metahistory*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1973, 1-42. Impreso.

“Malévich” de Jacques Dupin: Las relaciones poético-pictóricas de un estudio de poesía abstracta

DIEGO IBÁÑEZ PÉREZ

IPD.AIC@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen

El poema “Malévich” de Jacques Dupin pone de manifiesto la problemática de la representación en el lenguaje poético. Dicho poema crea lazos intertextuales con la pintura abstracta del artista ruso Kazimir Malévich. Esta investigación pretende indagar cómo el texto de Dupin se vale de algunos recursos de la pintura suprematista para cuestionarse acerca de la representación mediante el lenguaje poético.

Palabras clave

Poesía, pintura, literatura comparada, écfrasis, intertextualidad.

Conforme maduraba su obra, la poesía de Jacques Dupin se desprendía cada vez más de los paisajes anclados en el aquí y en el ahora que interesaban a sus coetáneos como Yves Bonnefoy o Philippe Jaccottet; la búsqueda poética del francés fue adentrándose cada vez más en reflexiones acerca del propio quehacer poético. Éstas se nutrieron muchas veces del diálogo interdisciplinario que Dupin estableció gracias a su labor de crítico de arte. Para el año de 1975, publicaría su poemario *Afuera (Dehors)*, el cual culmina con el texto intitulado “Malévich” (“Malévitch”), como el célebre pintor ruso de las primeras décadas del siglo XX, uno de los iniciadores del arte abstracto. Este poema que ocupa casi ocho páginas oscila, sin caer precisamente en una u otra categoría, entre el homenaje, la crítica de arte, la écfrasis y la reapropiación de una estética. Mediante versos fragmentados con diagonales y espacios en blanco, el texto desarticula la linealidad de la sintaxis y de la semántica. De manera similar, cuestiona la relación de la pintura, y quizá de la propia poesía, con la realidad y su necesidad de representarla.

Esta breve investigación pretende indagar acerca de la manera en la que un poema ecfrástico de la pintura suprematista conduce a una resignificación de los postulados de este tipo de pintura, dando pie a una poética de lo abstracto en Dupin; escritura abstracta que se propone, pero que no necesariamente se logra. Con este fin, se comentarán, en una primera instancia, algunos de los puntos clave de la pintura suprematista de Kazimir Malévich. Enseguida se analizarán algunas características visuales y lingüísticas del poema de Jacques Dupin, en particular el uso de las diagonales y de las palabras alrededor de ellas. Por último, se discutirá acerca de las posibles relaciones textuales que se forman entre el texto pictórico y el poético.

La estética suprematista, propuesta por el ruso Kazimir Malévich, tiene sus orígenes en las primeras décadas del siglo XX. Este tipo de pintura, radicalización del arte abstracto, se oponía a la representación de objetos provenientes de la realidad: “Sólo hay creación allí donde en los cuadros aparece la forma que no toma nada de lo que fue creado por la naturaleza, sino que resulta de las masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza” (Malévich 35). En este sentido, para el suprematista, la creación se encuentra, no en intentar representar objetos de la naturaleza, sino en plasmar un lenguaje meramente pictórico; un lenguaje reducido a elementos muy básicos: líneas rectas, algunas figuras geométricas (principalmente rectángulos y cuadrados) y una paleta de colores limitada prácticamente a los primarios (en particular blanco, negro y rojo).

De esta manera, el suprematismo constituyó una fuerte escisión con la tradición artística y se convirtió en una de las primeras vanguardias del siglo XX. Esta voluntad de ruptura, acorde al espíritu revolucionario de la época, fue otra de las características que definieron la propuesta estética de Malévich. A diferencia de otras corrientes de las que el suprematismo ruso se nutre, como el cubismo o el futurismo, ésta fue una de las pioneras en intentar deslindarse del arte figurativo, dando origen a uno de los primeros intentos de arte abstracto. “Los objetos, las cosas del mundo real han desaparecido como el humo por una nueva cultura del arte” (Malévich 41). De este modo, se percibe en la propuesta suprematista una inquietud por el propio lenguaje pictórico, más que una preocupación por establecer algún tipo de lazo con la realidad, ya sea para influir en ella o para usarla como punto de partida para la creación artística. Es decir que este movimiento pictórico pretendía eliminar de su creación todo tipo de mimesis, todo tipo de representación.

No obstante, Roland Barthes menciona en la “Lección Inaugural” que “la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo” (128). Entonces, vale la pena preguntarse si la pintura tiene la posibilidad de escapar de lo real y de su representación. La respuesta que da Dupin a esta interrogante parece ser negativa:

salva de trazos / las representaciones a pesar
de ellas mismas /
y la figura / de la representación misma

Este par de versos¹ (Dupin 350) parece indicar que, a pesar de los intentos por escapar de la representatividad, incluso un lenguaje como el pictórico, que no remite necesariamente a un referente, mantiene cierto grado de representación de lo real. Es decir, que la búsqueda de Malévich de un lenguaje meramente pictórico, deslindado por completo de su relación con lo real y con la naturaleza, no se concretaría del todo. Después de este breve comentario acerca de los planteamientos generales del pintor ruso, pasemos al análisis del texto del poeta francés.

Al confrontarse con el poema del francés, lo primero que salta a la vista es el uso repetido de diagonales que interrumpen la fluidez lineal de los versos (Dupin 349):

Fatal / como en un arrastre puro violento /
Primer rostro diagona²

La interpretación conferida al empleo de estos signos tipográficos resulta un punto de partida ineludible para la lectura del poema. Por esta razón, el crítico Dominique Viart propone el siguiente análisis: “Sabemos en efecto que el uso de estas diagonales de puntuación corta en un texto en prosa los versos citados. Ahora bien, escribir directamente con estas diagonales,

es sugerir que el texto es la cita de otro texto *diferentemente dispuesto*.”³ (188). De este modo, Viart insinúa que el poema cita un texto con una disposición y un medio distintos, probablemente un texto pictórico. Si bien la posibilidad de una relación intertextual mediante la cita no se opone al poema, considerar el uso de las diagonales únicamente como el recurso mediante el cual se pone de manifiesto el lazo intertextual resulta muy probablemente insuficiente.

Ahora bien, ¿cuáles son otras posibles interpretaciones de estos signos de puntuación que constelan el poema de Dupin? En primer lugar, existe una alusión visual. Como ya se mencionó, la obra de Malévich recurre constantemente al uso de figuras geométricas que se acomodan en los lienzos con distintas inclinaciones; en varios de los cuadros de Malévich es posible observar delgados rectángulos que forman parte de la composición y se asemejan a las diagonales tipográficas⁴. Así, un lector atento identificará en el poema de Dupin una referencia visual a la obra pictórica del líder del suprematismo ruso y, por ende, podrá establecer una virtual correspondencia entre ambas propuestas estéticas. Aunque la interpretación anterior enriquece la lectura del texto, tampoco agota otras potenciales lecturas.

Por ejemplo, también, vale la pena considerar el uso de las diagonales como un indicador de cesuras rítmicas. Las separaciones entre una y otra palabra obligan al lector a pausar, a interrumpir su lectura, produciendo una ruptura, no solamente a nivel visual, sino también a nivel sonoro. De nuevo, un lector consciente de la voluntad de ruptura en la obra de Malévich, podrá establecer el paralelo entre la obra de este pintor y el texto del poeta y crítico de arte francés. El aislamiento de figuras geométricas y colores primarios, que en la obra del ruso se plantea como una búsqueda de la especificidad del signo pictórico, en el poema

1. Las traducciones son mías, los versos en francés serán colocados a pie de página :
salve de traits / les représentations malgré elles /
et la figure / de la représentation même

2. Fatal / comme en un glissement pur violent /
premier visage diagonale

3. On sait en effet que l’emploi de ces barres de ponctuation découpe dans un texte en prose les vers cités. Or écrire directement avec ces barres, c’est suggérer que le texte est la citation d’un autre texte *diffrétement disposé* (Viart 188).

4. Véanse, por ejemplo, los cuadros *Supremus No. 50*, *Supremus No. 55* o *Supremus No. 58*.

se podría traducir al aislamiento rítmico y visual de las palabras, búsquedas propias del lenguaje poético. Finalmente, resulta pertinente añadir a esta serie de escisiones la fragmentación que ocurre a nivel semántico:

un intervalo de bloques desunidos /
 emparejados / los ojos abiertos / por su
 balística
 inocente⁵

En estos versos (Dupin 351), el lector se percata de cómo las diagonales adquieren un valor contradictorio, que pone en crisis el significado de los dos participios que acompañan al sustantivo "*blocs*". Por un lado, los adjetivos se encuentran separados ("disjoints"), al igual que varias palabras en el poema se separan de otras con las que tienen una relación semántica o gramatical, debido a las diagonales. Sin embargo, éstas provocan, a la vez, que las palabras separadas estén emparejadas ("appareillés") al yuxtaponerse unas con otras. En consecuencia, ambos adjetivos operan de manera paradójica, pues se encuentran separados y emparejados a la vez, desestabilizando su valor semántico gracias a la diagonal que los divide y relaciona. Se podría decir que las diagonales crean bloques ("*blocs*") sintácticos cuyos componentes se encuentran enlazados y divididos simultáneamente. Por lo tanto, estos signos tipográficos son un elemento que separa al generar tensiones que disocian, al verso escrito en una línea de su lectura corrida, o a una palabra de su significado.

Tras haber analizado este elemento que traza algunas de las posibilidades de relación entre el texto de Dupin y la obra del suprematista ruso, ahora es preciso ampliar el análisis sobre las relaciones intertextuales que existen entre ambas creaciones. En primer lugar, podemos observar una inquietud formal en ambos textos, ya que cada

uno busca potenciar las cualidades del lenguaje que le es propio. Al comparar literatura y pintura, Wendy Steiner propone: "La verdadera⁶ manera de representar la realidad es no representarla en lo absoluto, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas." (48). En este sentido, tanto el poema como la obra pictórica buscan aprovechar al máximo las características propias del lenguaje de cada disciplina. Por una parte, la pintura de Malévich pretende valerse de elementos meramente pictóricos, dejando de lado la representación de objetos de la naturaleza y recurriendo a las figuras geométricas y a los colores primarios. Por otro lado, el poema de Dupin explota recursos tipográficos, gramaticales y rítmicos propios de la poesía. Sin embargo, parecería paradójico que para reflexionar acerca de la propia poesía o proponer una poética de lo abstracto, Dupin se vea en la necesidad de representar un objeto pictórico. En ese sentido, cabe preguntarse, en primer lugar, si la poesía de Dupin tiene algo de abstracto y, por lo tanto, si tiene al centro de la reflexión el quehacer poético.

Con la finalidad de comprender cómo el poema de Dupin también tiene por objeto la propia poesía, vale la pena desplazar una noción proveniente de la narratología: "aquel personaje que caracteriza a otro se caracteriza más a sí mismo que al personaje sobre el que se pronuncia" (Pimentel 28). Si extrapolamos esta idea al poema de Dupin, podríamos decir que la voz poética revela más de su propia estética que lo que nos dice del pintor ruso. Esto se evidencia gracias al empleo de un campo semántico relativo a la escritura: escritura ("*écriture*") (Dupin 351), relatos ("*écits*") (Dupin 351), escritor ("*scripteur*") (Dupin 352)... Así, el poema del también crítico de arte da cuenta de una reflexión

5. un intervalle de blocs disjoints /
 appareillés / les yeux ouverts / par sa balistique
 innocente

6. Estoy en desacuerdo con el empleo de un calificativo tan absoluto como verdadera, pero me parece que esta manera es, cuando menos, una posibilidad.

metapoética que se demuestra con mayor claridad en los siguientes versos (Dupin 351):

Su autoridad replegada / vacante / de un giro
absoluto la escritura se despoja
de todos los oripeles vividos⁷

Resulta evidente que en estas líneas se propone una escritura vacante, libre de ornamentos (*oripeaux*) que, al igual que la pintura de Malévich, se valdría únicamente de los recursos más elementales de la lengua. De esta manera, el lenguaje poético de Dupin se vuelca sobre sí mismo y se acerca a una propuesta estética de lo abstracto.

Entonces, el poema de Dupin, aunque es hasta cierto punto efrástico y, por lo tanto, figurativo, se aproxima hacia la creación de una poesía abstracta. El poema muestra que hay detrás de su creación una alta conciencia del lenguaje que emplea y de sus limitaciones, tanto para reproducir fielmente, como para no representar o deslindarse de lo real. “En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la éfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor —o más bien del texto escrito sobre el texto visual.” (Riffaterre 174). Gracias a la concepción de Riffaterre, es factible comprender la éfrasis como un recurso mediante el cual es posible crear las porciones de realidad mencionadas por Wendy Steiner. Solamente mediante la alianza de ambas ideas, se puede desentrañar la compleja relación que existe entre los versos del poeta francés y la obra pictórica de Malévich; no se trata de una simple éfrasis que describe un objeto artístico, sino que se trata de una reflexión y puesta en práctica de una escritura poética que tiende hacia lo abstracto y que emplea la pintura de Malévich como un medio para dar cuenta de esta propuesta estética. Tampoco hay que olvidar

que finalmente se trata de un poema cuyo título proviene de un referente concreto de la realidad, por lo que la poesía abstracta no se concretiza del todo: “las representaciones a pesar de ellas mismas” (Dupin 351). Por ello es que, retomando el término **estudio**, empleado en pintura u otras artes plásticas para designar un boceto o trabajo preparatorio, podemos hablar del poema de Dupin como un estudio de poesía abstracta.

En conclusión, aunque se propone una poética de lo abstracto no se logra del todo. La poesía de Dupin, consciente de la necesidad de la literatura de representar algo emplea la éfrasis para poner de manifiesto la imposibilidad de la poesía de ser meramente abstracta y de cortar todos los lazos con la realidad. No obstante, el texto de Dupin consigue acercarse a lo abstracto al construir un texto metaliterario, que pretende volcarse sobre sí mismo y sobre las preocupaciones propias del lenguaje poético. El empleo de recursos tipográficos, semánticos y rítmicos pone de manifiesto esta búsqueda de un lenguaje, pretendidamente autosuficiente, abstraído de la realidad; no obstante, lo figurativo persiste. Resulta de sumo interés cómo la éfrasis en el poema consigue que la pintura quede, si no en un segundo plano, cuando menos en un plano alterno, consiguiendo que conviva con la reflexión poética que ocurre en estos versos sumamente ambivalentes, donde los recursos tipográficos potencian y desarticulan las lecturas del texto.

7. son autorité repleyée / vacante / d'un rebours
absolu l'écriture se dépouille
de tous les oripeaux vécus

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. “Lección inaugural”. *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. Trad. Óscar Terán. México: Siglo XXI, 1993. 111-150. Impreso.

DUPIN, Jacques. “Malévitch”. *Le corps clairvoyant*. Paris: Gallimard, 2013. 347-356. Impreso.

MALÉVICH, Kasimir. *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Trad. Lya de Cardoza. México: Grijalbo, 1975. Impreso.

PIMENTEL, Luz Aurora. “Sobre el relato. Algunas consideraciones.” *Antología de textos literarios en francés*. Ed. Emilia Rébora Togno. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 15-35. Impreso.

RIFFATERRE, Michael. “La ilusión de écfrasis”. Trad. Carles Besa. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 161-183. Impreso.

STEINER, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura”. Trad. Ana Romero. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 25-49. Impreso.

VIART, Dominique. *L'écriture seconde*. Paris: Éditions Galilée, 1982. Impreso.

Aproximación a Julio Cortázar y el cine

DR. ROGELIO CASTRO ROCHA

ROCARO_MX@HOTMAIL.COM

PROFESOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Resumen

En este trabajo se resalta la relación existente entre la literatura y el cine. Ambas expresiones se pueden concebir como artes de la narración que mantienen un vínculo determinado por los distintos modos de contar una historia. Por ello, destaco la literatura de Julio Cortázar en correspondencia con el cine, porque la obra de este autor es considerada como una de las que más ha sido trasladada al cine. Entre los directores que han adaptado la obra cortazariana se encuentra Manuel Antín, quien fue el primer realizador que llevó una obra de Cortázar a la pantalla.

Palabras clave

Literatura, cine, Julio Cortázar, literatura argentina, cine argentino.

I. JULIO CORTÁZAR: RECORRIDO VITAL

Resulta complicado hablar sobre un autor tan estudiado, tan conocido y leído ya por varias generaciones como Julio Cortázar. Acaso, al grado de que ya forma parte de nuestro imaginario, lo mismo que algunos de sus personajes emblemáticos como Oliveira, la Maga, Morelli, quienes habitan ese universo llamado *Rayuela*, texto que nosotros los lectores junto con ellos construimos. Por lo mismo, considero conveniente comenzar este texto con una breve semblanza de Cortázar, para recordar a este autor que nos invita a pensar sobre el proceso de la escritura.

Julio Cortázar nace en Bruselas el 26 de agosto de 1914, cuando él contaba con la edad de cinco años, su familia se traslada a la Argentina y se instala en un suburbio de Buenos Aires. El padre los abandona y Cortázar crece con su madre y su hermana. Hacia 1935 se recibe como Profesor Normal en Letras e ingresa a la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, al año deja los estudios por problemas económicos y se dedicó al magisterio en la provincia durante varios años. Trabajar como profesor le permitió mantener a su hermana y a su madre. También en estos años pudo dedicarse a la escritura y de este periodo se originan los poemarios: *Presencias* y *De este lado*; la selección de cuentos *La otra orilla*. Además, según Claudia Gilman, quien estudia la correspondencia de Cortázar, menciona una novela extraviada: *El arquero y las nubes* de 1943, que el propio Cortázar refiere en sus cartas.

En 1946 regresa a Buenos Aires donde trabaja como gerente de la Cámara del Libro y estudia la carrera de traductor público que termina en 1948. Será hasta el año de 1949

o de 1950 que viaja a Europa y en 1951 se instala definitivamente en París. En 1946 Julio Cortázar se presenta a la redacción de la revista *Los anales de Buenos Aires* y entrega el manuscrito de su cuento “Casa tomada” al director de esta publicación, Jorge Luis Borges; una semana después el texto es publicado con ilustraciones de Norah Borges. El autor de *El Aleph*, quien ya cuenta con reconocimiento en esa época, señala a “Casa tomada” como un texto excelente. De alguna u otra forma, esta “anécdota” es referida en varios estudios sobre Cortázar para indicar el momento en que comienza a publicarse su obra formalmente y se marca como un rasgo distintivo de su escritura a lo fantástico; sólo por mencionar un motivo de la obra cortazariana que permite varios enfoques. Sin embargo, como mencioné antes, Cortázar ya contaba con obra escrita como su poemario *Presencia* que publicó con el seudónimo de Julio Denis en 1938. En 1940 manda a concurso el libro de poesía *De este lado*, pero pasa desapercibido. En 1949, escribió su primera novela *Divertimento* que será publicada posterior a su muerte. En 1950 Losada rechazó el manuscrito del “El Examen” publicado póstumamente. Al año siguiente, en 1951 editorial Sudamericana publica el libro de relatos *Bestiario*, que reúne los textos “Casa tomada”, “Cartas a un señorita en París”, “Lejana”, “Ómnibus”, “Cefalea”, “Circe”, “Las puertas del cielo” y el cuento que lo intitula: “Bestiario”.

Este libro de relatos será la última publicación antes de su partida a Europa, pues además del régimen peronista que gobierna en esos años y con el que Cortázar no simpatiza, la actividad de traductor le da una mayor seguridad e independencia económica que hasta entonces le había resultado complicado tener. Es contratado como traductor de la UNESCO en 1954. Entre sus trabajos se encuentran la traducción de *Las*

memorias de Adriano de Marguerite Yourcenar y de los cuentos de Edgar Allan Poe, el último trabajo a solicitud de la Universidad de Puerto Rico, trabajo que termina en 1956 (Martyniuk, 2004). Este texto es ya paradigmático y canónico de la literatura que se lee en español. Acaso lo mismo podría decirse de la traducción que hiciera el escritor mexicano Salvador Elizondo del texto o novela *El señor Teste (Monsieur Teste)* de Paul Valéry.

En relación con el libro de cuentos *Bestiario* su recepción no fue tan buena, no se vendieron muchos ejemplares y estos se liquidaron posteriormente a bajo costo. En este punto Cortázar menciona: “habrá de causar perplejidad a los gerentes de Sudamericana, quienes se preguntarán quien puede ser ese comprador misterioso de un *not at all seller*” (Gilman 60). No obstante, posteriormente la suerte le cambia y le favorece en México con la publicación de *Final de juego* en 1956, con ella le aparecen algunos admiradores que serán recíprocamente relevantes, como Carlos Fuentes (Gilman 60).

Los años siguientes serán muy productivos y se caracterizarán por un sinnúmero de publicaciones, de ellas sólo menciono algunas como *Las armas secretas* de 1959, que incluye el texto “El perseguidor”; *Historias de cronopios y de famas* de 1962; al año siguiente publica *Rayuela* (1963), novela que trasciende fronteras, lo convierte en una celebridad y lo consolida como gran escritor de la literatura latinoamericana, y acaso universal; *62/Modelo para armar* de 1968; *Un tal Lucas* de 1979; *Queremos tanto a Glenda* de 1981. Ese mismo año le diagnostican leucemia y fallece el 12 de febrero de 1984. Al momento de su muerte, dejó varios escritos inéditos que ya han sido publicados póstumamente, como *Robinson y otras piezas breves*, su correspondencia en el año 2002 en tres volúmenes, a cargo de

Aurora Bernárdez y Gladis Yurkievich; y una última edición de sus *Cartas* en cinco volúmenes en el 2012, bajo la responsabilidad de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga; además de las obras ya mencionadas anteriormente, entre otras.

Aquí considero pertinente detenerme sólo unas líneas para resaltar cómo *Rayuela* se convierte en el texto más representativo de Julio Cortázar, quien al escribirlo no imaginó que sus lectores fueran los jóvenes de una nueva generación, algo que lo maravilló. Él concibió el texto para “lectores de su edad” menciona en una entrevista; en ese momento Cortázar contaba con 49 años. Se trata de una novela que no tiene concreción, que no se finaliza y depende en gran medida de la intervención del lector, mediante pautas, en el universo narrado al se que le invita a participar. Es una obra que reflexiona sobre la escritura misma y propone diversas lecturas en donde el lector es una figura relevante para la realización del mismo texto. Según Claudio Martyniuk, en *Rayuela* se “narra la desintegración de la unidad. El mundo, la conciencia, la escritura, el personaje y la lectura, todos descompuestos y todos en juego”. En ella se comparte una búsqueda de afirmación existencial “Cortázar, Horacio, Morelli y el lector coexisten entrelazados y van enlazando sentidos, esperan la significación de lo significativo” (Martyniuk 125)¹. Por otro lado, para Cortázar: “Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje”:

Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos

1. Para la información biográfica mencionada, me apoyo en el texto de Claudio Martyniuk.

un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo (cit. en Ferro 54).

II. CINE Y LITERATURA

La relación entre la literatura y el cine comienza con el origen de la expresión cinematográfica, cuando ésta voltea su mirada hacia la literatura y se basa en obras literarias para contar y representar historias para constituirse a sí mismo como cine de narración. Esta correspondencia está caracterizada por rasgos distintivos inherentes de cada expresión. Quizá de manera simplista se pueden mencionar algunas características. La literatura remite a las imágenes que evoca mediante la escritura, hay una mayor claridad para distinguir al narrador y los desplazamientos de voz en el discurso del relato, también permite detenerse en la descripción, y no hay una dificultad en contar una historia en diferentes tiempos verbales.

Por su parte, el cine acontece sólo en presente; a pesar de los recursos del *flash back* y *flash forward*, las imágenes que percibimos existen al momento de su proyección, en el instante en que son percibidas. Se trata de un tiempo siempre en presente, que puede ficcionalizar otras temporalidades. Además la figura del narrador es más difusa, no queda del todo claro quién transmite la historia: el realizador, la cámara, un personaje o un “gran imaginador”, figura ésta relacionada al director y a los otros procesos de la realización del filme.

De este modo, tanto la literatura como el cine al concebirse en parte como artes de la narración mantienen un estrecho vínculo que se caracteriza

por los diversos modos de contar, en donde existen semejanzas o divergencias que responden siempre a los rasgos estructurales y distintivos de cada expresión, que pueden provocar efectos literarios o cinematográficos. En esta relación la literatura se ha visto favorecida, se piensa el cine como aquello que solamente transmite historias visualmente, sin considerar sus capacidades expresivas, las cualidades de resignificación y de potenciar lo que re-presenta mediante su propios recursos, como las imágenes-movimiento, imágenes-tiempo y las imágenes-sonoras, además del montaje. Estas dos formas de arte más que separarse cada vez más se reconocen en sus diferencias, se complementan y se enriquecen mutuamente.

Una manera de entrecruzamiento entre la literatura y el cine que se ha mantenido durante más de un siglo es la adaptación o transposición, la traducción del texto literario llevado a la pantalla. En este sentido, se puede decir que en la literatura hispanoamericana las obras de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son quizá de las más trasladadas al cine.

Entre los directores que han tomado obras de Cortázar para adaptarlas al cine se encuentran Manuel Antín, quien toma cuatro de sus cuentos; Osias Wilensky realiza *Armas secretas* (1962) basada en “El Perseguidor”; de Michelangelo Antonioni está *Blow Up* (1966) basada en “Las babas del diablo”, quizá el filme más famoso y reconocido de los que se basan en textos de Cortázar; le sigue otro filme de un prestigiado director francés, Jean-Luc Godard, que toma el cuento “Autopista del sur” para realizar *Weekend* (1967); una adaptación posterior del mismo texto la hará el italiano Luigi Comencini con *L'Ingorgo* (1978); de Christian Pauls *Sinfin* (1986) basada en “Casa tomada” y de Alexandre Aja *Furia* (1999) basada en “Graffiti”, entre varios otros (Russo 118).

Manuel Antín, director argentino, es el primero en llevar textos de Cortázar a la pantalla, para él todo es literatura. Antín habla de leer el cine y no de verlo, esto quiere decir que toda forma del cine cuenta una historia y se tratarían de relatos literarios, desde las imágenes del cine silente hasta aquellas más estáticas. Esta perspectiva puede entenderse quizá por un interés y una fascinación por lo literario. Después de todo, la literatura como todo arte es un experiencia de vida y no es necesario separarla de otras formas artísticas o culturales, más bien se pueden enriquecer. Antín, en cuanto a Cortázar, de quien fue su amigo, menciona cómo el escritor de *Bestiario* hubiera querido ser director de cine:

Yo había escrito muchas cosas, y un día en una biblioteca de un amigo en una época en la que Cortázar era un escritor completamente desconocido (era la época aproximada en la que él se fue de la Argentina), encontré un libro de cuentos, *Bestiario*, en el cual descubrí y leí “Circe”. Yo en aquel momento estaba viviendo “Circe”, y no podía escribir la película, no es que tenía novias que me daban cucarachas, pero conocía casos parecidos. Entonces leí ese cuento, lo leí como de una panorámica rápida, como si me lo tragara de golpe. Y descubrí qué era lo que yo quería escribir. Exactamente eso. Entonces si esto es lo que yo quiero escribir, me dije, éste es el escritor que tengo que filmar (Russo 118).

Manuel Antín comienza su carrera como director con la película *La cifra impar* (1962), adaptación del cuento de Cortázar “Cartas a mamá”; después realiza *Circe* (1964) transposición del cuento homónimo y sigue con *Intimidad de los parques* (1965), basada en dos cuentos: “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques”. El motivo recurrente en los tres filmes es el de la mujer y el amor rechazado, que funcionan como detonantes del conflicto. Según Mariana Sánchez:

“La lectura de Antín para las adaptaciones se focaliza igualmente en ese esquema de relaciones signadas por el desencuentro afectivo y en ese modelo de mujer, la embelesadora, la infiel, que se ahoga en su pasión encorsetada por la imposibilidad de entregarse. Las conductas de las tres protagonistas están teñidas por la sombra del binomio eros-thánatos donde la muerte es siempre el precio del amor” (Sánchez).

Siguiendo los señalamientos de Sánchez, en los filmes de Antín, la mujer representa el personaje desestabilizador, causante de discordia y de males. En “*Circe* la figura femenina es un emisario del mal, en *La cifra* funciona como la causa edípica de la enemistad entre dos hermanos” (Sánchez), en “*Intimidad* representa la imagen del deseo que destruye un antiguo lazo de amistad”.

Antín destaca la importancia del involucramiento que hizo con estos cuentos de Cortázar para poder trasladarlos al lenguaje cinematográfico y que pudiera transmitirse lo más fiel posible las trama de las historias:

La transposición de los cuentos de Cortázar requería una tarea previa antes de trasvasarlos a la pantalla. Aquellos cuentos requerían un trabajo de recreación, de reescritura, que fuera armando el rompecabezas para que el lector-espectador pudiera ser ayudado a entrar en ese mundo aparentemente irreal o de ficción que se canaliza en la sugerencia sin explicaciones, que reordena contenidos no accesibles para todos, y que el lector-espectador [...] debe completar con su propia imaginación” (625).

En esta combinación entre literatura y cine, lo relevante es el proceso creador o de realización que mantenga fidelidad del texto y provoque un efecto estético.

Para Cortázar, resultaba vital el compromiso con la literatura y hacer de ella parte de su existencia, por ello su entrega a la escritura se trata de “una búsqueda permanente de nuevas formas de expresión”, generadora de mundos, mundos narrados con las excentricidades del lenguaje, que los pone a prueba y los reinventa. Para cerrar, se pueden mencionar las palabras de Cortázar: “Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad* puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia, si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo para no estar a medias” (cit. en Ferro 64).

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÍN, Manuel. “Literatura y cine-cine y literatura”. *Historia crítica de la literatura argentina 7. Rupturas*, Dir. Noé Jitrik y Celina Manzoni. Buenos Aires: Emece, 2009. 623-627. Impreso.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Universidad de Guadalajara-UNAM-FCE, 2002. Impreso.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos 1*. Madrid: Alfaguara, 1996. Impreso.
- GILMAN, Claudia. “Cortázar: papeles sueltos y la llegada al libro”. *Revelaciones Imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: NJ editor, 2009. 55-62. Impreso.
- FERRO, Roberto. *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber, 2009. Impreso.
- MARTYNIUK, Claudio. *Imagen de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Prometeo, 2004. Impreso.
- RUSSO, Juan Pablo. “La literatura de Cortázar en el cine contemporáneo”. *Reflexión académica en diseño y comunicación*. N. XIII. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2010. 118-119. Impreso.
- SÁNDEZ, Mariana. “Manuel Antín y Julio Cortázar. El cine de Manuel”. *Leer cine. Revista de cine y cultura*. Web.

Acercamiento a la literatura fantástica mexicana del siglo XIX

ÁNGELES RODRÍGUEZ CASTILLO

ANGELES_RODRIGUEZCASTILLO@HOTMAIL.COM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

Resumen

En este texto, se muestra de manera breve una lista de autores mexicanos del siglo XIX que parte de su obra pertenece al subgénero fantástico, entendido éste como la literatura que presenta eventos sobrenaturales o sucesos que en algún momento de la historia se crean sobrenaturales por algún personaje o por el lector.

Palabras clave

Fantástico, literatura mexicana, siglo XIX.

Cuando hablamos de lo fantástico en México solemos remitirnos al siglo pasado con las obras de grandes exponentes del género, como lo son Juan José Arreola, Juan Rulfo y Amparo Dávila. Sin embargo, la tradición de la literatura fantástica en la narrativa nacional tiene sus raíces en el siglo XIX. Autores como José María Roa Bárcena o Amado Nervo despliegan su imaginación para traer realidades nuevas que se entrecruzan con el plano conocido por el lector de la época decimonónica y actual.

Si bien en la literatura prehispánica nos encontramos elementos sobrenaturales, base fundamental para este subgénero¹, como es el caso del *Popol Vuh*, estos textos tienen como intención la transmisión de un mensaje sagrado y no la invención de una historia, es decir, no tienen una intención creativa a pesar del gran valor literario e histórico que poseen. Es por esta razón que se toma como inicio de este subgénero la literatura creada en la misma centuria independentista.

Lo fantástico ha intentado ser definido por varios autores, entre ellos T. Todorov, Juan Herrero Cecilia, y Víctor Antonio Bravo, cuyas definiciones concuerdan en algunos puntos.

T. Todorov define a lo fantástico como la vacilación que tiene el lector en la interpretación de los hechos de los que se entera por la lectura (*Introducción a la literatura*). Esta duda algunas veces es representada en el texto cuando uno de los personajes también titubea sobre la naturaleza de los hechos que vive. Lo fantástico es entonces, para este autor, la duda: “Lo fantástico (...) se define como la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (28). Después de esta vacilación se debe optar por dos caminos: lo extraño o lo maravilloso.

Lo extraño se da cuando aquello que se creyó sobrenatural no lo es, es decir, las leyes de la realidad no se rompen y así se explican los sucesos, es lo sobrenatural anulado, explicado por vías racionales.

Por otra parte, en lo maravilloso las leyes de la naturaleza/realidad sí se rompen. Éste, al igual que lo extraño, se divide en lo maravilloso-fantástico, donde lo sobrenatural se acepta, no hay una explicación racional; y lo maravilloso puro, donde no existe ninguna reacción del lector, jamás se duda de lo sobrenatural, al contrario, se acepta como la realidad del texto.

Otro autor tomado en cuenta para elaborar la definición de criterio de lo fantástico es Juan Herrero Cecilia, quien dice que “el género fantástico presenta historias que resultan extrañas y misteriosas porque en ellas intervienen fuerzas o fenómenos sobrenaturales (racionalmente explicables), esas historias deberán ser narradas de forma que el lector se siente identificado con el personaje y busque una explicación al extraño fenómeno que produce su inquietud, su angustia o su fascinación.” (19). Según este autor, lo fantástico ofrece sus historias en el marco de la vida cotidiana donde se mezclan las fronteras de lo natural y lo sobrenatural: “El orden de la vida ordinaria (lo que consideramos natural o racional) queda alterado, transgredido (...)” (50). La importancia del papel del lector como el que interpreta los hechos también está vigente en esta definición, él deberá encontrar la explicación a lo que se considera inexplicable.

Por otra parte, para Víctor Antonio Bravo en el acontecimiento de lo fantástico entra en escena la alteridad como elemento productivo. La alteridad, según este mismo autor, es la presencia de dos ámbitos distintos. Se suponen

1. Se considera “**subgénero**” no en un sentido peyorativo, sino debido a que esta clasificación depende de una categorización anterior, como lo son los géneros literarios de narrativa, poesía y teatro. Es decir, un texto primero se clasifica en uno de estos tres géneros mayores, y después en el subgénero fantástico.

dos universos y, por ende, una frontera, un límite que separa los territorios: “Lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (33). Uno de estos ámbitos es el apegado a la realidad conocida por el lector, el otro, el que generalmente irrumpe, es el sobrenatural, pues como lo señala Louis Vax: “En un sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (33). Bravo, de igual manera que los otros dos autores ya mencionados, señala que: “Todo hecho fantástico supone (...) la posibilidad de la explicación racional. A veces, incluso sucede el hecho inverso: la racionalidad está presente desde el primer momento y lo fantástico persiste hasta que se impone definitivamente ante cualquier intento de reducción racional” (171). Es decir, lo fantástico, para él, se entiende como lo sobrenatural.

Los tres autores hablan sobre una explicación o una posible explicación de los hechos de modo que las leyes de la naturaleza no se rompan. Con base en esto, se entenderá como fantástico el hecho sobrenatural o aparentemente sobrenatural que entra en contacto con la realidad planteada del texto o la del lector, es decir, algún suceso que no corresponde con el mundo de la obra o el conocido por el lector. Este acontecimiento puede además tener una explicación que demuestre que lo sobrenatural no sucedió, aunque esta explicación no es indispensable, es decir, es posible que lo sobrenatural se imponga.

Las manifestaciones de lo fantástico en Hispanoamérica durante el siglo XIX están influenciadas por la escuela literaria que regía en el tiempo de la creación de la obra, por lo cual se da preferencia a ciertos temas y motivos

según el movimiento literario que se siguiera (Hahn). En México lo fantástico aparece de manera indiscutible en el Romanticismo, marco ideal para su nacimiento.

La literatura fantástica se origina en las propuestas estéticas del Romanticismo. Hay una liberación de las posibles lógicas tradicionales, así se aleja muchas veces de lo verosímil, se explotan otras lógicas (Bravo). Los rasgos que se señalan normalmente en el Romanticismo europeo, como la vaguedad y el misterio, la melancolía y varias formas de sentimentalismo aparecen también en la literatura mexicana perteneciente a esta escuela (Carballo). En México se dan a conocer los primeros textos románticos a partir de la década de los años treinta del siglo XIX (Carballo). Según Jiménez Rueda, el mayor representante del Romanticismo mexicano, junto con José Calderón, es Ignacio Rodríguez Galván (*Letras Mexicanas en el siglo XIX*). Su poema *Profecía de Guatimoc* es, sin lugar a dudas, meramente romanticista, en ésta, como en muchos otros textos de este movimiento, aparece la rebeldía frente a las leyes biológicas, uno de los rasgos distintivos de la escuela romántica. Esta rebeldía se muestra con el elemento fantástico: la aparición fantasmagórica del último emperador azteca, Cuauhtémoc. Toda la aparición se da en medio de un ambiente romanticista: la voz poética en la soledad en un paisaje sombrío.

En la prosa romántica mexicana estos elementos fantásticos no se quedan atrás, tal es el caso de José Justo Gómez de la Cortina conocido como el Conde de la Cortina, quien recoge una leyenda mexicana en su cuento "La calle de Don Juan Manuel", que sale a la luz en el año de 1835, donde aparece el tópico del pacto con el diablo: Don Juan Manuel decide hacer un pacto con el demonio porque desea vengarse del amante de su esposa.

Dentro del Romanticismo se encuentra también José Bernardo Couto, quien hace uso de una leyenda para la creación de su cuento "La mulata de Córdoba", en el que se narra la estancia en una prisión y el escape de una bruja de la Inquisición en la época colonial.

Estos dos autores que recogen leyendas hacen vigente una característica del romanticismo: la visión del pasado, que si bien no se hace hacia la Edad Media como lo harían los europeos, se remontan a un pasado de sus mismas tierras.

Otro narrador perteneciente a la llamada **segunda generación** del Romanticismo es quizá el autor del cuento fantástico más conocido del siglo decimonónico, José María Roa Bárcena, y su cuento "Lanchitas", en donde se retoma otra leyenda, la del alma en pena que quiere la confesión para descansar en paz.

Otro integrante de esta generación que usa lo fantástico es Justo Sierra Méndez, quien verdaderamente explota este subgénero a través de tres relatos: "La fiebre amarilla", "Playera" y "La sirena". Estos relatos se basan de nuevo en leyendas. En el primer cuento, se usa una leyenda prehispánica, en la que una princesa se entrega al demonio y eso desata una peste; y la tercera historia de origen griego, que tiene lugar en Campeche, nos muestra la transformación de una anciana en una sirena; mientras que en el segundo cuento mencionado se trata de una leyenda creada para el mismo texto, en la que una joven moribunda se encuentra con lo que ella percibe como un ángel.

Una constante en la mayoría de estos cuentos romanticistas y sobre todo los que recogen leyendas de tradición popular es que dentro del

mismo texto se aclara o se hace referencia que la historia es tomada de la voz del pueblo, tal es el caso de "La calle de don Juan Manuel", "Lanchitas", "La Sirena". En "Playera", la leyenda a la que se hace referencia, la historia que se cuenta dentro de la historia, es creada por el mismo autor. Es decir, la leyenda se usa como una estrategia narrativa.

El Realismo, movimiento que se apega a la verosimilitud y lucha contra el tono exaltado del Romanticismo, comienza en Hispanoamérica a mediados del siglo XIX, pero tiene su apogeo apenas a finales de ese siglo (Menton). En esta escuela hay un auge de las ideas positivistas (Carballo). Los hechos sobrenaturales en los textos, o que lo parecen, son presentados siempre con una explicación que los muestra como simples supercherías o coincidencias. En esta escuela está otro de los autores que, contra su gusto, su trabajo es considerado dentro de lo fantástico: Manuel José Othón. Este autor introduce elementos fantásticos en sus cuentos "Encuentro pavoroso", "Coro de brujas" y "El nahual".

Las ideas positivistas, según Oscar Hahn ocasionan que los sucesos insólitos sirvan para debatir sobre lo racional y lo irracional, donde la razón siempre gana (*El cuento fantástico en siglo XIX*). En el caso de los relatos mencionados de Othón este choque donde la razón triunfa es evidente; lo sobrenatural se cae. En el primer relato lo que se cree podría ser un espectro resulta ser un cadáver solamente y sin movimiento propio; las brujas del segundo cuento son solamente mujeres que desean venganza; el hombre que todos toman por nahual, en el tercer relato, es un anciano sin poder mágico alguno. No obstante, la duda sobre lo sobrenatural se presenta en episodios de estos relatos.

A diferencia de estos ejemplos de su prosa, en su poesía encontramos elementos puramente fantásticos que no dan pie para pensar que la voz poética sufre una alucinación, ya que la voz que habla es precisamente un personaje fantástico, esto sucede en su poema "La noche rústica de Walpurgis" donde le da cabida a los muertos, brujas y nahuales para expresar las formas de su magia, quienes disfrutan una celebración y despliegan sus poderes quebrantando toda ley racional.

De acuerdo con Luis Leal, paralelamente al Realismo se desarrolla en México el Modernismo, al cual, según el mismo autor, los mejores cuentistas mexicanos pertenecen (*El cuento mexicano*). Dos de estos autores presentan rasgos sobrenaturales en su escritura, estos son Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo. El primero se hace presente aquí con un poema titulado "Neuróticas" y dos cuentos suyos, éstos son "La pasión de pasionaria" y "Rip-Rip". La fantasía en el poema que se dijo está en la segunda de las cuatro partes en las que se divide, donde se hace mención de la reencarnación de las personas en animales u objetos. En el primer cuento que de él se menciona, lo fantástico sucede con un tema muy utilizado en el subgénero de ese siglo: el regreso de un muerto al plano de los vivos; en el segundo se retoma un cuento de hadas, la historia de Rip Van Winkle (del estadounidense Washington Irving), personaje que duerme durante miles de años y despierta en una realidad totalmente distinta a la que él conocía.

Uno de los autores más conocidos por su narrativa sobrenatural es Amado Nervo. "El ángel caído" es un relato en el que no hay duda de lo sobrenatural: un ángel cae por accidente a la tierra para alegrar la vida de unos niños. Otro de sus cuentos fantásticos es "La novia de Corinto", que está basado en la historia de W.

A. Goethe; en ambas historias el hecho insólito está en el regreso de una joven que ha muerto. Asimismo, algunos textos de Nervo podrían ser también como clasificados dentro de la ciencia ficción, éstos son "El sexto sentido" y "La última guerra". De acuerdo con Max Miler, no hay límites demasiado marcados entre lo fantástico y la ciencia ficción, pues el pensamiento científico no está libre de motivaciones irracionales (*Estética y pragmática del relato fantástico*). En "El sexto sentido" Nervo trae a colación un poder sobrehumano, que es el ver el futuro; esta capacidad que llega a tener el protagonista sucede por una operación a la que se somete. Aun así, el elemento sobrenatural se encuentra aquí ya que ese poder no es conocido en el mundo real.

En estos tres movimientos literarios de los que se capturan relatos fantásticos (Romanticismo, Realismo y Modernismo) pueden encontrarse, en cuanto al elemento sobrenatural, lo que Óscar Hahn llama **motivos literarios**, que él define como los acontecimientos que se repiten en diversas obras (*El cuento fantástico en siglo XIX*). Lo primero que se puede notar en los textos mencionados es la valoración del pasado, tinte puramente romántico. Los autores mexicanos vuelcan sus historias al pasado, evaden su realidad actual para insertar lo sobrenatural en el tiempo al que no pertenecen. Este pasado al que se hace referencia puede ser el prehispánico, como en el caso de Rodríguez Galván, que trae de refreso a Cuauhtémoc; o Justo Sierra en "La fiebre amarilla", que nos remonta a una leyenda que se basa en episodios precolombinos. Este elemento que va más allá de las fuerzas conocidas y controladas por el hombre aparece, como puede notarse según lo ya mencionado, con otros motivos literarios fantásticos, como lo son la presencia del espectro o el cultivo de la leyenda, ambas características también románticas.

El fantasma con asuntos pendientes es uno de los tópicos más usados, como sucede en "Lanchitas", donde el alma regresa para poder tener confesión; o en la "Pasión de Pasionaria" de Gutiérrez Nájera, entre otros.

La leyenda como base en lo fantástico está también presente en varios de los autores aquí tratados, sobre todo en Justo Sierra. Otra similitud entre estos textos que abordan el tema de la leyenda es que se hace mención que la historia ha pasado de boca en boca, que viene de la tradición popular, como sucede en la "Calle de Don Juan Manuel". Estos dos componentes de las historias, el espectro y la leyenda, van prácticamente de la mano, pues la mayor parte de las veces en que un fantasma aparece en la historia es por la referencia a una leyenda, tal es el caso del texto de Roa Bárcena. Por último, en esta literatura mexicana también puede encontrarse el uso de hipotextos literarios como recurrentes, curiosamente los dos autores que lo utilizan son modernistas: Gutiérrez Nájera con "Rip- Rip", quien se basa en el texto de Washington Irving, y Amado Nervo con "La novia de Corinto", tomado del poema de Goethe. Fuera de estos motivos literarios, hay otros temas que no son recurrentes, por lo que puede considerárseles como inéditos, tal es el caso de los cuentos "El sexto Sentido" de Amado Nervo.

Lo fantástico está presente en la literatura de nuestro país desde el siglo XIX, ya tenga éste un desenvolvimiento totalmente sobrenatural como en "La mulata de Córdoba", donde no hay espacio para la interpretación; o donde lo sobrenatural no haya existido nunca, donde el acontecimiento tuvo una explicación, como sucede en los relatos de Othón.

Las influencias que los autores de este subgénero tienen quedan manifestadas. Desde la mitología cristiana, con la aparición de los seres que la conforman, hasta las lecturas de textos extranjeros convergen en la creación de relatos y poemas que conformaron el amplio catálogo de lo fantástico en la literatura mexicana del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO, Victor. *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica*. México: UNAM, 1988. Impreso.
- CARBALLO, Emanuel. *Historia de las letras mexicanas en siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991. Impreso.
- GONZÁLEZ, F., ed. *Amado Nervo. Obras completas*. Tomo I. Col. Grandes clásicos. México: Aguilar, 1991. Impreso
- GUTIERREZ, Manuel. *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*. México: Ed. Porrúa, 1997. Impreso.
- HAHN, Óscar. *El cuento fantástico en siglo XIX: estudios y textos*. 2da edición. México: Ediciones Coyoacán, 2002. Impreso.
- HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Impreso.
- JIMÉNEZ, J. *Letras Mexicanas en el siglo XIX*. Colección popular, no. 413. México: FCE, 1996. Impreso.
- LEAL, Luis.. *El cuento mexicano: desde sus orígenes hasta el modernismo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966. Impreso.
- MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología crítica histórica*. México: FCE, 2003. Impreso.
- NERVO, A. (n. d.) “El sexto sentido”, Ciencia-ficción. Web. 2 de junio de 2010.
- . “La última guerra”. *Encuentrodeutopias*. Wordpress. Web. 1 de junio de 2010.
- OTHÓN, Manuel. *Poetas y cuentos*. México: Ed. Porrúa, 1963. Impreso.
- PAVÓN, Alfredo. *Al final, recuento: 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: Biblioteca de signos, 2004. Impreso.
- SIERRA, Justo. *Obras completas*. 4ta edición. México: UNAM, 1990. Impreso.
- TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. Impreso.

Pensar la lengua desde el habla; pensar la lengua desde la norma

ADÁN BRAND

ADANBRAND_G@HOTMAIL.COM

PROFESOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES.

Resumen

En el presente ensayo expongo dos posturas antagónicas con respecto a la comprensión y enseñanza de las lenguas: la prescriptiva o normativa y la descriptiva. A partir de ahí, diserto sobre la necesidad de pensar, estudiar y enseñar la lengua materna a partir de sus usos cotidianos, en lugar de, como suele hacerse en algunos contextos, forzar a que los usos se adapten a una normativa rígida y purista, incapaz de comprender que son los hablantes y sus enunciados (y no las instituciones con sus oraciones ejemplificativas) los generadores y dueños de su propio idioma.

S abemos bien que nadie nos enseña a hablar; que cuando entramos a la primaria y nos topamos con la materia de Español 1, comenzamos un proceso de concientización de las reglas y las funciones de un sistema que para entonces ya utilizamos con bastante soltura; es decir, nuestros profesores de nivel básico nos revelan un mecanismo y unas reglas que ya conocíamos, aunque de manera no consciente. Además del caso de la lengua, hay miles de procesos, fórmulas y ecuaciones con las que nuestro cerebro trabaja para que podamos desempeñarnos adecuadamente cada día, sin que seamos conscientes de ello. La enseñanza escolarizada de la lengua natal –que no de la escritura– es un proceso de concientización de las reglas de operación de un sistema que de cualquier forma utilizamos.

A pesar de lo anterior, lo que yo recuerdo de la primaria y de la secundaria con respecto a las materias de español, es a un(a) profesor(a) diciéndonos una y otra vez, al escucharnos hablar: “no puedes decir tal cosa”, “tal palabra no existe en español”, “así no se habla”, etcétera. Todavía recuerdo una ocasión en que un compañero casi se hace del baño en el aula, por un falso problema de incomprensión entre él y la maestra. Mi compañero estaba enfermo y le dijo a la maestra que necesitaba salir porque le dolía la panza; la docente, al escucharlo, le respondió que no le entendía. Él insistió: “es que me duele la panza” y ella, segura de estarnos dando una lección, insistió también: “es que no te entiendo”. Al ver la angustia de mi amigo, levanté la mano y dije a la profesora que él estaba intentando decir que le dolía el estómago. “¡Ah!, el estómago; te duele el estómago”, dijo la maestra, dirigiéndose a mi amigo. “Sí, maestra, el estómago”, respondió él. Ella, triunfante, le hizo la seña de que podía salir.

A partir de que entré a la universidad, me encontré que esa postura de regaño, de señalamiento, de ser un policía del buen uso de la lengua no era compartida por todos los profesores. Más bien había dos posturas hasta cierto punto antagónicas que, luego me enteré, coexisten en algunos ámbitos en el que el centro de estudio es la lengua. Así supe que yo me había formado en el seno de una escuela normativista o prescriptiva que, según el imaginario de sus defensores, seguía parámetros y recomendaciones emitidas por la RAE (aunque, como en el caso de la palabra ‘panza’, en multitud de ocasiones la RAE no tuviera vela en el entierro); pero que había otra tendencia, la cual entendía que la lengua no responde a imposiciones institucionales y que más bien la institución debe enfocarse a describir el funcionamiento de la lengua y a registrar su acervo léxico, basada siempre en la observación del uso real de los hablantes.

Cuando me fui a hacer la maestría, me di cuenta que allá en donde estaba nadie se preocupaba por señalar cómo debía o cómo no debía de hablarse el español. Muy al contrario, los profesores se preocupaban por observar cómo se usaba la lengua, y se emocionaban al escuchar palabras o frases completas que les permitieran replantear lo que hasta ese momento se había dicho que era una regla, no ya de la norma, sino del sistema mismo. Así, lejos de decir “esa frase no debe ser”, ante cada uso peculiar del español que comenzara a extenderse, se preguntaban por qué había surgido ese uso y si esto podía dar pistas sobre nuestros procesos cognitivos o sobre un posible cambio en la configuración de la gramática; o si lo dicho sobre tal o cual partícula morfológica o sintáctica, por ejemplo, tenía que replantearse a la luz de expresiones apenas documentadas o no tomadas en cuenta con anterioridad.

De la mano de este grupo de profesores aprendí que al adoptar una postura prescriptiva o normativista, muchas veces se corría el riesgo de volverse sordo y ciego frente a la propia lengua y, por tanto, de perderse el espectáculo de observar cómo ese enorme y fantástico ente vivo respiraba y se movía; también se corría el riesgo de volverse incapaz de relacionar a la lengua con el hombre mismo, con sus procesos de comprensión del mundo, de organización cognitiva.

A estas pérdidas personales –aunque metafóricas– de dos sentidos necesarios para la comprensión de nuestro objeto de estudio (como son el oído y la vista), se suma la creación del estigma del filólogo y el lingüista como los dictadores monárquicos de la lengua, y no como los sensores de la misma. Estigma que cualquiera de ustedes (estudiantes de literatura) ha podido comprobar cuando familiares, amigos y recién conocidos les dicen, al saber que estudian letras, cosas como “ay, qué vas a pensar de mí, si hablo regacho” o “ya no voy a hablar porque luego el especialista de la lengua me va a criticar” u “oyes, tú que eres culto y que sí sabes español, cómo está bien dijido pos o pus”, para que uno, muy serio, responda “no, pss se dice pues”.

Las academias de la lengua aún cargan este estigma sobre la espalda, muy a pesar de que han integrado a diversos lingüistas a su equipo, con el fin de sacudirse un poco esa cruz que luego no les permite moverse con soltura y que provoca que en diversas ocasiones lleguen tarde a la cita con la norma de uso real, que no es precisamente la norma institucional.

La institucionalización que está detrás de la lengua es algo inevitable, dada la organización social de los seres humanos, pero esto no tendría que ser algo malo; lo malo es olvidar que la lengua, cualquiera que sea, no es pertenencia exclusiva

de algún sector poblacional, u olvidar que el poder económico o social no tienen por qué ser parámetros para censurar el habla de enormes grupos que se expresan en la misma lengua, pero con variantes sociológicas o dialectológicas.

Luis Fernando Lara escribió hace tiempo un texto intitulado “El símbolo, el poder y la lengua”; ahí nos recuerda cómo surgió el concepto de “lengua culta” en el caso del español y cómo es a partir del habla de la corte que empiezan a marcarse tendencias de corrección idiomática. También nos recuerda que fueron los valores de identidad y de unidad los que impulsaron el surgimiento de las primeras gramáticas y de la academia misma. De hecho, nos dice, estos valores “han terminado por imponerse sobre el de la comunicación”, y en el caso de la identidad de la lengua, “se supedita a una identidad dirigida por la RAE”. Esto no solo puede coartar la libertad de uso de los hablantes del español y su creatividad, sino que también, nos dice Lara, tienen algo de responsabilidad en “la agresión a las demás lenguas de los territorios hispánicos” (Lara, 2011: 324).

En efecto, sociolingüistas como Roland Terborg o Virna Velázquez Vilchis (2005), entre otros, han notado que existe un desequilibrio en la ecología de las lenguas, en obvio detrimento de las lenguas vernáculas. Esto es provocado, en parte, por presiones históricas relacionadas con el concepto de ‘unidad de la lengua’, que a su vez ha permitido el mantenimiento de una concepción errática sobre la competencia lingüística, o acaso, como creen los autores recién mencionados, el término de competencia ya tiene en sí el germen semántico que permite el uso de calificativos como “hablar bien” y “hablar mal”.

Después de todo, parece que ‘competencia’ e ‘incompetencia’ operan sobre una base vertical, jerárquica, que sirve como medida para juzgar a

mi interlocutor antes de intentar comprenderlo. Desde hace varios años, la propuesta de Terborg ha sido la de pensar no en términos de una “competencia lingüística” que nos permita hacer presión sobre aquellos que no hablan bien el español, sino más bien en términos de “facilidad compartida” (ver, entre otros, Terborg & García Landa 2006), para privilegiar la interacción entre las personas, independientemente de su sociolecto o del conocimiento que tengan sobre una lengua común.

Este replanteamiento de la actitud con que vamos a pararnos frente a los demás, al hablar con ellos, nos permitiría darnos cuenta de que más importante que el conocimiento que cada hablante tiene o cree tener sobre su propia lengua o sobre el léxico culto del territorio en el que vive, es la eficacia con la que logra utilizar ese sistema en aras de darse a entender frente a los demás, y la eficacia con la que, como interlocutores, logramos comprender a quien nos habla, incluso aunque no sea un buen orador. Solo a través de este cambio podemos recobrar el sentido de lo expresado incesantemente por lingüistas como Emile Benveniste, cuando afirmaba que era el aquí y ahora de la enunciación lo que daba vida y sentido a la lengua y que la enunciación era un asunto de al menos dos sujetos en interacción (Benveniste, 2008); o como André Martinet cuando expresó que “es su utilización como instrumento de comunicación lo que determina la forma de la lengua en una comunidad concreta” (Martinet, 2000: 10).

No quisiera que alguien se quedara con la idea de que todo lo que se nos ocurra decir y como se nos ocurra decirlo es aceptable. Es ocioso afirmar tal cosa, sobre todo cuando sabemos que al adquirir nuestra L1 activamos una serie de reglas de funcionamiento de dicha lengua, las cuales están interiorizadas y aplicamos de manera automática.

Con o sin academia; con o sin estudios, somos capaces de identificar los errores de una oración como: “Los gato mañana quiso comer”.

El punto que estoy intentando destacar es que muchas veces no es nuestro interlocutor el que dificulta la comunicación, sino nosotros mismos, al anteponer juicios valorativos sobre su manera de hablar. También estoy afirmando que, incluso siendo un estudiante de letras hispánicas, es mucho más productivo adoptar una postura descriptiva, que parta del estudio de la actuación de los hablantes y no de su virtual competencia lingüística.

Noten que la última oración en realidad asevera dos cosas distintas: primero, que para mí es preferible una postura descriptiva frente a una normativa, y segundo, que siento mucho más interesante partir del estudio de la actuación de los hablantes, es decir del “uso real de la lengua en situaciones concretas” (Chomsky 1970: 6) y no de su competencia. Creo necesario aclarar algunas cosas con respecto a cada una de estas aseveraciones.

En cuanto a la pugna entre las posturas descriptivas y las normativas, quisiera decir que distingo dos tipos de normativa, de las cuales una me parece natural, y por tanto aceptable; mientras que otra no: estoy en contra de la normativa purista, que prefiere chocar de frente contra un mar de hablantes y reprenderlos a todos, antes de aceptar que su forma de hablar o sus palabras no tienen por qué ser las palabras y la forma de hablar de los demás (que a veces son la mayoría). Esa normativa de la profesora que no dejaba salir a mi compañero hasta que no dijera ‘estómago’ o ‘vientre’ en lugar de ‘panza’ o ‘barriga’, o esa normativa que considera punible el uso de palabras como ‘checar’ (a pesar de que ya hasta en el diccionario de la RAE aparece)

porque según eso estamos dando al traste con el español (como si nunca antes hubiera habido integración de palabras extranjeras, o como si no dijeran ellos mismos simplemente “azul” ante 20 tonos distintos de azul, o como si el término de pureza del idioma no fuera otra cosa que un mito); estoy en contra de esa normativa que sigue afirmando que no puede decirse “en base a” en lugar de ponerse a buscar explicaciones lingüísticas que nos permitan entender por qué esa forma ya le ganó la batalla a “con base en”, incluso en contextos académicos; o esa normativa que sigue intentando impedir que la gente diga “habemos muchas personas inconformes”, cuando en el plano de la enunciación, la necesidad de los hablantes de señalar que son parte de los inconformes los ha llevado a sentir como perfectamente aceptable esa forma y ese uso del verbo haber.

En pocas palabras, estoy en contra de la normativa que no parte de la observación del uso normal de la lengua, sino de la lectura de manuales de Carreño, de libros de gramática y de diccionarios sin actualizar. Esa normativa que olvida la función comunicativa de la lengua y termina funcionando como un *cluster* de estereotipos¹ mediante los cuales se determina y se juzga la procedencia social del interlocutor.

La otra normativa, que desde hace muchos años identificaron autores como Louis Hjelmslev y Eugen Coseriu, al observar que la dicotomía lengua/habla de Saussure no reflejaba cabalmente las relaciones entre el sistema y el uso, puede concebirse de distintas maneras, según el enfoque que utilicemos. Yo la veo como un sub-producto del proceso cognitivo de categorización. Me explico: así como hacemos esquematizaciones (llámense *frames*, dominios, esquemas, géneros o prototipos)² a partir de la abstracción de un conjunto de situaciones

semejantes, también terminamos por elevar a rango de prototipo el uso de frases y lexemas determinados, ante un conjunto de contextos semejantes. De esta forma, el uso constante de palabras como ‘ofertar’ ‘checar’ o ‘chatear’ en algunos contextos determinados, nos llevó no solo a tolerarlas, sino a mejorar su grado de aceptación hasta normalizarlas; es decir, convertirlas en los prototipos de palabras que utilizamos, *normalmente*, ante el surgimiento de un contexto específico coincidente con algún *frame* o esquematización mental.

Como una *norma* refleja un uso *normal*, generalizado de la lengua, pero no necesariamente una regla de uso del sistema, es entendible que haya palabras y usos normalizados, es decir, ampliamente aceptados, que no tengan correlato en la gramática o que incluso sean considerados oficialmente agramaticales. Creo que en este punto convendría recordar los conceptos de ‘aceptabilidad’, ‘actuación’, ‘gramaticalidad’ y ‘competencia’, de Noam Chomsky. Para él, mientras la competencia es el conocimiento que un hablante tiene de su propia lengua, la actuación es el uso real de la misma; el concepto de gramaticalidad responde a la competencia; mientras que el de aceptabilidad a la actuación. (1970: 12-13).

Quizás su ejemplo más famoso para notar la diferencia entre estos conceptos es la oración “Colorless green ideas sleep furiously / Las ideas verdes incoloras duermen furiosamente”. Ahí podemos ver que en términos oracionales la frase es gramatical; mientras que en términos enunciativos se trata de una frase inaceptable. Un ejemplo del caso opuesto puede ser precisamente la frase de “habemos muchas personas”, que para un gran número de hablantes resulta aceptable, pero que hasta ahora se sigue considerando agramatical.

1. Para el concepto de ‘estereotipo’ ver Amossy y Herschberg 1997.

2. Hay diversos textos que explican estos conceptos; pueden consultarse, entre otros, los siguientes Fillmore 1976, para ‘Frame’; Langacker 1991, para ‘dominio’; Lakoff y Jhonsón 1980, para ‘esquema’; Bajtín 2002, para ‘género’; y Kleiber 1999, para ‘prototipo’.

En el primer capítulo de su *Teoría del lenguaje y lingüística* general, Eugen Coseriu observa que uso, norma y sistema reflejan, respectivamente, “1) las características concretas, infinitamente variadas y variables, de los objetos observados; 2) las características normales, comunes y más o menos constantes, independientemente de la función específica de los objetos (1er grado de abstracción); 3) las características indispensables, es decir funcionales (2° grado de abstracción)” (1962: 36). Esta atinada observación le permite aseverar luego que “la lengua, en el sentido amplio del término, no es sólo el sistema funcional sino también la realización normal” (40).

Si relacionamos esta normativa con cuestiones de prototipicidad y no de estereotipicidad (propios de la normativa purista), podremos ver que un uso anómalo de la lengua no tiene por qué ser un uso que se preste a recriminaciones o a rasgamientos de vestiduras. Que la llave de mi casa sea de jade, de madera o de diamante es, sin duda, anormal; pero mientras cumpla con su tarea adecuadamente, que es abrir la puerta de mi casa, nada puede decirse con respecto a su funcionalidad, por más que se pertenezca a la asociación internacional de cerrajeros que prefieren las llaves metálicas.

Comprender la norma o la normativa desde la perspectiva de Coseriu, o desde la que he propuesto ahora integrando conceptos propios de la semántica cognitiva, es coherente con teorías o estudios sobre procesos de gramaticalización o subjetivación y con investigaciones pragmáticas sobre los procesos de solidificación de significados implicados. Así, lo que comienza siendo un uso creativo de un fragmento de la lengua, en un contexto específico, puede extenderse si éste produce efectos cognitivos relevantes en los hablantes y reduce esfuerzos de interpretación. Como han probado autoras como Carmen Curcó

y Chantal Melis (2009), estos usos particulares que luego se convencionalizan, pueden llegar a solidificarse en el mismo sistema de la lengua, con lo que ya no solo serían usos normales, sino funcionales y, en ese sentido, estarían culminando un proceso de gramaticalización o de subjetivación.

Por cierto, las autoras citadas también destacan una idea que refuerza la base de este texto. Ellas señalan en su trabajo que “son los hablantes, no la lengua, quienes implican como parte de su actividad discursiva y quienes, al hacerlo, impulsan el surgimiento de nuevos significados que pueden o no cristalizarse en el sistema lingüístico” (2009: 265).

Esta cita me permite abandonar el tema de la norma culta y la norma de uso real, para regresar a la afirmación que dejé pendiente, sobre la importancia de partir del uso, del habla de los usuarios de la lengua, para comprender y explicar el sistema, y no partir del sistema como abstracción para luego ver lo que sucede en el uso.

Sé que la tendencia de algunos de menospreciar el uso, es decir, la enunciación, como la fuente del conocimiento lingüístico, puede remontarse a la afirmación saussuriana de que el habla era una cosa meramente accidental. Pensando quizás en esto y en la postura normativista que puede generar, Martinet se quejó años después y expresó lo siguiente: “Se ha construido toda una estructura lingüística sobre el fracaso de la comunicación, sobre lo que no debería ser dicho, en lugar de concentrarse en los elementos positivos del intercambio lingüístico, en la comunicación lograda, en lo que quizá no debería ser dicho, pero que se escucha de todos modos” (Martinet, 2000: 11).

He visto sobre todo en estudios dialectológicos, pragmáticos y de corte diacrónico, la productividad que tiene partir de la recuperación del uso para entender los cambios en el sistema de la lengua, en cualquiera de sus niveles. He visto cómo también el menosprecio del enunciado y de las circunstancias de enunciación puede provocar que cosas como la impersonalidad de segunda persona de singular, sigan sin poderse explicar satisfactoriamente.

Por eso creo que no basta ser descriptivista; sino que jamás hay que olvidar que el uso hace la lengua y que no es despreciable, por lo tanto, partir del uso. Partir del puro sistema, como si tuviera existencia autónoma, es lo que a la postre permite el surgimiento de posturas normativistas de oficina.

Quiero recordar, para perfilar el cierre de esta comunicación, un fragmento más del artículo de Luis Fernando Lara que mencioné casi al inicio de mi texto:

La lengua española, cuya identidad no está en duda, es lengua materna de cerca de 400 millones de personas y lengua nacional en 22 países. La variedad de usos que se han producido entre ellos constituye su mayor riqueza y nunca ha puesto en riesgo su unidad, pero no como efecto de la acción académica, sino del viejo valor social de la comunicación. La voluntad de entenderse de los hispanohablantes es lo que garantiza su unidad, y esa voluntad se manifiesta en normas implícitas de uso, que circulan en cada sociedad; por eso el español actual es multicéntrico, no monocéntrico metropolitano, pero además es multipolar: las editoriales españolas de Madrid y Barcelona, las colombianas, las argentinas, las mexicanas, etc.; las cadenas de televisión

del mundo hispánico, incluidas las poderosas de Los Ángeles y Miami; las cadenas de radio, etc., difunden usos y normas de acuerdo con su propia experiencia de la lengua, y es la comunicación entre esos polos de irradiación del español lo que crea su unidad (Lara 2011: 339-340).

Por todo lo dicho, uno puede sentir regocijo y verdadera complacencia el hecho de que las academias de la lengua buscan apresar los usos regionales del español, ya no como si se tratase de un show de anomalías exóticas, sino con el genuino interés de que todo esto se vea reflejado en documentos oficiales posteriores, como las gramáticas y los distintos diccionarios que constantemente están actualizando.

BIBLIOGRAFÍA

AMOSSY, R. & Herschberg, A. (1997). *Stéréotypes et clichés*. París: Nathan

BAJTÍN, Mijaíl M (2002) [1979]. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. Pp. 248-293.

BENVENISTE E. (2008) *Problemas de lingüística general*. Tomo II. México: Siglo XXI editores.

COSERIU E. (1962) “Sistema, norma y habla”, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos. Pp 3-71.

CURCÓ C. & Melis Ch. (2009). “En torno al papel del discurso en el surgimiento de significados de procedimiento”, en PUIG Luisa (ed.). *El discurso y sus espejos*. México: UNAM. Pp. 255-291.

CHOMSKY N. (1970) [1965] *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.

FILLMORE, Charles J. (1976). “Frame semantics and the nature of language”, en HARNAD Steven R., et al (eds.). *Origins and Evolution of Language and Speech*. New York: Annals of the New York Academy of Sciences. Vol.280 Pp. 20-32.

GRICE, P. H. (2000) [1975], “Lógica y conversación”, en Valdés L. (comp), *La búsqueda del significado*. Madrid. Tecnos.

KLEIBER, Georges (1999) (2ª ed.). *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. París: Presses Universitaires de France.

LARA. L (2011) “El símbolo, el poder y la lengua”, en Silvia Senz y Montserrat Alberte (eds.), *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española*. Melusina: Barcelona, vol. 1, pp. 315-342

LANGACKER Ronald (1991). *Concept, Image an Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin, New York. Mouton de Gruyter. pp1-32

LAKOFF G. & Johnson M. (1986) [1980]. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

MARTINET, A. (2000) *Estudios de sintaxis funcional*. Madrid: Gredos.

TERBORG & García Landa. (2006) “Cómo los conceptos pueden influir en la planeación del lenguaje: la competencia y su impacto en las relaciones de poder y la desigualdad”, en *Los retos de la planificación del lenguaje en el siglo XXI*. Dos Tomos. México: CELE/UNAM

TERBORG R. & Velázquez V. (2005) “Enseñanza de lenguas y su impacto en la ecología lingüística”, *Estudios de Lingüística Aplicada*. Julio 2005. Vol23 #41. Pp 39-54

