

MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MARZO-AGOSTO 2022 | | NÚMERO 9



El barro más noble, el mármol más precioso
son aquí amasados y tallados.
“El nacimiento de la tragedia”

Friedrich Nietzsche (1872)

DIRECTORIO

Dr. Francisco Javier Avelar González

Rector

Mtro. J. Jesús González Hernández

Secretario General

Mtra. Ana Luisa Topete Ceballos

Decana del Centro de las Artes y la Cultura

Dra. Adriana Álvarez Rivera

Jefa del Departamento de Letras

Mtra. Sandra Reyes Carrillo

*Coordinadora de las Revistas para la Licenciatura
en Letras Hispánicas*

EDITORAS

Brisa Fernanda Martínez Palos

Alejandra Macías Capetillo

María Fernanda Sánchez Márquez

Andrea Azucena López Rico

CONSEJO EDITORIAL

Andrea Valdivia Colmenero

Arlette Armenta Lira

Aurora Regina Muñoz Meza

César Randú León Lozano

Fernanda Padilla Jiménez

Gladys Lizeth Flores López

Laura Lucía Ortega Macías

Marissa Paola Acevedo Godínez

Paola Romero Romero

Sarahí Montserrat Centeno Rodríguez

DISEÑO EDITORIAL

Mtra. María Estela González Acevedo

MAQUETACIÓN

Lic. Patricia Monserrat Ortiz Guzmán

AUXILIAR EDITORIAL EXTERNA

Lic. Aurea Ariel Avila Macías

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Javier Obed Rodríguez Álvarez

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA

Roberto Amézquita

MARMÓREA. Año 6, número 9, Marzo-Agosto 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura y el Departamento de Letras Hispánicas. Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Edificio 214, Aguascalientes, Ags., México. Tel. (449) 910-7400 Ext. 58012. <https://revistas.uaa.mx/index.php/marmorea/index>, revistamarmorea@edu.uaa.mx. Editora responsable: Dra. Sandra Reyes Carrillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: en trámite; e-ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: María Fernanda Sánchez Márquez. Avenida Universidad 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 31 de marzo de 2022.

Presentación

Marmórea, una revista electrónica que surge como un proyecto preocupado por brindar un espacio a jóvenes con la ambición de proyectar sus estudios lingüísticos y literarios. El Comité se complace en presentar este noveno número que, gracias a las generosas colaboraciones que recibimos, permitirá al afable lector ampliar sus conocimientos, plantear discusiones y enriquecer estados de la cuestión propios.

Comenzaremos con un análisis de la obra del escritor portugués José Saramago desde una perspectiva darwiniana. Dentro de las colaboraciones especiales, nos sumergiremos en un análisis delocutivo de la expresión *tú di rana y yo salto*. Encontraremos, a su vez, un análisis del comportamiento de dos sentimientos fuertemente plantados en *Indigno de ser humano*: la culpa y la vergüenza. Shakespeare se hace presente mediante la propuesta de un análisis tematólogo de la obra teatral *La tempestad*. En cuanto a Cervantes, presentaremos un análisis del relato “Historia del capitán cautivo” perteneciente a la obra cumbre de la literatura española, el *Quijote*. Después, nos adentraremos en los aspectos fantásticos de la mano de la exploración entre la risa y el horror presentes en “Mona”, segunda parte de *Viaje a la Habana* del escritor Reinaldo Arenas. Por su parte, el ganador del premio Crítica Literaria

Elvira López Aparicio nos plantea las dos caras que presenta el juego erótico presente en *Las ninfas a veces sonríen* de la escritora mexicana Ana Clavel. Observaremos también la abstracción poética como procedimiento artístico dentro del movimiento artístico mexicano conocido como estridentismo. Enseguida, nos internaremos en la bifurcación de las creencias sobre un mismo aspecto como posibilidad para la generación de problemáticas no solo sociales sino también en la producción de conocimiento. Para finalizar, tendremos un análisis del motivo de la conciencia trágica dentro del poema “Los heraldos negros” de César Vallejo.

El Comité Editorial de Marmórea agradece la cordialidad de todos aquellos que se atreven a enviar sus trabajos de investigación, a todos aquellos que no quieren dejar sus ideas en el olvido y que se acercan a nosotros como un medio de desarrollo en el ámbito de la lengua y las letras. Esperamos que a través de estos trabajos los lectores amplíen sus horizontes, afiancen conocimientos, se nutran mucho más de lo que saben sobre lingüística y literatura, pero sobre todo que les cautive y siembre la curiosidad por colaborar en el ámbito de la investigación. Marmórea seguirá como un espacio de discusión, diálogo y análisis para todos los interesados en abrir la puerta para ir a explorar.

Agradecemos infinitamente el apoyo y orientación de excelentes profesores, al Mtro. Aehécatl Muñoz González y a la Dra. Ilse Díaz Márquez. Asimismo, al Mtro. Aldo García Ávila por su colaboración especial como figura de docente dentro de este noveno número.

Agradecemos al Centro de las Artes y la Cultura a través de su decana, Mtra. Ana Luisa Topete Ceballos, así como al Departamento de Letras a través de su jefa, Dra. Adriana Álvarez Rivera, por darnos la oportunidad de seguir nutriendo esta revista.

Agradecemos a la Mtra. Gubisha Ruiz Morán y a la Mtra. Sandra Reyes Carrillo por su constante asesoramiento como parte de la Red de Revistas de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Agradecimientos

La ley del más fuerte: influencia darwiniana en <i>Ensayo sobre la ceguera</i> de José Saramago	8
<i>Tú di rana y yo salto</i> , una propuesta analítica desde la derivación delocutiva **	14
Yozo, la necesidad de un sujeto liminar, a partir de la vergüenza y la culpa, en <i>Indigno de ser humano</i>	24
La justicia tempestiva: análisis tematólogo de <i>La tempestad</i> de William Shakespeare	37
La “Historia del capitán cautivo”: aproximaciones autobiográficas y literarias	47
Un viaje entre lo fantástico y la risa, una lectura de “Mona” de Reinaldo Arenas	55
Tras las puertas del Paraíso: Una (re)visión de Ana Clavel **	60
El poema fractal: la abstracción poética como procedimiento artístico en el estridentismo	65
¿El mundo dividido en dos?	79
El motivo de la consciencia trágica en “Los heraldos negros” de César Vallejo	83

** Colaboraciones especiales

Índice

La ley del más fuerte: influencia darwiniana en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago

Abraham Cortés Regalado
Universidad Autónoma de Aguascalientes

“Sabido es que las razones humanas se repiten mucho, y las sinrazones también”
José Saramago

El hombre, al igual que el resto de los organismos vivientes habidos en el mundo, evoluciona. Y esta evolución se logra a partir de varios factores que influyen tanto en su propia conducta como en el instinto de querer alcanzar no sólo la descendencia, sino también la supervivencia en medio de lo que se podría denominar como la *lucha por la vida*. El presente ensayo tiene por objetivo analizar las perspectivas darwinianas que existen dentro de *Ensayo sobre la ceguera* del escritor portugués, José Saramago. Para llegar a tales resultados voy a relacionar el libro en cuestión con la teoría que Charles Darwin nos ofrece en *El origen de las especies*, tomando en cuenta todos aquellos pasajes que, por el momento, he podido interconectar con su estudio; sin embargo, antes de construir dicha correspondencia, me veo en la responsabilidad de iniciar mi estudio con un breve resumen sobre el estado de la cuestión desde el cual también se fundamenta el proyecto ofrecido, pues dentro de él podemos observar características diversas como las influencias de Darwin, sobre su relevancia en el ámbito académico o algunas reflexiones en torno a lo que trataremos también como “Darwinismo Social”. Para finalizar con la investigación he decidido incluir, además de

mi conclusión personal, algunas aportaciones o propuestas que ofrezco para una relectura de *Ensayo sobre la ceguera*. Ahora, sin más que añadir al recuento metodológico, empezaré por desglosar –como ya he mencionado anteriormente– los parámetros más relevantes de mi estado de la cuestión.

En su artículo “Darwinismo Social y Darwinismo Cultural”, Iris Sygulla aclara que la importancia que tuvo Charles Darwin fue la de haber marcado a principios del siglo XIX las bases de la teoría moderna de evolución, y no sólo eso, sino que además cuando se habla de los fundamentos darwinistas debemos tener en cuenta que “no se trata solamente de una nueva teoría en el ámbito de las ciencias naturales, sino de una nueva visión del mundo y del hombre” (1).

Esto último, si lo relacionamos dentro de las fronteras ficcionales, es lo que se hace diariamente en la literatura, por ejemplo, lo que hace José Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* es precisamente eso: él, a partir de una crítica social va estableciendo una forma en que los seres humanos deben depender de los demás como miembros de una sola especie, pues ante una ominosa e inesperada plaga de ceguera,

la raza humana se ve obligada tanto a convivir en conjunto como a enfrentarse por cuestiones políticas, las cuales están ampliamente relacionadas con el poder, todo esto lo trataré con mayor precisión más adelante. Pero por ahora cabe afirmar que Saramago, existencialista por naturaleza, propone una nueva manera de “mirarnos” (nótese la ironía) como individuos, pero a la vez se remonta hasta el nivel más salvaje de la naturaleza humana.

Por otro lado, en “Darwin, el Darwinismo y el Neodarwinismo”, Tania Romo González, investigadora de la UNAM, busca, en primera instancia, deslizar la figura de Charles Darwin de todas las equívocas connotaciones que varios críticos le han implementado en sus trabajos. Es decir, lo que ella propone es volver a considerar a Darwin como un autor que postuló su teoría con ayuda de influencias varias –como la de Herbert Spencer, Thomas R. Malthus y Jean Baptiste Lamarck–, por lo que se debe dejar de avizorarlo como el único fundador de la teoría sintética de la evolución, y así es como se manejará su imagen a lo largo del presente estudio. De igual manera, es en esta fuente donde se nos comienza a introducir hacia las problemáticas del hecho de convivir en grupo, puesto que las especies llegan a enfrentarse entre sí cuando tienen delante un conflicto cuya fuerza es capaz de dividir la manada, por decirlo de alguna forma. Respecto a esto, Romo González (2011) informa lo siguiente:

Los organismos –incluyendo al hombre– somos egoístas y por ello no reducimos nuestros intereses a un fin común. Cualquier sacrificio personal implicaría normalmente costos altos (y una desventaja competitiva), y no contribuye a mejorar la situación de la población o la comunidad entera: ¿por qué yo, por qué no los otros? (19)

Todo esto es lo que Darwin cataloga en *El origen de las especies* como la famosa “lucha por la vida”, la cual consiste en que “si entran en mutua competencia [los organismos de una misma especie], será en general más rigurosa entre ellas que entre especies de géneros distintos” (148).

Entonces, si lo vemos de tal manera, podría afirmarse que es esta lucha el principio fundamental desde

el cual se basa –junto a la ley del más apto (que más tarde trataré)– José Saramago para escribir *Ensayo sobre la ceguera*. Tanto es así, que resulta complicado enfocarme solamente en un ejemplo, porque la obra completa –o si no la gran parte de ella– queda sostenida por dicho enfrentamiento ante las abundantes adversidades; sin embargo, he escogido la que a mi parecer es la más representativa en estos términos:

Y qué haríais vosotros si éstos [se refiere a los ciegos malvados], en vez de pedir mujeres, hubiesen pedido hombres, qué haríais, a ver, decidlo para que lo oigamos. Las mujeres estaban exultantes, A ver, qué haríais, gritaban a coro, entusiasmadas por tener a los hombres acorralados contra la pared (...) Aquí no hay maricas, se atrevió a protestar un hombre, Ni putas, replicó la mujer que había hecho la pregunta provocadora, y aunque las haya, puede que no estén dispuestas a serlo para vosotros. (197)

Antes de proseguir, me gustaría contextualizar lo que está ocurriendo en la cita anterior para poder justificar lo que he venido declarando en párrafos anteriores. A estas alturas de *Ensayo sobre la ceguera*, Saramago empieza a introducir varios personajes que representan esta lucha del más apto, la cual consiste en que el más débil debe estar al sometimiento del más fuerte. Pero, ¿cómo es que se llega a esto? Algo que propongo es que se debe a los intereses de la pertenencia o, mejor dicho, apropiación de los bienes ajenos. Los nuevos ciegos que llegan a las aulas del ejército cuentan con las intenciones de colocarse en la cima de la pirámide social –aquí es donde ya empieza a entrar la influencia del darwinismo social–; no obstante, para conseguir sus objetivos, los ciegos antagonistas comienzan a adueñarse de todo aquello que antes le correspondía a todo el mundo por derecho civil (como el alimento) para después venderlo al precio de los bienes de cada uno de los demás ciegos honrados. Tiempo después, cuando todos se quedan sin sus preciados materiales, el cobro se suma hacia el intercambio de mujeres, lo cual evidentemente desconcierta a ambos sexos, entrando pues en una complicada disputa, que es la que se muestra con anterioridad, cumpliéndose de esta manera tanto lo que dice Romo González respecto a la complejidad de vivir en conjunto (basado en el esquema “¿por qué yo, por qué no los otros?”) y, además, lo que explica Darwin con base en que la

lucha por la vida es más intensa entre los individuos de una misma especie, que en este sentido no es tanto la especie humana en ámbitos generales, pues el término “especie” que existe en *Ensayo sobre la ceguera* es, a mi parecer, completamente diferente, ya que dichas especies se clasifican dependiendo las aulas en las que se encuentren. Por ejemplo, existen aulas para los contagiados, así como también hay salones para los que se consideran posibles infectados de la ceguera; sin embargo, las aulas de los contagiados se dividen a su vez en tres, cada una de ellas son iguales entre sí, lo único que las distinguía eran sus residentes, quienes además se trataban como especies distintas.

La tercera y última fuente que citaré en relación a mi estado de la cuestión tiene lugar en las observaciones que Felipe González Vicen describe en su artículo “El Darwinismo Social: Espectro de una Ideología”, donde es necesario abarcar dos ideas en suma llamativas, las cuales, por cierto, pienso relacionar con el análisis que propondré un poco más adelante. La primera de ellas se edifica a partir de la filosofía hobbesiana que utiliza Vicen para hablar respecto al darwinismo social, esto quiere decir que, para él, la teoría darwinista se emparenta bastante con la premisa del *bellum omnium contra omnes*, cuya traducción más cercana sería “la guerra de todos contra todos”, esto mismo se puede reflejar en la siguiente cita que ofrezco para complementar aún más el ejemplo:

No sabes lo que es ver a dos ciegos pegándose [por la injusta repartición de la comida], Siempre ha habido peleas, luchar fue siempre, más o menos, una forma de ceguera, Esto es diferente, Haz lo que te parezca, pero no olvides lo que somos aquí, ciegos, simplemente ciegos, ciegos sin retórica ni conmisericordias, el mundo caritativo y pintoresco de los cieguitos se ha acabado, ahora es el reino duro, cruel e implacable de los ciegos. (160)

Lo que sucede en el pasaje anterior es similar a lo que comentaba con base en la lucha por la vida, es decir, hay toda una gama de situaciones que podría enlistar para especificar la manera en que la guerra de ciegos contra ciegos se desarrolla a merced de la trama, pero hacerlo vendría siendo una labor no sólo complicada, sino también ardua tanto para mi lector

como para mí. De modo que he decidido mostrar únicamente la cita anexada en el párrafo anterior, esto con el propósito de limitar los alcances de mi investigación. Para continuar, la segunda idea de la que nos habla González Vicen queda supeditada a esta lucha en donde la supervivencia queda reservada para los más aptos en medio de este enfrentamiento por la existencia de la cual también nos informa Darwin. González Vicen informa lo siguiente: “Por virtud de este mecanismo de conservación y destrucción de individuos y especies la lucha por la vida ejerce una selección, cuyo último resultado es la supervivencia de los más aptos” (168). Aquí hay una palabra clave: *selección*. ¿Qué tipo de selección podemos encontrar en *Ensayo sobre la ceguera* y que además tenga vínculo con *El origen de las especies*? Al menos dos, natural y sexual, aunque por el momento sólo me enfocaré en el segundo tipo.

En el cuarto capítulo de *El origen de las especies* titulado “Selección Natural, o la Supervivencia de los más Aptos”, Darwin habla sobre la selección sexual a modo de subtema, diciendo pues lo siguiente: “Esta forma de selección depende no de una lucha por la existencia en relación con otros seres orgánicos (...) sino de una lucha entre los individuos de un sexo –por lo general los machos– por la posesión del otro sexo” (161) esto se puede distinguir con relativa facilidad en *Ensayo sobre la ceguera*, ya que hay momentos en donde José Saramago busca replantear las condiciones más severas o primitivas del ser humano, y estas son cuando los ciegos que se posicionan en el más alto estatus de la cadena social desean adueñarse de las mujeres de otros ciegos, independientemente de sus oficios pasados, para luego satisfacer sus necesidades carnales. Sin embargo, esto y más es lo que sucede en la cita continua del libro:

Los ciegos las rodearon, intentaban palparlas, pero retrocedieron luego, tropezando, cuando el jefe, el que tenía la pistola, gritó, El primero que elige soy yo, ya lo sabéis (...) El jefe de los ciegos, pistola en mano, se acercó tan ágil y despierto como si con los ojos que tenía pudiera ver (...) Palpó a la chica de las gafas oscuras y soltó un silbido, Olé, nos tocó el gordo, ganado como éste no había aparecido nunca por aquí. Excitado, mientras continuaba

palpando a la chica, pasó a la mujer del médico y silbó otra vez (...) Me quedo con éstas, cuando las despache os las paso. (208-209)

Como se puede observar, la selección sexual está más que presente, pero además está acompañada por otros factores relevantes, tales como la cuestión de quién elige primero (que como bien sucede en la naturaleza la preferencia reside en el jefe) y, con base en esto, a quién se le distingue a su vez como el líder de la manada, ¿qué es lo que se necesita para gobernar por encima de los demás? Una ventaja, la cual en este caso es el arma que lleva el líder de los ciegos aprovechada como una especie de cetro que lo condecora como el máximo exponente de autoridad. No obstante, Darwin inculca una pregunta que nos concierne en su totalidad: “¿podemos dudar (...) de que los individuos que poseen una ventaja, por ligera que sea, sobre otros tendrían más probabilidades de sobrevivir y procrear su especie?” (152) En lo personal opino que sí, en primer lugar porque –al menos en los límites que construye Saramago– ser dueño de una ventaja garantiza al menos una sobrevivencia temporal, no obstante, cuando entran elementos como esta lucha por la existencia, tal ventaja no es que deje de tener importancia, sino más bien que puede pasar de mano, llegando así al resultado de un nuevo líder, es decir, el arma como tal no deja de existir, aunque por sí sola no puede considerarse una ventaja, pero sí en los términos de tener a alguien que la pueda maniobrar, sin importar que éste sea o no su dueño original, como podemos ver a continuación:

El ciego contable gritó a los suyos con autoridad, Calma, calma, vamos a resolver esto, y con intención de hacer la orden más acuciante, disparó un tiro al aire. El resultado fue precisamente el contrario. Sorprendidos al ver que la pistola ya estaba en otras manos y que, en consecuencia, iban a tener un nuevo jefe, los ciegos dejaron de luchar con las ciegas. (221)

El contexto de esta última cita se abre paso a la mitad de una orgía que los ciegos de la escala más alta de la sociedad organizan con el objetivo de saciar su apetito sexual con las mujeres, lo que convierte este hecho como la búsqueda de un goce carnal, placentero,

y sin el interés de aspirar a la descendencia. Pues esta es la gran diferencia entre los animales y los seres humanos (entendamos, insisto, a estos últimos bajo los enfoques de Saramago): mientras unos luchan por la supervivencia para luego aspirar a la reproductividad, los otros lo hacen tan sólo para alcanzar el goce, el erotismo, la descarga incesante del sexo masculino sobre el femenino en su sentido más bajo y vulgar. En resumen, contesto a la pregunta que ofrece Darwin diciendo que sí puede llegar a dudarse de que un organismo perteneciente a una misma especie pueda, por lo menos, sobrevivir a pesar de la ventaja que tenga.

Ahora, para finalizar con el presente estudio, me gustaría pasar a la última parte de mi análisis, la cual está centrada en las problemáticas que trae consigo la sobrepoblación. Pero antes preferiría aclarar unos cuantos detalles: recordemos que anteriormente hablé acerca de los conflictos respecto a la inevitable manera de trabajar en grupo y de cómo también los enfrentamientos entre una misma especie son, en términos darwinianos, “más intensos”.

Pues bien, ahora lo que se expondrá es diferente aunque tampoco quiero decir que esté lejos de la ley del más apto, todo lo contrario, la sobrepoblación es una de las circunstancias que más se le parecen. En *El origen de las especies*, Darwin habla sobre ella en un apartado denominado “Progresión Geométrica del aumento de los Individuos”, en donde argumenta el siguiente esquema: “De la alta progresión en que tienden a aumentar todos los seres orgánicos, resulta inevitablemente una lucha por la existencia (...) ya sea de un individuo contra otro de su misma especie o contra individuos de especies distintas” (134).

Siguiendo dicha premisa, puedo afirmar que se emparenta bastante con la visión que propone Saramago en *Ensayo sobre la ceguera*, especialmente cuando empieza a haber un abrupto crecimiento de ciegos debido a la continua propagación de la conocida “epidemia blanca”. Por lo que, dado el hecho, todas las nuevas agrupaciones de gente recién infectada de ceguera se ven obligadas –por parte del ministerio de sanidad– a residir en las mismas aulas donde la primera generación de ciegos estaba conviviendo en una muy relativa organización. El futuro problema

era: tanto las camas como la comida, aunque para no extender de más el presente ensayo trataré solamente la primera disputa.

Una vez que los nuevos ciegos son introducidos al zaguán del edificio por el ejército, se transforman en lo que me gustaría llamar como “partícipes de la carrera por la vida” o, en términos darwinianos, miembros de una “selección natural”, pues desde que llegan al recinto tienen la misiva de encontrar una cama (las cuales escaseaban a esas alturas) para poder cumplir de esta manera el primer paso de la ley del más fuerte: la persistencia. Por otro lado, esta sobrepoblación, que implica la ya mencionada ley, debe pasar por el verdadero motivo de su existencia, que es el filtro de la eliminación de los más débiles, todo esto para conseguir, recordemos, una cama:

Fuera, en el zaguán, en el cercado, se arrastraban los ciegos desamparados, doloridos por los golpes unos, pisoteados otros, eran sobre todo los ancianos, las mujeres y los niños de siempre, seres en general aún o ya con pocas defensas, milagro que no resultaran de este trance muchos más muertos por enterrar (...) Un viejo con una venda negra en un ojo vino del cercado (...) Despacio, con los brazos extendidos, busca el camino. Encontró la puerta de la primera sala del ala derecha, oyó voces que venían de dentro, entonces preguntó, Hay aquí una cama para mí. (136-137)

Los más débiles son aplastados, son dejados atrás para que el más fuerte pueda abrirse camino hacia la supervivencia. También es interesante ver el reflejo tradicional con el que se ha visto desde hace tiempo a viejos, mujeres y niños, es decir, como una clase completamente marginal, sin algún tipo de ventaja en medio de la lucha por la existencia y, además, como las principales víctimas en ser descartadas al iniciar dicho enfrentamiento. Sin embargo, cabe señalar algo a su vez irónico, y es que –al menos en este caso– el más fuerte resultó ser un anciano, cuando en renglones anteriores se mencionó que su clase era de las más débiles junto a la de mujeres y niños. Lo sé, puede sonar cruel, pero es así cuando se defiende la vida, no es gratuito también lo que Darwin informa respecto a esto último: “Aunque algunas especies puedan estar aumentando numéricamente en la actualidad con

mayor o menor rapidez, no pueden hacerlo todas, pues no cabrían en el mundo” (135), mucho menos aquí donde el mundo se resume a tan solo cuatro paredes, donde la especie humana va en continuo creciendo y sin más bajas que las que son por causa de afrentas entre la misma especie.

En conclusión, puedo decir (por una parte) que *Ensayo sobre la ceguera* está repleta de asociaciones irónicas, de modo que este pequeño ejemplo que vimos en el párrafo anterior no es la excepción, ya que Saramago no sólo desmantela la idea propia de la humanidad y la exhibe en sus condiciones más rigurosas y hasta cercanas a su verdadera naturaleza frente a la guerra del todos contra todos; sino que además pone a prueba los resultados predeterminados en la lucha por la vida, es decir, en su obra no gana el que supuestamente deba ganar, no hay garantías sobre las ventajas poseídas, ni sobre edades o sexo, aunque lo parezca no es así por todo lo que ya se ha mencionado a lo largo de mi estudio:

Un viejo es el más fuerte en medio del torbellino de la supervivencia; un líder codicioso cuyas ventajas van en aumento cae debido a la astucia de una mujer; y es al mismo tiempo una mujer la que encabeza una liberación femenina de la opresión sexual del hombre. Por otro lado, de igual manera puedo afirmar que una de las propuestas de lectura que ofrece mi trabajo queda en dirección hacia la manera en que Saramago nos habla de la evolución del hombre de una forma bastante sutil, emparentando al instante los mecanismos irónicos, existenciales y darwinianos.

También concluyo (y este es el resultado al que deseaba llegar desde el principio) que José Saramago, con base en todo lo que he mostrado, tiene una influencia darwiniana completamente vital para la composición de *Ensayo sobre la ceguera*, lo cual es de esperar, pues su libro marca una forma –una atemorizante si es que se me permite la expresión– de contemplarnos como humanidad y de vernos al mismo tiempo enmarcados en esta ley del más fuerte, dejando en claro que la única ventaja habida en la naturaleza de su ficción, es la conservación de la razón en medio de las sinrazones humanas.

Referencias

- Darwin, Charles. *El Origen de las Especies*. Debolsillo, 2019.
- González Vicen, Felipe. El Darwinismo Social: Espectro de una Ideología. *La Laguna*, VI, 1984, pp. 163-176.
- Romo González, Tania. Darwin, el Darwinismo y el Neodarwinismo: la Metáfora de la Supervivencia de los más Aptos o la Lucha por la Vida. *Ciencias*, 102, 2011, pp. 16-22.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Debolsillo, 2019.
- Sygulla, Iris. *Darwinismo Social y Darwinismo Cultural*. Las Fronteras de Europa en el Pasado y en el Presente. <https://bit.ly/3Qw4bmy>

Tú di rana y yo salto, una propuesta analítica desde la derivación delocutiva¹

Aldo García Ávila
Universidad Nacional Autónoma de México
aldogarcía@edu.uaa.mx
**COLABORACIÓN ESPECIAL

Resumen: Las bases para el desarrollo de una teoría de la enunciación tienen como antecedente, a su vez, las teorías en torno a la noción de *discurso*, que tienen sus orígenes en el *logos* de la filosofía clásica, donde *logos* se refiere a la práctica lingüística como un proceso discursivo. El objetivo del presente trabajo consiste en describir las marcas que la enunciación deja en el enunciado, a través de un ejemplo de expresión formularia, *Tú di rana y yo salto*, en el marco de la teoría de la derivación delocutiva, bajo el modelo de *delocutividad generalizada*, propuesto por Jean-Claude Anscombe.

Palabras clave: Derivación delocutiva, oración, enunciado, enunciación, verbos performativos, delocutividad generalizada.

¹ Agradezco enormemente a Luisa Puig, la lectura profunda, los comentarios críticos y sugerencias que permitieron matizar y enriquecer la versión preliminar del presente trabajo. Asimismo, agradezco las lecturas y comentarios puntuales de Adán Josué Brand Galindo y Minerva Delgadillo Rentería. Como se dice en éstos casos, los errores no están compartidos, son sólo míos.

Introducción

Las bases para el desarrollo de una teoría de la enunciación tienen como antecedente, a su vez, las teorías en torno a la noción de *discurso*, que tienen sus orígenes en el *logos* de la filosofía clásica, donde *logos* se refiere a la práctica lingüística como un proceso discursivo. Cabe señalar que los estudios en torno a la enunciación no habían estado en el interés de los lingüistas; sin embargo, esta tendencia ha cambiado en los últimos treinta años (Ducrot y Todorov 364; Ducrot y Schaeffer 677), sobre todo por el desarrollo de la pragmática. Al respecto, Puig precisa:

Me refiero a la concepción pragmática del lenguaje, que se opone al estudio inmanente de la lengua y da prioridad al carácter activo e interactivo del lenguaje y a su reflexividad fundamental. Esta concepción ha dado lugar al desarrollo de teorías como la de los actos de habla, la de la enunciación, la de las máximas conversacionales, la de la interacción verbal, etc. (16)

En este mismo sentido, son fundamentales los trabajos de Jespersen, Jakobson y, sobre todo, Émile Benveniste, quienes fungieron como punta de lanza para iniciar no sólo el estudio preciso y sistemático de la enunciación, sino del fenómeno del discurso en general. De igual forma, Ducrot, en el mismo marco de trabajo inaugurado por los lingüistas mencionados, propuso distinguir las siguientes categorías de la lengua:

- *Oración*. Constituye la entidad lingüística abstracta que puede ser empleada en una infinidad de situaciones diferentes.
- *Enunciado*. Constituye la realización particular de una oración por un sujeto hablante determinado en un lugar y en un momento determinados.
- *Enunciación*. Constituye la realización de un acto de habla en el que se materializa un enunciado y al que se integra, para la comprensión de su sentido, un conjunto de factores que no sólo corresponden a signos lingüísticos, sino también a no lingüísticos, como el contexto, las presuposiciones, el gesto, la situación exterior, la actitud del hablante, la comprensión

del oyente. Su extensión puede ser muy variada: desde una palabra hasta un conjunto de oraciones.

El objetivo del presente trabajo consiste en describir el nivel de la enunciación, es decir, las marcas que la enunciación deja en el enunciado, a través de un ejemplo de expresión formularia, *Tú di rana y yo salto*, en el marco de la teoría de la derivación delocutiva, bajo el modelo de *delocutividad generalizada*, propuesto por Jean-Claude Anscombe. En primer lugar, hablaré sobre cómo la enunciación imprime huellas en el enunciado, precisando algunas definiciones operativas que serán de utilidad para el análisis que llevaré a cabo. En segundo lugar, me ocuparé de definir, precisar y distinguir las características tanto de la derivación morfológica, como de la derivación delocutiva, así como las implicaciones que emanan de esta última, en particular las relacionadas con el uso y empleo de los verbos performativos. Por último, mostraré el análisis de la expresión formularia *Tú di rana y yo salto*, bajo el modelo de la *delocutividad generalizada*, de Jean-Claude Anscombe, así como las conclusiones que este estudio me permitió identificar, al igual que las limitaciones que la propuesta no alcanzó a describir.

Precisiones teóricas y definiciones operativas

Dado que la enunciación constituye un proceso, es importante distinguir a sus participantes, cuya presencia en el enunciado corresponde con una huella de su enunciación (Ducrot y Schaeffer 677; Ducrot y Todorov 364):

- *Locutor*. Es aquel que produce un enunciado. Por locutor no hay que entender a la persona que ha materializado de hecho el enunciado, sino a la que viene dada en el enunciado como fuente misma de la enunciación. Esta disociación permite, por ejemplo, que una carta-poder tenga su efecto, en tanto que dicho documento contiene un *Yo* y una firma (“Por la presente otorgo al C. Fulano Mengano poder amplio, cumplido y bastante para que a mi nombre y representación pueda llevar a cabo la venta de la propiedad ubicada...”), este *Yo* se desempeña como *locutor* y, por tanto, es el

responsable del contenido de la carta-poder y no aquel, por ejemplo, que redacta o porta consigo dicho documento.

- *Alocutario*. Es aquel a quien se dirige el enunciado. En este caso, es pertinente distinguirlo del *Oyente*, que puede escuchar el enunciado que va dirigido al *alocutario*. Ducrot y Schaeffer (668) establecen esta distinción a partir de una obra de Molière, *Las mujeres sabias*, en la cual Chrysale, en un afán de hacer reproches a su esposa, a quien, por cierto, le tiene miedo, opta por dirigirse a la hermana de ésta, Belisa, haciéndola, en este sentido, *alocutaria*, es decir, la destinataria del enunciado, relegando a su mujer, al mismo tiempo, al papel de oyente.
- *Interlocutor*. Tanto un *locutor* como un *alocutario* se constituyen como interlocutores en un proceso de enunciación.

Una vez distinguidos los participantes del proceso de enunciación, pasará a ejemplificar cómo es que la enunciación tiene la capacidad de dejar sus marcas en el enunciado. Para llevar a cabo este objetivo, describiré el comportamiento de los adverbios en los siguientes ejemplos:

1. Juan me habló francamente.
2. Afortunadamente Juan contestó.
3. Sinceramente, estoy fatigado.

En el enunciado (1), el modificador del verbo se desempeña como *adverbio de constituyente*, en tanto que sólo modifica una entidad de la oración, en este caso, al verbo *hablar*. El matiz se refiere a la manera en que el locutor considera que Juan habló: “El locutor considera que habló de forma franca”.

En (2), el modificador del verbo recibe el nombre de *adverbio oracional* y su alcance abarca al enunciado por completo: en este caso, lo que el locutor considera como afortunado es el hecho de que Juan haya contestado.

En (3), la expresión adverbial se desempeña como *adverbio de enunciación*, en tanto que se dirige a la enunciación en la cual el propio enunciado (3) aparece. En este caso, la modificación que hace el adverbio, más allá de mantenerse en los límites de la

oración, pasa al nivel del acto de habla; así pues, lo que es calificado como “sincero” es el acto de habla en su totalidad –la enunciación– que realiza el locutor, es decir, “Yo”.

Vemos, pues, que una enunciación puede dejar marcas en el enunciado a través de los adverbios de enunciación. Asimismo, cabe señalar que también las interjecciones y las expresiones exclamativas dejan huellas en el enunciado, e. g.:

4. ¡Ay qué dolor de muelas!
5. ¡Chingados! Olvidé mi cartera.

Estos enunciados muestran una gran carga de emotividad, porque por el empleo de las expresiones exclamativas “aparecen como arrebatadas al locutor por los sentimientos o las sensaciones que experimenta” (Ducrot citado por Puig, 22) y tal fenómeno sólo ocurre porque es posible formar una imagen de la enunciación en la que ocurren dichos enunciados, en este caso, (5) y (6).

Otro mecanismo de la lengua a través del cual la enunciación deja sus marcas en el enunciado es el de la derivación delocutiva, que describo a continuación.

La derivación delocutiva y su injerencia en la teoría de la enunciación

La noción de derivación *delocutiva* fue propuesta por Émile Benveniste, en 1966, y constituyó una aportación determinante, de manera general, para el ámbito de la lingüística; y, en particular, para la semántica pragmática. Lo anterior, en virtud de que este mecanismo de la lengua propone la formación de nuevos lexemas a partir de la enunciación; en este sentido, se distingue claramente de la derivación morfológica, en tanto que obedecen a lógicas diferentes; no obstante, cabe señalar que este proceso ya había sido observado en el s. VIII por el árabe Sibawayhi (Puig 19), pero fue con Benveniste que esta noción recibió un tratamiento de carácter teórico que, a su vez, propició nuevos desarrollos y reformulaciones teóricas, a saber, las que llevaron a cabo Benoît de Cornulier, Pierre Larcher y, sobre todo, Oswald Ducrot y Jean-Claude Anscombre.

Conviene hacer explícita en qué consiste la derivación morfológica, con el objetivo de distinguirla de la delocutiva y esclarecer los alcances de cada uno de estos mecanismos de la lengua. En primera instancia, Soledad Varela Ortega se refiere a la derivación morfológica en los siguientes términos:

Pertenece, junto con la composición, al campo de la formación de palabras. Formalmente, sin embargo, se asemeja a la flexión por cuanto que ambos procesos, el de derivación léxica y el de flexión, consisten en la adjunción de un afixo a una base, si bien la flexión española solo se vale de la sufijación; prefijos y circunfijos están limitados, en español, a la derivación. Frente a la flexión, que genera formas de un mismo paradigma o formas de la misma palabra (mal-o / mal-a / mal-os / mal-as; cant-o / cant-as / cant-amos / cant-áis), la derivación genera formas de paradigmas distintos o nuevas palabras (malo > mal-dad, mal-icia; cantar > cant-able, cant-or, cant-o); es decir, la derivación es un procedimiento léxico de formación de palabras (33).

Bajo este mismo marco de trabajo, Ducrot y Schaeffer (674-677) proponen el siguiente esquema para establecer las correspondencias de dos ítems léxicos, como resultado de una derivación morfológica:

DERIVACIÓN MORFOLÓGICA

1. Existencia en la lengua de un ítem léxico (I1) con una forma material (F1) y un valor semántico (S1), por ejemplo, libro; dicho ítem léxico entra en una relación de correspondencia –la cual puede llegar a la completa identidad– con otro ítem léxico (I2) que, a su vez, presenta también una forma material (F2) y un valor semántico (S2), por ejemplo, librito. Con base en lo anterior, decimos que hay una correspondencia formal entre libro y librito.

DERIVACIÓN MORFOLÓGICA

2. Decimos que la correspondencia formal entre I1 e I2 constituye una derivación morfológica en tanto que el valor semántico (S2) de I2 solo se puede comprender a partir del valor semántico (S1) del ítem I1, pero no a la inversa. De esta manera, en el ejemplo del punto anterior, es posible entender librito como “libro pequeño” y no libro como “librito grande”.

En cambio, para Émile Benveniste:

El rasgo esencial e indicador de un delocutivo es que se halla con su base nominal en la relación “decir...”, y no en la relación “hacer...” que es propia del denominativo. No es el menos instructivo de los caracteres de esta clase el mostrarnos un signo de la lengua derivando de una locución de discurso y no de otro signo de la lengua; por este hecho mismo, los delocutivos serán, sobre todo, en el momento de ser creados, verbos que denoten actividades de discurso. Su estructura tanto como las razones que los llaman a la existencia les asignan una posición particularísima entre las demás clases de derivados verbales. (206)

Posteriormente, Jean-Claude Anscombre se referiría a la noción de delocutividad en términos más específicos, enfatizando en el hecho de que no se trata de una derivación morfológica a partir de la locución, sino que el verbo delocutivo se considera como tal, en virtud de que el nuevo valor semántico se deriva de la locución, esto es, del valor semántico que adquiere en la enunciación: “la esencia de un delocutivo reside en el hecho de que un valor semántico hace intervenir una actividad de discurso” (*Délocutivité benvenistienne* 71). De igual forma, reconoció que el mecanismo lingüístico que Benveniste describió podía ser aplicado no sólo a verbos, sino también a categorías morfológicas complejas e incluso formaciones sintácticas. Así pues, Anscombre propuso el modelo de *delocutividad generalizada* (*Délocutivité benvenistienne; Délocutivité généralisée; De l’annonciation*; Puig 30), con el objetivo de explicar todos estos casos

mediante un único proceso de acuñación de palabras y expresiones de la lengua, a través de cinco etapas:

A	La lengua en cuestión posee los morfemas M1, M2, ..., Mn los cuales tienen los respectivos valores semánticos S1, S2, ..., Sn.	
B	Aparición de una fórmula F (M1, M2, ..., Mn), formada a partir de M1, M2, ..., Mn, de tal manera que la enunciación de F tiene los valores semánticos S1, S2, ..., Sn, fórmula de carácter descriptivo a través de la cual se realiza una acción. Así pues, por ejemplo, es posible llevar a cabo un acto ilocutivo por el cual se externa una queja, describiendo ciertas infelicidades, pero ésta descripción no es una queja propiamente, ni se presenta como tal.	No hay sentido performativo alguno.
C	Fabricación de un morfema complejo F*, cuyo nuevo valor semántico S* hace alusión al empleo de F (M1, M2, ..., Mn), citado en la etapa B.	
D	Los empleos de F (M1, M2, ..., Mn) citados en la etapa B son releídos atribuyendo a F el nuevo valor semántico S*.	Enunciado performativo verbo
E	Los empleos de F (M1, M2, ..., Mn) citados en la etapa C son releídos atribuyendo a F el nuevo valor semántico S*.	performativo o estructura performativa cohesionada.

A propósito del modelo de Anscombe, conviene hacer algunas aclaraciones y precisiones. En primer lugar, es necesaria la siguiente distinción (Levinson 236; Crystal 299):

- *Acto locutivo*. La enunciación de un enunciado con determinado sentido y referencia; es el acto de 'decir'.
- *Acto ilocutivo*. Un acto que el hablante efectúa por llevar a cabo la enunciación de un enunciado, por ejemplo, la realización de una afirmación, oferta, promesa, etc., en virtud de la fuerza convencional asociada a éste (o con su paráfrasis performativa explícita).
- *Acto perlocutivo*. Se define en referencia al efecto que produce en el oyente.

Por otro lado, Anscombe distingue dos momentos de la derivación: un primero que genera, o bien un lexema, o bien una fórmula, por derivación delocutiva, con la particularidad de mostrar usos no performativos; y un segundo que genera, o bien un lexema, o bien una fórmula por autodelocutividad, que sí posee usos performativos. Es necesario aclarar que Anscombe reconoció que la derivación generalizada puede dar lugar tanto a lexemas (delocutividad léxica) como a fórmulas (delocutividad formularia), tales distinciones radican en la categoría gramatical del *input*, así pues:

Delocutividad léxica:

6. Del enunciado ¡Corre, ve y dile! morfemas simples → *Correveidile* lexema nominal.
7. De la fórmula ¡Una limosnita por el amor de Dios! expresión formularia → *pordiosear* lexema verbal.

Delocutividad formularia:

8. De la fórmula ¡Ve y chinga tu madre! expresión formularia → ¡*Chinga tu madre!* expresión formularia.

En el presente trabajo analizo el enunciado proverbial *Tú di rana y yo salto*, que alude a un caso de delocutividad formularia; por ello es necesario precisar la noción de *fórmula* o *expresión formularia*.² A este respecto, Puig sostiene lo siguiente:

² A propósito de la conformación de expresiones formularias y ritualización, véase Haiman (3-28)

Se incluye en esta noción toda palabra o expresión utilizada en la realización de ritos sociales, ya sea las inscritas en los códigos de educación (*gracias, buenos días, etc.*), o también los insultos, injurias, maldiciones, proverbios, las expresiones performativas (en su empleo performativo: *juro decir la verdad, toda la verdad, etc.*) y otro tipo de expresiones como *¡Vamos, hombre!, ¡Caramba!, etc.* (31)

De igual forma, en el modelo de la delocutividad generalizada, Anscombe reconoce potencialmente la obtención de valores performativos, por ello es pertinente y necesario precisar en qué consisten estos valores. Así pues, un verbo performativo es aquel presentado en primera persona del singular del presente de indicativo, cuya enunciación equivale a realizar la acción que describe: la injerencia de este tipo de verbos dentro de la teoría de la enunciación tiene que ver con el hecho de que aportan información sobre el propio proceso de enunciación (Ducrot y Todorov 365). Asimismo, Levinson precisa lo siguiente:

Algunas oraciones declarativas del lenguaje ordinario, contrario a las aseveraciones positivistas de carácter lógico, no son usadas aparentemente con otra intención sino la de hacer aseveraciones de verdad o falsedad. La peculiaridad de este tipo de oraciones, de acuerdo con Austin, es que no son usadas para decir cosas, esto es, describir estados de cosas, sino que más bien activamente *hacen cosas*. (228)

Con base en lo anterior, conviene referir algunas oraciones que presentan estos usos:

9. Declaro la guerra a mi peor enemigo.
10. Me disculpo.
11. Te doy mi palabra.
12. Lo sentencio a diez años de trabajos forzados.
13. Os nombro “Sir Walter”.

La peculiaridad de estos enunciados radica en que, luego de enunciar cualquiera de ellas, de acuerdo con Austin, el mundo del individuo puede cambiar de forma sustancial. Asimismo, en términos lógicos, no pueden ser calificados como verdaderos o falsos, pero sí pueden fracasar o salir mal. Lo anterior debido a que la performatividad debe cumplir con una serie de condiciones que:

[...] permiten, en primer lugar, saber de qué modo un acto de habla puede fracasar, es decir, determinar lo que Austin denomina ‘felicidad’ o ‘infelicidad’ de este tipo de realizaciones lingüísticas, lo que se encuentra en oposición a los valores de verdad o falsedad. En segundo lugar, se hace necesario el requisito de la transparencia que permite establecer una correlación entre lo que se piensa y lo que se expresa, es decir, el requisito de la *sinceridad*. El interés de Austin no es necesariamente ético, sino que trata de deslindar los actos de habla de otras expresiones que implican otros ‘juegos de lenguaje’ diferentes y no tratados, aunque son utilizados en la vida real tanto como los actos de habla. (Gracia Núñez y Tani)

Las *condiciones de felicidad* de Austin presentan las siguientes características (Levinson 229):

- A. En primer lugar:
 - ii. Debe existir un procedimiento convencional que, a su vez, producirá un efecto convencional;
 - iii. Las circunstancias y los participantes deben ser las apropiadas, es decir, las que especifica dicho procedimiento convencional.
- B. El procedimiento debe ser ejecutado: i) de manera correcta; y ii) completamente.
- C. Con frecuencia,
 - iv. Los participantes deben tener los pensamientos, sentimientos e intenciones pertinentes, con la finalidad de comportarse tal y como especifica el procedimiento convencional; y
 - v. si la conducta consecuente concuerda con la que se esperaría como resultado del procedimiento convencional, entonces los participantes tendrían que comportarse así en un momento dado.

Por ejemplo, decimos que la oración (13), *Os nombro Sir Walter*, cumple con las condiciones toda vez que:

- A. En primer lugar:
 - ii. Su enunciación esté ubicada en una ceremonia de nombramiento militar, en este caso del medioevo;
 - iii. El alocutor será un individuo destacado en el desempeño militar y que, además, rinde lealtad

a su Rey; el locutor será precisamente el Rey, quien tiene la facultad de otorgar el rango de Caballero.

- B. El nombramiento debe ser ejecutado en una ceremonia, por la cual el Rey roza con una espada los hombros del Caballero, quien se hinca ante la autoridad real.
- C. El Rey otorga el nombramiento porque considera que el desempeño militar del Caballero ha sido notable, este, a su vez, debe acatar las disposiciones del Rey y servirle a este y a su reino.

No obstante, esta doble característica de *hacer y decir* no se contraponen a la esencia de la delocutividad, cuya base está en el *decir*, esto es, aunque la performatividad promueva el *hacer* cosas, tal hacer sólo ocurre por y en la enunciación. El ejemplo célebre para explicar este fenómeno corresponde al verbo *desear* (Anscombe 74- 75; Puig 35-36) y es interesante, debido a que su uso conserva ambas significaciones, tanto el psicológico como el performativo:

- 14. Cuando niño Juan siempre deseó tener una bicicleta. (verbo psicológico → V).
- 15. Te deseo toda suerte de felicidades (verbo performativo → V*).

El hecho de que *desear* haya logrado tal desliz, de psicológico a performativo, se debe a que comenzó a constituirse como una expresión formularia, es decir:

A partir del esquema, Anscombe (75) plantea la performatividad como una consecuencia de la derivación delocutiva y, además, como un caso particular de autodelocutividad. Así pues, y a partir del ejemplo de *desear*, es posible sostener que la expresión formularia (F), {F = [(Yo) deseo que...]}, en la etapa (B) describe solamente un estado psicológico en el que se encuentra una persona, tal y como ocurre en la oración (14), dicho carácter descriptivo se debe a la presencia del *locutor*.

Juan en ese enunciado y el estado de cosas que se encuentra experimentando. Posteriormente, en la etapa (C), se incorpora al nuevo signo (V*) el significado S* = [llevar a cabo el acto cuando se dice F —en el que F = (*deseo que...*)—], además ocurre que el (Yo) de la fórmula [(Yo) *deseo que...*] pierde su

condición de *locutor* para convertirse en el *enunciador* de dicha fórmula (F), la cual ya no debe ser leída como [(Yo)locutor *deseo que...*], sino como [(Yo deseo)enunciador *que...*]. Estos matices se distinguen en los siguientes pares mínimos:

- 16. Cuando niño Juanlocutor siempre deseó tener una bicicleta. (verbo psicológico → V)
- 17. Cuando niño (yo)locutor siempre desee tener una bicicleta. (verbo psicológico → V)
- 18. Juanlocutor desea toda suerte de felicidades. (verbo psicológico → V)
- 19. Yolocator deseo toda suerte de felicidades. (verbo psicológico → V)
- 20. Juan locutor te desea toda suerte de felicidades. (verbo psicológico → V)
- 21. (Yo)enunciador Te deseo toda suerte de felicidades. (verbo performativo → V)
- 22. → (Yo deseo) enunciador que experimentes toda suerte de felicidades.

A	Existencia en la lengua de <i>desear</i> como verbo (V) psicológico, con el significado (S), esto es, “Aspirar con vehemencia al conocimiento, posesión o disfrute de algo”.	No hay sentido performativo alguno.
B	<i>Desear</i> (V) comienza a usarse en la expresión formularia (F), es decir, {F = [(Yo) <i>deseo que...</i>]}, destinada a hacer votos por la realización de algo, asociándose, de manera verbal o no, a los deseos de un destinatario.	
C	La derivación delocutiva hace que <i>desear</i> (V) adquiera una nueva significación (S*), i. e., “realizar el acto que se lleva a cabo diciendo la expresión formularia (F)”. En esta etapa, V = S*, donde un nuevo signo (V*) es creado por efecto del empleo de F.	

D	La autodelocutividad otorga también a <i>desear</i> (V) de la fórmula (F), conformada en la etapa B, el significado (S*). De esta manera, al decir [<i>deseo...</i>] enunció lo que hago (un acto ilocutivo) con el simple fin de hacerlo. En esta etapa, $F = S^*$.	Enunciado performativo verbo performativo.
E	La autodelocutividad otorga también al nuevo signo <i>desear</i> (V*), obtenido en la etapa C, el valor semántico (S*), donde $S^* =$ realizar el acto que se realiza diciendo deseo. Finalmente, en esta etapa $V^* = S^*$.	

Para explicar el hecho por el cual el enunciador interviene en el enunciado como origen de la enunciación, es necesario precisar que en la etapa D) la autodelocutividad genera un acto ilocutivo. De tal manera que, en dicha etapa, el enunciador se incorpora al enunciado en el momento de la enunciación, coincidiendo, así, con el locutor.

De esta manera, quedan distinguidas y precisadas tanto las características propias de la derivación morfológica, como las de la derivación delocutiva, así como las marcas que deja ésta, en tanto fenómeno de la enunciación, en el enunciado. En la siguiente sección aplicaré el modelo de derivación generalizada, de Anscombe, al ejemplo de expresión formularia proverbial *Tú di rana y yo salto*.

Análisis de la expresión formularia *Tú di rana y yo salto*

- A. En la lengua existen los morfemas dados M1, M2 y M3,... Mn, con sus respectivos valores semánticos S1, S2 y S3,..., Sn.
- B. Los morfemas M1, M2 y M3,..., Mn, con sus respectivos valores semánticos S1, S2 y S3,..., Sn, comienzan a utilizarse en una expresión formularia (F) –donde $[F = (M1 + M2 + M3, \dots + Mn)]$ –, cuyo sentido (S) sólo describirá un

estado de cosas, en este caso, un evento por el cual un locutor comunica algo a un alocutario, a saber, el locutor cede la palabra al alocutor.

El carácter descriptivo de F, donde $[F = (tú di rana y yo salto)]$, reside en que constituye una expresión formularia por la cual un locutor se pone en disposición o aquiescencia de su alocutor; sin embargo, F no se constituye propiamente como un acto de habla para expresar aquiescencia, ni se presenta como tal. Esta etapa B) del proceso promueve el rito social –la convencionalización– por el cual, precisamente, el locutor expresa su consentimiento al alocutor, en espera de que éste le proporcione información o indicaciones sobre un evento futuro, información e indicaciones con las cuales el locutor estará potencialmente de acuerdo, esto es, parafrásticamente: “te escucho y es muy seguro que estaré de acuerdo contigo”, o bien “haré lo que tú me digas.” En este sentido, podemos señalar que en el transcurso de esta etapa y la siguiente surgirá un doble carácter en F: por un lado, como expresión formularia descriptiva; y, por otro, como acto ilocutivo por el cual es posible expresar aquiescencia o el consentimiento.

M	S
túM1	→ (Designa la realidad personal de un hablante al que se dirige un yo) S1
decirM2	→ (Manifestar con palabras el pensamiento) S2
rana M3	→ (Batracio del orden de los Anuros) S3
y M4	→ (Conjunción copulativa para unir palabras o cláusulas) S4
yo M5	→ (Designa la realidad personal de quien habla o escribe) S5
saltar M6	→ (Salvar de un salto un espacio o distancia) S6

C. En esta etapa ocurre que [tú di rana y yo salto]F, correspondiente al estadio B), se relea como [tú di rana y yo salto]F*. De esta manera, por autodelocutividad, F adquiere el sentido S* atribuido a F*, por el cual F perderá el sentido (S), mismo que, originalmente, describía un estado de cosas. Así pues, $F > F^* = S^*$: al decir [tú di rana y yo salto]F enunció lo que hago –[un acto de potencial aquiescencia] S*– con el simple fin de hacerlo; aquí reside la performatividad de este enunciado, en tanto que la enunciación de F favorece la realización de lo que ocurre en el enunciado. Esquemáticamente:

M	S	F
túM1	→ (Designa la realidad personal de un hablante al que se dirige un yo) S1	tú+decir+rana +y+yo+ saltar F = [tú di rana y yo salto]
decirM2	→ (Manifestar con palabras el pensamiento) S2	
rana M3	→ (Batracio del orden de los Anuros) S3	
y M4	→ (Conjunción copulativa para unir palabras o cláusulas) S4	
yo M5	→ (Designa la realidad personal de quien habla o escribe) S5	
saltar M6	→ (Salvar de un salto un espacio o distancia) S6	

D. Con base en el esquema anterior, en esta etapa [tú di rana y yo salto]F* se relea como el acto

que se lleva a cabo al enunciar precisamente esta fórmula F*, es decir, [acto de potencial aquiescencia]S*. En este estadio no surge un verbo performativo, en tanto que la delocutividad generalizada no promueve la formación de un verbo con este uso o empleo, sino potencialmente: *[túdiranayyosaltar], o bien *[túdiranayyosaltar]

Finalmente, Puig hace una observación importante en relación con la culminación del proceso descrito, con la diferencia de que la autora parte de la expresión formularia para manifestar un insulto –con perdón del auditorio– ¡Chinga tu madre!:

Un delocutivo es un morfema que posee en un principio un sentido S que permite, por medio de algunas de sus enunciaciones, realizar un determinado acto ilocucionario no marcado en su sentido original, pero deducible de este por medio de leyes generales del discurso [...] En el caso de insultos como ¡chinga tu madre!, esta ley tendría la forma siguiente: “si X se dirige a Y deseándole que lleve a cabo acciones despreciables, X está insultando a Y.” Por consiguiente, el nuevo valor del insulto de la expresión aparece debido a que esta ley del discurso se incorpora, a lo largo de las fases de la derivación, al valor semántico de la expresión original. (42)

M	S	F
[tú di rana y yo salto] F	→ expresión formularia descriptiva	→ describe un estado de cosas, en este caso, la comunicación entre un locutor y un alocutario.
decirM [tú di rana y yo salto] F2	→ acto ilocutivo	→ acto de habla para expresar consentimiento o aquiescencia.

Así pues, con base en las precisiones de la autora, conviene formular la siguiente ley discursiva que resulta de la enunciación de la expresión formularia *Tú di rana y yo salto*: “si X se dirige a Y expresándole aquiescencia, X se encuentra en potencial consentimiento con lo que Y enuncie.”

Conclusiones

El presente análisis tuvo como objetivo mostrar de qué manera la expresión formularia *Tú di rana y yo salto* adquiere su valor semántico por efectos y a causa del decir. De igual forma, fue posible corroborar que, en la actualidad, esta expresión ha perdido por completo su valor semántico original, el cual estaba relacionado con la descripción de un estado de cosas. Por otro lado, la vigencia de este autodelocutivo ha producido otra expresión formularia que se encuentra en vías de arraigo en la norma de los hablantes, me refiero a *Tú di migra y yo corro*, formación que sigue el mismo patrón de análisis llevado a cabo y cuya enunciación favorece también un acto de aquiescencia: lo llamativo de este ejemplo es el contexto en el que fue creado, ya que se sitúa en la frontera México-Estados Unidos de Norteamérica, aludiendo a la labor que desempeña la patrulla fronteriza estadounidense con respecto a los indocumentados mexicanos que pretenden ingresar al país vecino.

Finalmente, convendría continuar el análisis del autodelocutivo *Tú di rana y yo salto*, desde la perspectiva del habla proverbial propuesta, también, por Jean Claude Anscombe.

Referencias

- Anscombe, Jean-Claude. “Délocutivité benvenistienne, délocutivité généralisée et performativité”. *Langue Française*, #42, may. Larousse, 1979, pp. 69-84.
- . “Délocutivité généralisée et rapports syntaxe-sémantique”. *Recherches Linguistiques de Vincennes*, #80, nov. Larousse, 1979, pp. 9-35.
- . “De l’énonciation au lexique: mention, citativité, delocutivité”. *Langages*, #80, dic. Larousse, 1985, pp. 9-35.
- Benveniste, Émile. “Los verbos delocutivos”. *Problemas de lingüística general II*. Traducción de Juan Almela. Siglo XXI, 2006, pp. 198-206.
- Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Edición de Marta Tordesillas. Arrecife Producciones, S. L., 1995, p. 742.
- Crystal, David. *Diccionario de lingüística y fonética*. Traducción y adaptación de Xavier Villalba. Octaedro, 2000, p. 637.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, 2009, p. 421.
- Gracia Núñez, María y Rubén Tani. “Algunas relaciones conceptuales entre pragmatismo y pragmática”. *Grupo de Estudios Peirceanos (GEP) de la Universidad de Navarra*. Universidad de Navarra, 2004. <https://www.unav.es/gep/Articulos/NunezTani.html>
- Haiman, John. “Ritualization and the development of language”. *W. Pagliuca: Perspectives on grammaticalization*. John Bejamins, 1994, pp. 3-28.
- Levinson, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 420.
- Luna Traill, Elizabeth, Viguera Ávila, Alejandra y Baez Pinal, Gloria. *Diccionario básico de lingüística*. Centro de Lingüística Hispánica “Juan M. Lope Blanch”, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005, p. 283.
- Puig, Luisa. *La realidad ausente. Teoría y análisis polifónicos de la argumentación*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000, p. 123.
- , editora. *El discurso y sus espejos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 390.
- Rodríguez Somolinos, Amalia. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, N° 4. Editorial Complutense, 1993, pp. 199-213.
- Varela Ortega, Soledad. *Morfología léxica: la formación de palabras*. Gredos, 2005, p. 128.

Yozo, la necesidad de un sujeto liminar, a partir de la vergüenza y la culpa, en *Indigno de ser humano*

Gladys Areli López González
Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana
areli.galg@hotmail.com

Resumen: En *Indigno de ser humano* observamos un discurso particular que permite la intervención de un sujeto liminar, es decir, nos referimos uno ambiguo, mismo que plantea la indeterminación entre la correspondencia enunciativa y por ende el de la fuerza ilocucionaria que está manifiesta; sin embargo, todo ello significa, a su vez, un complejo voluntario que responde a un propósito mayor. Allí precisamente nos encontramos con la interacción entre dos fronteras: la empírica y la ficcional; así como entre dos sujetos: el liminar y el autor. Esto puede resolverse si analizamos el comportamiento de dos sentimientos fuertemente plantados en ambos sujetos: la culpa y la vergüenza.

Palabras clave: Sujeto liminar, ambigüedad, vergüenza, culpa, enunciación.

Abstract: In *No Longer Human* we observe a particular language usage that allows a liminal subject intervention. We refer to an ambiguous one that proposes the indetermination between enunciative correspondence and, hence, the illocutionary force that is manifested. However, all of this means, at the same time, a voluntary complex that responds to a major purpose. There precisely we meet with the interaction between two borders: the empirical and fictional, as well as between two subjects: liminal and authorial. This can be solved by analyzing the two feelings' behavior which are deep-seated in both subjects: guilt and shame.

Keywords: Liminal subject, ambiguity, shame, guilt, enuntiation.

Cuando leemos la obra de Dazai tenemos la impresión, si no es que la certeza, de que estamos hojeando sus memorias. Pensamos que llegamos a conocer al «auténtico» Dazai. Y esta experiencia se debe a la ambigüedad del discurso, es decir, a la voz que enuncia. Tal ambigüedad enunciativa bien se aprecia en la que sería una de sus últimas novelas: *Indigno de ser humano* (人間失格, *Ningen Shikkaku*). Pero aquí no podemos hablar de los acontecimientos diegéticos como propios del autor despreocupadamente, puesto que si han de coincidir o asemejarse con los de su vida, no olvidemos que se trata de una creación o en todo caso recreación literaria, lo cual implica ya cierta invención. A partir de aquello podría considerarse su obra como autobiográfica; sin embargo, como ya mencionamos hace un momento, la invención implícita anuncia el carácter ficcional del discurso. No así, esto no termina de solucionar la constante ambigüedad por la que se genera la confusión entre autor-personaje, esto no ocurriría si fuera auténticamente ficcional, puesto que se tomaría como tal: acontecimientos exclusivos y posibles únicamente en el espacio literario. Por ello avanzamos a una forma y un concepto claves, nos referimos a la watakushi shousetsu (私小説) o novela del yo y a la autoficción, la primera hace uso de la segunda.

Dicha situación ambigua la observamos debido a un aspecto fundamental del protagonista, la vergüenza (恥, haji). Cabe preguntarnos: ¿resulta una experiencia propia del personaje o, por lo contrario, se trata de una especie de declaración del autor? ¿quién se compromete, en verdad, con la enunciación? Pues bien, para una posible respuesta primero analicemos los aspectos principales de la watakushi shousetsu y lo que ella permite tanto al autor como al personaje. Esta forma de escritura novelesca tiene como antecedente al naturalismo occidental; sin embargo, los escritores japoneses no lo asimilaron como una forma de «objetividad cruda», esto es, de escribir *la* realidad. Al contrario, se vuelve base de su escritura la subjetividad para expresar la experiencia de su realidad interior, lo cual dista ya del concepto de novela occidental que se tiene en ese momento (primera mitad del siglo XX), puesto que pretender considerarla dentro de los parámetros de lo que representa un discurso de ficción (pura invención) reduce gran parte de lo que ella comprende. Bien menciona la

Dra. Kawana que dos serán los aspectos apreciados en la novela japonesa de esa época y por los cuales se subestimarán a lo propiamente ficcional (contemplando la novela occidental), nos referimos a la veracidad y sinceridad. Mas estos rasgos, tan buscados por lectores y críticos japoneses, no se cumplen del todo en la WkS¹. En estos términos, si no se trata de un discurso de invención (ficcional) o de uno confesional (autobiográfico), ¿a qué tipo de discurso nos enfrentamos?

Si queremos responder la cuestión antes planteada será preciso considerar aspectos primordiales sobre lo que representa un discurso ficcional literario, y con los cuales veremos que no resulta suficiente para explicar la ambigüedad de la WkS. A propósito, Kate Hamburger señala la cualidad de creación de mundos, distanciándose del aspecto mimético enunciativo de la realidad empírica, para otorgar así autenticidad y autonomía a los personajes, siendo éstos sujetos y ya no objetos del discurso (100 ctd en Yvancos). Por otra parte, Martínez Bonati nos habla acerca de un discurso “puramente imaginario”, es decir, de fuente imaginaria. En estos casos el autor pasa a ser el generador del lenguaje (signos lingüísticos) y ya no el locutor del discurso. Así pues, observamos por qué no podemos tomar a la WkS, estrictamente, dentro del campo ficcional, puesto que, como plantea Bonati, existe una distinción entre “el habla del autor” y “el habla del personaje” (78-79 ctd en Yvancos), lo cual deja en claro, por el momento, que los enunciados en el discurso narrativo (sea cuento, novela, etc.) refieren a los personajes y narradores.

Recordemos, por otra parte, que la WkS se caracteriza precisamente por la ausencia de dicha claridad, esto es, que genera en el lector la impresión de enunciados de verdad: los que se verifican con la realidad empírica. Aunque enterados de que esa no es la clase de enunciados que se realizan en un discurso ficcional literario, este tipo de discurso muestra algunos aspectos que se aproximan a la solución del fenómeno ocurrido en la misma. Lo observamos en la propuesta que realiza W. Mignolo para resolver el estatus de lo enunciado en el discurso ficcional, plantea el “proceso de autenticación” (119 ctd en

¹ En adelante escribiremos WkS para referirnos a la Watakushi Shousetsu.

Yvancos). En dicho proceso intervienen el autor y su audiencia (lector) y el narrador y su audiencia (lector). Los objetos ficcionales enunciados existen en el espacio ficcional, único espacio en el que son posibles, pero dicha existencia resulta ignorada, no nula, por el lector hasta ser leídos. En el momento en el que lee el texto, los objetos (con esto también nos referimos a los hechos y sujetos) se autentifican en el espacio actual del lector y el autor, esto es, mundo empírico; la existencia del objeto ficcional deviene una realidad factual. Esto podría explicar de cierta manera el porqué de la ambigüedad en la novela de Dazai, pensemos, por ejemplo, en el estanco en el que trabaja Yoshiko, tal existe en su espacio apropiado, el ficcional, y cuando el lector lee el texto dicha existencia pasa a ser una posibilidad factual en el mundo empírico: puede existir, parece existir. Ocurre una especie de acuerdo tácito entre el autor y el lector y entre el narrador y el lector. De esta manera, los hechos enunciados en la novela, por una parte, se asemejan a algo que puede existir o que existió (representación) y, por otra, se autentifica su existencia como tal para ser posible; sin embargo, se presenta otro problema por el que no terminamos de resolver la situación ambigua. Si bien estas propuestas parten de un discurso enunciado por una tercera persona, por lo que resulta más fácil advertir los límites entre personaje y autor, ¿qué ocurre cuando se trata de un yo narrador-personaje?

Como sabemos, en *Indigno de ser humano* es la voz de un yo (1ra persona) la que narra los acontecimientos. Inicia la novela con un prefacio en el que un escritor anónimo menciona algunos aspectos sobre Yozo, de quien ya advertimos su protagonismo. Sabemos por él que lo siguiente que leeremos ha sido escrito por nuestro protagonista a manera de diarios. Cambia el yo narrador, y aun enterados sobre este desplazamiento que nos estaría mostrando una evidencia sobre la calidad ficcional del discurso, lo experimentamos como propio del autor, como vivencia que él mismo nos comparte. El fenómeno que ocurre lo comprendemos mejor cuando consideramos la novela en el campo de la autoficción. Esta clase de discurso es del que se nutre la WkS. La Dra. Kawana menciona, a propósito de la autoficción, que es “una construcción hecha de elementos tomados de la memoria, o sea, una ‘ficción de sí’” (6). En este

sentido, la materia prima de la WkS radica en las vivencias del autor: experimentadas para luego interpretarse y poder ser escritas. Mas no se trata del objeto real (empírico), sino de uno modificado, digamos que habrá cambios, añadidos, omisiones; no será ni siquiera una copia o intento de ella, sino algo que la recuerda, es decir, algo siempre vinculado.

Así comenzamos a entender la función del carácter autoficcional del discurso como una forma de puente entre dos esferas de acción: la empírica y la ficcional. El autor no escribe con la intención de confesarse, sino que su escritura parte de la creatividad, pero conservando una estela experiencial de su vida, la cual influye sobre el contenido de la trama como en las enunciaciones del personaje-narrador. Consciente de ello, recurre a las formas apropiadas para generar un discurso con el que el lector y el crítico literario se sientan próximos al «corazón» de él mismo. Estas formas serán los diarios, cartas, notas, etcétera, que implican un personaje-narrador o narrador en 1ra persona. Dicho proceso, la Dra. Kawana lo ha interpretado como un artificio propio de la escritura de Dazai. De tal manera, resulta “una exposición de la interioridad de un narrador-protagonista mezclada con episodios vividos por el autor” (10). Aunque contemplando la manera por la que surge la ambigüedad en dicho discurso, todavía no podemos responder a la cuestión sobre si las enunciaciones de Yozo afectan, en realidad, a Dazai Osamu. Si comprendemos la ambigüedad discursiva como un propósito del autor, su función se enfocaría en el «engaño» hacia el lector. En este sentido, el personaje se volvería objeto de su discurso, lo cual la aproximaría a la novela, a un relato de pura ficción.

Ahora bien, distingamos entre contenido y enunciación. El primero entendido como los hechos, objetos, sujetos y carácter temático, sea que se hable sobre algún tópico social, personal, histórico, etcétera; y el segundo, como las intenciones y los actos intencionales del personaje o narrador. Así el contenido podrá asemejarse a un hecho real, pero no por ello referirlo. Y por otro lado tenemos la subjetividad del personaje, sus experiencias, sentimientos y pensamientos. Todo ello comprende su intención discursiva; no obstante, ¿sería completamente suya, desvinculada de los propósitos del autor?

Con todo lo anterior, resuena la pregunta: ¿quién se experimenta vergonzoso? O bien, ¿es Yozo un intermediario autónomo que se compromete por (en nombre de) Dazai en su mundo ficcional? Esto trae consigo, de resultar así: ¿para qué recurrir a un proceso tan complejo? Por el momento estamos advertidos de que el discurso de *Indigno de ser humano* resulta autoficcional o al menos cuenta con rasgos comunes. Esto nos permite distinguir entre dos niveles enunciativos: el del personaje-narrador y el del autor. Así, el que se hable en primera persona y genere cierta ambigüedad resulta, hasta el momento, un artificio literario que permite, lo que llamaremos: permutación de responsabilidad, es decir, Yozo se compromete en nombre de Dazai.

Sin obviar el aspecto predominante ambiguo, hablemos un poco sobre cómo se manifiesta y desarrolla el padecimiento vergonzoso de Yozo, para lo cual tendremos presente la distinción entre contenido y enunciación de manera que no remitamos en posibles equívocos referenciales. Sabemos de antemano que no tratamos con enunciados de verdad (empíricos), sino con enunciados que son verdaderos en el mundo ficcional. Además, dicho contenido está claramente afectado por los hechos empíricos directos o indirectos que involucran la memoria del autor. Y, por supuesto, su sinceridad. Aunque aquí sinceridad no quiere decir emitir enunciados de verdad, sino expresar la subjetividad. En otras palabras, contar desde las impresiones a partir de los hechos. Si hablamos de pensamientos y sentimientos, esto no deja en claro todavía si se trata de los sentimientos y pensamientos de Yozo o de Dazai. Aproximándonos a una solución, quisiéramos revisar el comportamiento social japonés que muestra la manifestación del sentimiento de vergüenza. Es muy dicho que entre sus valores destacan el de la honra, deber y amabilidad o cortesía, pero sobre todo y siempre de fondo su sentido de la vergüenza. Cuando Nitobe analiza la herencia que ha dejado el Bushido a Japón, menciona acerca de la cortesía que:

es una pobre virtud, cuando sólo *la motiva el miedo de ofender el buen gusto*, debiendo ser la manifestación externa de una consideración simpática hacia los sentimientos de los demás. Implica también *un debido respeto a la adecuación de las cosas*,

y, por consiguiente, un respeto a las posiciones sociales. (58; énfasis mío)

No mentiremos al decir que no ha habido ocasiones en las que solo se ha actuado por mera convención, esto es, para evitar problemas. Y es aquí que recordamos el comportamiento de Yozo hacia los demás humanos. Ya desde su infancia es consciente de que tiene que evitar a toda costa convertirse en una *mo-lestia*, pero esta evasión de problemas no resulta frívola, sino que en ella se esconde un sentimiento empático que él no alcanza a percibir todavía. Ahora bien, observamos en las palabras de Nitobe un punto de suma importancia vigente todavía en la sociedad japonesa: respeto a las posiciones sociales, o mejor, a la jerarquización social que empieza desde la familia, aspecto que claramente señala Yozo cuando habla sobre el lugar que ocupaba a la mesa a la hora de la comida cuando era niño. Así, la figura del padre no es una figura cálida sino una severa que representa poder, incluso opresión. Sabemos que a lo largo de su vida se presentan tres factores recurrentes que lo agobian sobremanera y que, paradójicamente, brindan una especie de cobijo: las mujeres, el dinero y el alcohol (adicciones). Las primeras, seres (o criaturas) incomprensibles para él, quienes lo hieren y protegen; el segundo, provenir de una familia de renombre, carecer de dinero, no poder contar con un trabajo estable; el tercero, el que le permite desenvolverse con cierta libertad frente a los demás, por el que puede comportarse al menos un poco de acuerdo a las convenciones sociales, pero por el que se hunde cada vez más en la ansiedad y la desesperación. En el seno de todo ello está siempre presente la familia y, sobre todo, el padre como órgano medular. Quisiéramos detenernos en este último punto, ya que, a propósito, Bernardo Villasantrá trae a cuenta dos conceptos claves que intervienen significativamente en el comportamiento social japonés: el *tatema* y el *honne*. El primero se refiere a las convenciones sociales, las reglas y formas apropiadas de comportamiento que han de guardarse hacia los otros sujetos en los distintos grupos de los que se participe; en cuanto al segundo, comprende el aspecto subjetivo: ideas y sentimientos del sujeto, tales que no se expresan deliberadamente debido a que siempre está de frente la consideración hacia el otro, es decir, se es consciente de la reacción grupal. ¿Conviene decir

lo que realmente pienso?, ¿es apropiado exteriorizar tal sentimiento?, ¿perjudicará a los demás?, ¿se verá en crisis la armonía del grupo? Y como sabemos Japón es una sociedad innegablemente *tatema*. Existe una clara consciencia del otro desde una perspectiva grupal, se enseña y aprende a vivir en grupo: la familia, la escuela, el trabajo, el pasatiempo, etcétera. Este conjunto es ya una entidad sólida que lo último que se quiere es ponerla en crisis, pero ¿qué ocurre cuando no se consigue encajar?, ¿cuándo se está fuera, o mejor, cuándo no se quiere entrar?, ¿dónde queda el individuo? El sujeto rechazado (cabría decir que rechaza, también) termina en la marginación.

¿Cuál es el comportamiento de Yozo en su espacio? No existe un alejamiento considerable de un desinvolverse en medio de una sociedad *tatema*. Esto bien se observa desde el inicio hasta la conclusión de la novela. Apreciamos a un personaje extenuado por mantener una máscara *auténtica* frente a los demás, incluso ante la familia. Entra en un conflicto de farsa consciente. Esto originado en gran medida por su saberse distinto, aparte. No se trata de un Yozo-miembro sino de un Yozo-individuo; sin embargo, ¿podríamos hablar de la presencia del individuo en una sociedad tal? Podemos asegurar la presencia de sujetos en su calidad de ejecutantes, pero cuando mencionamos al individuo hay que hacerlo con cierto cuidado, ya que a pesar de las distintas etapas de modernización que experimentó Japón, “el individualismo no arraigó” (Kawana 75). Por otra parte, la misma estructura social *tatema* impide que ello suceda, puesto que no hay interacción social que no sea la de grupo y jerarquización. Incluso si hablamos de ‘individuo’ se trata de un individuo-miembro: su individualidad responde a una subjetividad moderada por las reglas y convenciones o reservada a un núcleo de lo más íntimo.

Nos enfrentamos a un Yozo lúcido que en medio de su temor claramente comprende la farsa del comportamiento humano a través de sus formas, etiquetas, convenciones bajo las cuales actúa y se presenta. En las primeras notas expone, de manera genial, el complejo que resulta devenir de él, nos muestra los motivos y el profundo temor hacia los humanos:

¿y la escuela? Parecía que me estaba ganando el respeto de todos. Aunque el hecho de que me respetaran me causaba un cierto pánico. *Mi idea de alguien respetado consistía en una persona que había logrado engañar casi a la perfección a los demás pero que, al ser visto por un ser omnisciente y omnipotente, era humillado en una vergüenza peor que la muerte.* Incluso si engañase a los seres humanos para que me respetaran, alguno de ellos se daría cuenta; y cuando les contara a los demás el engaño, entonces la ira de los humanos daría lugar a alguna horrible venganza. (Dazai 21; énfasis mío)

Desde muy joven, Yozo es consciente de sí mismo, del riesgo que representa comportarse fuera de lo convenido, fuera del grupo. Asimismo, comprende que el trasfondo de dichas convenciones sociales no son más que una gran farsa. Visto que se trata de eso, él emprende un complejo juego de máscaras. Además, observamos otro aspecto: la humillación² y la vergüenza que experimentaría tras ser descubierto. Y este no es el único momento en el que lo menciona, tal situación marca gran parte de su angustia. Ahora bien, ¿este temor a ser descubierto en medio de su farsa responde a lo que Nitobe menciona acerca del sentimiento de vergüenza como “la primera indicación de la conciencia moral” (76) de los japoneses? En su degeneración, Yozo no deja de experimentar tanto la vergüenza como la culpa, mas estos dos sentimientos, como él nos dice, lo acompañan desde el nacimiento. En este sentido, no podríamos afirmar que se trata de una conciencia moral del todo, ya que ella devendría conforme Yozo se desarrollara en los distintos entornos. A menos que tratáramos con una conciencia moral *a priori*. La situación de Yozo responde mejor a un sentimiento de horror que en sus primeros años lo piensa como un miedo a, en este caso, los humanos. Centrándonos en la vergüenza y en la culpa, analizamos, a continuación, la manera en la que se manifiestan en él y sus posibles causas.

Tenemos por ahora la angustia de ser descubierto, también, como escribe en varias partes de las notas,

² En el original aparece de la siguiente forma: 「木っ葉みじんにやられて」 [koppamijin ni yararete], significando “destruyendo totalmente”, así su destrucción en vida será algo peor que la desgracia de morir, en este sentido, valdría mejor morir que seguir viviendo. El suicidio parece una alternativa eficaz.

la incompreensión del comportamiento humano, lo que implica sus pensamientos, sentimientos y actos; y como expresa desde las primeras notas, el peso de su presencia: “pensé que tenía que ser como la nada, el viento, el cielo” (Dazai, *Ningen* 16), esto es, pasar desapercibido, no convertirse en una molestia, de ahí el tremendo horror de llegar a ser respetado. Así pues, Yozo se resuelve a ser un bufón acaso para anular o, al menos, restar seriedad al asunto, pero ¿realmente funciona?, ¿disminuye la responsabilidad? El desenvolvimiento de su vida indica lo contrario. Otro factor importante, que influye en su pensarse vergonzoso, resulta su familia, principalmente la figura paterna. Recordemos que entre la herencia dejada por el Bushido se encuentra el deber hacia la misma, de tal forma que el interés de ella “y el de los miembros que la constituyen, es uno e inseparable” (Nitobe 87). En este sentido, no se debe ir en contra de él, tampoco sobreponer los intereses personales sobre aquél.

Asimismo, de acuerdo al sintoísmo, el sentimiento original japonés “es de adoración a los antepasados y la moralidad japonesa como lo correcto se refiere a respetar a los padres” (Villasanz 90). En efecto, este es un punto clave en el padecimiento de Yozo. Hay dos escenas, precisamente, en las que podemos apreciar las consecuencias por faltar a aquel *axioma*. La primera la tenemos en las notas iniciales, cuando él, debido a que teme decir lo que en realidad piensa respecto a lo que le gustaría que le trajeran de Tokio, guarda silencio y provoca el enfado de su padre: “era un fallo, había hecho enojar a mi papá, sin falta debía temer a su venganza” (Dazai 18). Aquí observamos a un Yozo infante, con un temor ya sólido encarnado en él. Podemos ver tres posibilidades: temor al castigo, angustia por llegar a equivocarse que se vuelve temor y temor a causar estragos en los demás. En su aspecto infantil resulta natural su temor al castigo, pero en este momento, sabiendo sobre su evidente lucidez y sensibilidad empática, la angustia que deviene temor resulta mayor en comparación con la primera. Su aguda consciencia de la presencia del otro, y todo lo que implica, lo abruma al punto de la angustia, debido a que ha de cuidar cada acto, pensamiento, gesto, para evitar perjudicarlos. Su estar siendo pierde su cualidad espontánea. El segundo

episodio corresponde a un Yozo adulto, pero todavía joven:

Estaba confundido, también se levantó, se asomó a mi monedero. – Cómo, ¿solamente eso?, fue una voz inocente. De nuevo esto. Su respuesta hizo que mis riñones, carne y huesos dolieran. Ni siquiera esto, tres monedas de cobre, por sí eran dinero. Por primera vez la sola voz de la persona amada me causó dolor. Fue una extraña humillación que hasta ahora no había experimentado... Después de todo no había escapado de ser el hijo de alguien rico. En ese momento sentí realmente la determinación de morir. (Dazai 70)

Yozo se encuentra con Tsuneko en un café, con la persona con la que realiza el primer intento de suicidio. Reiteramos la importancia dada al dinero, específicamente a la escasez del mismo. Ello tiene como origen la condición de joven de buen apellido, forma parte de una familia aristócrata. Por tanto, el hecho de no contar con él resulta una suerte de ironía humillante. Sumado a ello, más adelante se encontrará en una situación incierta: abandona la escuela, se separa de la familia, no cuenta con un trabajo estable o con ninguno. Este último suceso abona a su condición de vida precaria. Y es justamente cuando advertimos otro motivo para aumentar su vergüenza: ¿cuál es su función en la sociedad? Yozo responde a lo que explica Villasanz: “cuando los japoneses no trabajan se sienten culpables ya que no obedecen el mandato divino. La actitud de los japoneses hacia el trabajo está en estrecha relación con las palabras y el mensaje que hallamos en el *Koziki*” (108). De ello resulta: no contar con los recursos monetarios cuando debería ocurrir lo contrario, no contar con él por no tener un empleo, no tener un empleo significa ser alguien inútil; para Yozo, un parásito instalado en la planta alta de El lenguado. Cabe mencionar que no solo se trata de alguien desempleado sino de alguien sin algún motivo práctico, es decir, no desempeña ningún rol determinado dentro de la sociedad. Sumado a ello, su condición suicida, situación que empeora la sufrible relación con los demás. Condición, además, que lo lleva gradualmente a ser calificado como un enfermo.

Como podemos ver, se presenta una constante de sentimientos relacionados entre sí: temor, humillación, culpa, vergüenza. ¿Podríamos decir que los tres primeros resultan germen para la vergüenza? Si anteriormente expusimos que para la sociedad japonesa la conciencia de la presencia del otro aparece como elemento fundamental para las distintas relaciones que puedan darse, entonces ¿diremos que ese otro se tiene como la mirada que juzga el comportamiento de uno mismo, o que, por el contrario, no es estrictamente lo que el otro dicta sobre uno mismo, sino el grado y la manera en la que uno mismo puede afectar la condición actual de dicho sujeto? En otras palabras, ¿no se quiere ser el responsable de algún daño y no se quiere ver padecer al otro? Por lo que ha expresado Yozo en sus notas, se manifiesta en un vaivén de emociones más inclinado hacia la segunda proposición. ¿Cómo entender su vergüenza?, ¿es mera vergüenza o también culpa?, ¿o una deviene la otra?

Pues bien, aquello no puede entenderse sin el sentido de la moral, y justo como ha mencionado Nitobe, la vergüenza funge como procuradora de la misma, es decir, el sentimiento de vergüenza ha de evitar que se realice un comportamiento indebido, en lo que dicha sociedad se tome como impropio. Por ejemplo, para Yozo será el no contar con un empleo, ya que no estaría cumpliendo con lo mínimo que se espera que haga y, sobre todo, si él cuenta con la capacidad y las condiciones físicas para realizarlo. No obstante, ¿se siente vergüenza por lo que se dice o piensa sobre uno mismo o lo que uno mismo a partir de dichos pensamientos puede pensar sobre sí mismo? Al respecto, Williams nos habla sobre el *otro interiorizado*. Al analizar la tragedia griega, observa que experimentar vergüenza no se reduce meramente al hecho de ser visto, descubierto-atrapado por otro actuando de manera desaprobada, sino que este otro interiorizado es precisamente:

abstracto, generalizado e idealizado, pese a lo cual potencialmente es alguien por oposición a nadie, y es otro con respecto a mí. Puede aportar la perspectiva de las expectativas sociales reales, de cómo viviré si actúo de una forma y no de otra, de cómo mis acciones y reacciones alterarán mis relaciones con el mundo que me rodea. (142)

En este sentido, la crítica hacia uno mismo resulta igual o más severa que la del otro, y esto debido a las convenciones, normas, opiniones, emociones, pensamientos interiorizados e incluso opiniones supuestas. Todo llega a establecerse como un móvil que regula, desde el interior, el comportamiento. O al menos afecta la reacción que se experimenta frente a determinadas situaciones. En Yozo resulta crucial. El hecho mismo de resolverse a convertirse en el bufón (道化者, doukemono) de los humanos responde en parte a sus experiencias interiorizadas, y las que quiere evitar, pero también a un temor. ¿Podríamos decir *temor* a sentir *vergüenza*, esto es, verse involucrado en un acto vergonzoso? Tengamos presente que el sentir vergüenza no solo implica opiniones o críticas hostiles, también el hecho de ser despreciado. Circunstancia habitual para él, puesto que desde pequeño se reconoce diferente a los demás, se encuentra fuera de todo parámetro respecto a su contexto. En una ocasión cuenta que uno de sus temores consistía en que los demás descubrieran su verdadero carácter, el cual, para él, estaba reflejado en los cuadros que pintaba durante su época de secundaria, los que, por dicho temor, celosamente ocultaba en el fondo del armario. En este mismo pasaje menciona lo que representaría mayor agravio: las carcajadas tras ser descubierto, ya que se lo tomarían como otra bufonada. Podemos observar, al igual que lo que menciona Williams, que no solo se trata de la mirada del otro frente a la propia desnudez, sino también de nuestros pensamientos interiorizados. Puesto que para Yozo los humanos que hasta el momento conoce le resultan una farsa –ataviados de máscaras, convenciones que rigen lo que es aceptado y lo que no–, considera sus propios sentimientos y pensamientos verdaderos inapropiados, incluso despreciables, motivo que los llevaría a que no fueran tomados con seriedad ni mucho menos aceptados, por lo tanto, resulta mejor engañarlos. Aquí se alcanza a apreciar que, aunque Yozo se haya considerado fuera e incapaz de relacionarse con otros humanos, se anda con cautela para que dicha condición no intensifique su sufrimiento, de ahí las bufonerías: mantenerlos entretenidos para que no haya oportunidad de sospechas y evitar así un posible castigo.

Aunque esta idea sobre el castigo se relaciona más con el sentimiento de culpa (罪, tsumi) que con el

de vergüenza, lo rescatamos del trabajo de Williams, ya que explica que el primero, en cuanto a la manera en la que se ha actuado, se inclina hacia “lo que le ha ocurrido a otros” por nuestra causa sea voluntariamente o no; mientras que el segundo apunta a “lo que soy” (153). Así pues, una vez que hemos experimentado la vergüenza, ello podría suscitar en nosotros mismos un mejoramiento; sin embargo, la culpa exige la absolución de la misma, en otras palabras, será necesario el arrepentimiento y el castigo o algún acto grave que se considere suficiente o al menos correspondiente para enmendar el daño. No obstante, ello no asegura que el culpable, tras el castigo, se sienta absuelto, puesto que dicho sentimiento se manifiesta como una profunda herida interior; al contrario de la vergüenza, que resulta más bien superficial (apariencia). Incontables veces Yozo utiliza estos dos sentimientos para describir sus actos o condición actual (habitual). Y se harán más frecuentes y definidos a medida que avanza la trama, sobre todo el de la culpa.

Como ya hemos visto, desde el inicio de la novela observamos a un Yozo degenerándose paulatinamente, y a uno consciente de tal proceso. Entonces, episodios más adelante ya no solo se trata de un Yozo avergonzado, temeroso del desprecio, de las consecuencias, del daño que pudiera ocasionar, observamos la culpa, culpa a causa de eventos claramente identificables: el suicidio doble, la violación de su esposa, la desobediencia a sus padres. Este Yozo culpable es uno debido a su aguda preocupación por el bienestar de los demás, a pesar de todo. Conocemos, desde que él es un infante, su grado de empatía. Dicho sentimiento no resulta gratuito, puesto que guarda relación con dos elementos de la comunicación japonesa, a saber: “Ki kubari (ki= sentimiento; kubari= cuidar, distribuir) y Omoiari (empatía)” esto es, “cuidar el sentimiento y empatizar” (Nomura akira ctd en Villasanz 12), esto con el propósito de evitar la vergüenza. Vergüenza que apunta más hacia los efectos causados en el otro por los propios actos; de ello resulta, además, que los japoneses en sus relaciones asuman “una actitud diferente, no espontánea, en alto grado falsificada” (13). Volvemos al concepto de *tatema*, pensar en el bienestar del grupo.

Así, observamos a un Yozo lleno de vergüenza y culpa. Acaso vergüenza por ser culpable de ciertos perjuicios. En cierto momento utiliza una expresión bastante acertada para definir dicho sentimiento, escribe: 脛に傷持つ [sune ni kizu motsu], que podría traducirse como tener la conciencia de culpa, es decir, ser consciente de la propia culpa. Lo curioso del enunciado radica en las palabras que lo componen, puesto que de una manera literal nos estaría diciendo: cargar la herida en el cuerpo³. La culpa resulta algo abierto y doloroso que se extiende desde el interior. No es meramente un momento en el que me he visto humillado o burlado. Es, precisamente, que soy responsable de un daño. Y al contar con una responsabilidad tal deviene la necesidad de remediarlo. En este punto, ¿Yozo lo consigue? ¿Yozo se absuelve?, la situación se muestra desfavorable. Ya que, además, la culpa, a diferencia de la vergüenza, se presenta como el pensamiento imperante de que “aunque yo desapareciera, ella me acompañaría” (Williams 149).

De esta manera, Yozo experimenta vergüenza y culpa, dos sentimientos vinculados, pero con sus propios matices. Por una parte, la vergüenza, debido a lo que él espera de sí mismo, medido a través de un modelo idealizado de ser humano, puesto que no lo advierte en los humanos que lo rodean, al contrario, tales humanos le infunden desconfianza y decepción, por ello duda sobre si aquello es realmente serlo, y quizá parte de su descontento sea germen para crear a este humano ideal que tampoco él llega a ser, de ahí la base de su vergüenza. Por otra parte, la culpa, crimen, esto por el intento de suicidio doble que comete con Tsuneko, enseguida sentirse un aprovechado, un cobarde por la violación de su esposa, ocurre el arrepentimiento, pero no un castigo concreto o sentencia que pueda absolverlo, ya que dicho castigo será su sufrimiento. Entonces, tanto su culpa como su vergüenza lo llevan a considerarse un pecador (罪人, zaiaku). Aunque Yozo cuenta con algunas nociones sobre el cristianismo, ello no resulta suficiente para determinar la comprensión que por dicho concepto tiene, su idea del pecado correspon-

³ Aunque en realidad 脛 [sune] se refiere a la parte baja de la pierna o espinilla, hemos decidido escribir “cuerpo” considerando que se trata de una molestia que llega a castigarlo por completo, o que su lugar, el de la culpa, es, en efecto, uno, incierto, por lo que puede mencionarse a la totalidad del mismo.

de más bien con un gravísimo crimen (en oposición a faltar a Dios) contra los humanos, por lo tanto, termina por ser despreciado por la sociedad, en consecuencia, siente vergüenza debido a que no actúa con la dignidad que le corresponde, y culpa porque causa un daño grave a otro.

Hasta este momento hemos observado la similitud del contenido con la realidad factual (empírica), sobre todo en los conceptos compartidos acerca de las relaciones sociales: *tatema*, *kikubari*, *omoiyari*, etcétera. Asimismo, con acontecimientos de la vida de Dazai: sus intentos de suicidio, pertenecer a una familia aristócrata, su alcoholismo, etc. No obstante, la enunciación corresponde a Yozo, es él quien se compromete con sus actos y quien padece la vergüenza y la culpa. Mas ello quedaría muy llano si concluyera allí y, como señalamos anteriormente, su actuar lo advertimos como una permutación de responsabilidad, es decir, Yozo actúa “en nombre de”, en este caso lo asociamos con Dazai. Pero, ¿cómo llegamos a dicha inferencia? Hemos de analizar la condición de Yozo, sus variados aspectos.

En el transcurso de los tres cuadernos de notas podemos apreciar a un sujeto consciente de su malestar, del sentir del otro y de las posibles consecuencias que traerían consigo sus actos (pensamientos y sentimientos). Tratamos con un Yozo lúcido que, sin embargo, se ve agobiado por la incompreensión sobre la naturaleza del ser humano. Entre sus lucubraciones llega a pensar que el humano podría ser un ser puro, cosa que no ve en los humanos que él conoce. Así, en sus primeras notas habla acerca de un sentimiento de desconfianza y sospecha, principalmente, hacia los adultos, ya que en ellos advierte, desde su temprana edad, el juego de máscaras, la hipocresía, el engaño. ¿Cómo estar seguros de su siguiente acto? Desconfianza que se extiende hacia los demás humanos. Aquel sentimiento resulta germen del temor que pronto experimenta, mismo que se esclarece a medida que avanza la trama: les teme porque no los comprende, en otras palabras, responde a un temor por desconocimiento. Al tiempo que Yozo decae, observamos que su temor se torna, más bien, en horror: aunque no se sienta seguro entre los humanos, ya no son motivo de estremecimiento por sí, al contrario, hay algo misterioso que él no alcanza a vis-

lumbrar, por lo que realmente se horroriza. Se trata de algo inmenso, ya no hay un objeto concreto que infunda miedo, sino una opresión terrible, inabarcable y misteriosa que planta horror.

Ahora, nuestro Yozo es un sujeto horrorizado incluso por él mismo. ¿Cuál es su verdadera naturaleza? ¿cómo debe comportarse? ¿en qué tiene que convertirse? ¿qué es? En algunas ocasiones lo invade el optimismo y se ve resuelto a vivir como los demás humanos, a intentar una vida como la que los demás llevan, pero termina por ser incapaz de hacerlo. No puede conseguir la tranquilidad de un paseo en bicicleta, no, debido a su condición: la de no llegar a ser. En efecto, Yozo no se concretiza. Con ello queremos decir que no realiza los ritos sociales de la manera adecuada, y con estos ritos nos referimos precisamente a los *rites de passage*: concluir un estado para iniciar otro sometiéndose a determinados procedimientos para adquirir saberes y habilidades que le permitan formar y desenvolverse apropiadamente en el siguiente espacio. Mas ello no se advierte con efectividad en él. Nuestro protagonista parece no dejar de ser un adolescente o acaso un niño aterrorizado. En su desarrollo, actuar de dicha manera resulta un desacierto, por tal motivo se mantiene en un estado de indeterminación, siempre separado de los demás. Victor Turner, como Van Gennep, nos habla acerca de la *liminaridad* correspondiente a la segunda fase: *limen*, de esta clase de ritos. Dicha fase responde al momento en el que el sujeto del rito se ha desprendido de su estado anterior, pero sin ingresar todavía al siguiente, es decir, se encuentra en transición. Dirá Turner “Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, *todavía* no están clasificados” (106) y “no están ni vivos ni muertos, por un lado, y a la vez están vivos y muertos, por otro. Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja” (107).

En este punto de no terminar de ingresar y continuar, Yozo se pierde en sí mismo. Incluso desde su infancia se aprecia a un niño-individuo y no a un niño-miembro. Su aguda conciencia sobre el sentir del otro, su cuidado al observar el comportamiento de los humanos con los que vive, lo lleva a reflexiones exhaustivas al punto que llega a temerles, a desconfiar, porque advierte, ya, algo oculto y

terrible en ellos. A medida que crece, se separa de la familia hasta romper todo lazo de comunicación con ellos; sin embargo, esto no significa que ha conseguido madurar: convertirse en un adulto responsable que cumple con su deber, que actúa como le corresponde. Al contrario, aunque no sea por voluntad, termina dependiendo del cuidado de los demás, principalmente del de las mujeres, seres que lo desconciertan por resultarles tan alejados de su realidad. Pronto se convierte en un adicto al alcohol, enseguida a la morfina. Aunque hay momentos en los que decide «retomar» su vida y «mejorar», algo siempre se lo impide: su incapacidad, su indignidad, no, su rechazo continuo. Yozo sabe que esa no es la vida que él desea, y se piensa despreciable, indigno de decirse humano; tanto llega a sentirse vergonzoso como culpable. No obstante, su percepción sobre sí mismo resulta tergiversada, puesto que se niega a ser como esos humanos, de ahí que hable de una incapacidad de vivir con y como ellos. Su negación se expresa en la interminable lucubración sobre la naturaleza del ser humano, sobre la incansable observación del comportamiento de los humanos que forman la sociedad en la que se encuentra. Del juicio que forma a partir de su comportamiento, juicio determinado por ese otro interiorizado del que nos habla Williams. Así tenemos a un Yozo avergonzado de sí mismo por no actuar apropiadamente y culpable por faltar al deber de ser un buen hijo, un miembro útil y capaz de resolver sus propios asuntos. Pero él no puede aceptarlos, sabe sobre su hipocresía, sobre la bajeza humana, y no sabe de qué otra manera seguir que no sea rechazada. Y bajo esas circunstancias, ¿quién es Yozo? ¿el bufón? ¿qué formas seguir? ¿se puede vivir de tal manera?, entra en el juego de máscaras, pero resulta doloroso.

A pesar de aquello, Yozo experimenta el calor del afecto capaz de generar, sobre todo, hacia aquellos que se le asemejan: los marginados (日陰者⁴). Crece su empatía, recordemos a la única mujer que amó,

4 Aunque el término “marginado” es una palabra bastante aproximada, consideramos pertinente hacer la siguiente mención: 日陰者 [hikagemono], refiere ante todo a un sujeto que evita el trato con los demás, y que, además, es considerado de la clase (casta) más baja de la sociedad. No pasemos por alto que dicho concepto se forma por la palabra “sombra”, lo que indica que se trata de un sujeto oculto del resto, sea por su vileza, o por su evasión social. En todo caso dicho comportamiento parte de él.

Tsuneko. ¿Qué Yozo observamos hasta este momento?, uno que ha sido capaz de comprender el juego de máscaras de las convenciones, uno tergiversado debido a la perspectiva del otro interiorizado, uno agotado de cargar la máscara de bufón, pero uno que ya no tiene fuerzas para abandonarla. Se empeña en volver auténtica la farsa. Pero su inconformidad, su malestar, lo traen de la manera más dolorosa a la reflexión. De tal forma que, aún con la máscara, Yozo sigue sin pertenecer. Nuestro protagonista es un sujeto liminar consciente de ello. Su estratagema ha de ocultar su verdadero rostro: su horror, su oposición, su condición de ser distinto. Y qué mejor que sonreír frente a dicha situación. Nitobe ha dicho que:

los japoneses recurren a la risa siempre que las fragilidades de la naturaleza humana se ven sometidas a una dura prueba... porque la risa en nosotros oculta la más de las veces un esfuerzo para restablecer el equilibrio anímico, cuando se ve perturbado por alguna circunstancia desagradable. (102-3)

Sin embargo, en Yozo observamos un hacer reír y un sonreír amargamente (苦笑, kushou). El gesto auténtico del que es consciente de su miseria. En medio de su liminaridad, más allá del papel social que debe desempeñar, está el individuo que no es porque no puede seguir siendo el que era y se niega a ser la farsa, pero se atavía con ella consciente de lo terrible que resulta para él mismo. Yozo, el individuo, observa a la sociedad como un conjunto de individuos, y ya no como una unidad homogénea capaz de castigar; no, se trata del individuo, de individuos que padecen y que condenan; no es la sociedad, es el individuo el que señala a otro. Es decir, la unidad del grupo atraviesa una crisis, debido a los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Ya no es precisamente «el ser japonés» sino «el ser humano». Quitado de todas las apariencias y aspectos, ¿qué es? ¿cómo seguir viviendo? Se ha vuelto ya una cuestión ontológica.

En este momento, ¿cabría preguntarse si puede remediarse dicha situación? Si hemos visto que su liminaridad se debe ante todo al horror que experimenta por aquello inmenso y misterioso que lo agobia, lo cual lo lleva a sentirse vergonzoso y a cometer actos por los cuales se siente culpable, esto indica que tal con-

dición se va formando a lo largo de su vida; sin embargo, ¿cómo interpretarlo luego de que Yozo escribe que ha sido consciente de su culpa y marginalidad (日陰者) desde que era un bebé? Ha nacido fuera, entonces, tenemos a un sujeto que intenta vivir ocultando su verdadera naturaleza, la cual se tergiversa debido al otro interiorizado y por lo que se considera alguien despreciable, peor que cualquier humano. El temor hacia ellos se vuelca en un horror hacia sí mismo.

Algo similar sucede con Dazai, el autor, el que escribe en un contexto terrible para Japón. Será adscrito por los críticos en el grupo de los escritores “derrotados”. Los que se encontraban a la deriva, esos que no se resolvían por ningún camino ya que para ellos ninguno funcionaba, había que hacer algo distinto, pero qué, escépticos y decadentes. Dazai no pertenece. Toda convención, ideología, ya no funciona. ¿Cómo vivir? ¿cómo quién vivir? Así dirá y escribirá: “Perdón por haber nacido” (Kazuya 18). ¿Serán la culpa y la vergüenza o la negación a ese mundo lo que lo lleva a hacer tal declaración? Se trata de una correlación: al negarse, sus actos –el alcoholismo, las mujeres, el suicidio–, irremediamente, resultan rechazados por la sociedad. Entonces la vergüenza, la culpa. Y el pensamiento de no corresponder a ese mundo. Pero, insistimos, ¿puede remediarse? Observamos en este momento una similitud de contenido, mas, como anotamos al principio, ¿las enunciaciones de Yozo sólo tienen consecuencias sobre sí mismo? ¿por qué Dazai escribe a un sujeto como él? Si por una parte encontramos el habla del autor, y por otra la del personaje, ello no quiere decir que no haya ninguna clase de relación que no sea la de creador literario y objeto literario, debido, precisamente, a la permutación de responsabilidad. Dazai escribe con la intención de crear a un sujeto llamado Yozo, y Yozo habla autónomamente. Dazai escribe a un Yozo con propósitos propios, allí el desprendimiento de sí: no es Dazai hablando, es Yozo en su espacio literario comprometiéndose con sus actos, pensamientos y sentimientos.

La semejanza de contenido no resulta gratuita, se trata del vínculo entre ambos sujetos: la marca experiencial que se comparte con el sujeto literario. En este sentido, la presencia de Yozo termina por ser necesaria para Dazai. Ahora bien, el hecho de que se

trate de un sujeto liminar, del mismo modo, no resulta meramente coincidente. Lo proponemos como un propósito de Dazai, puesto que sólo un sujeto de ese tipo puede realizar actos que no lo comprometan directamente con las enunciaciones (actos, pensamientos y sentimientos). En este sentido, ¿Dazai y Yozo comparten el sentimiento de vergüenza y culpa, pero no por los mismos motivos, es decir, Yozo es, por un lado, ese sujeto empático con Dazai, y al mismo tiempo quien actúa en su nombre?, puesto que solo él puede ser y hacer en dicho espacio literario, o mejor, ficcional. La autoficción de la que ya hablamos toma su verdadero valor aquí. Yozo, en tanto que sujeto, puede comprometerse con sus actos: sus enunciaciones tienen una intención, o como bien dirá Austin: *fuerza ilocucionaria*. Nada de lo que diga resulta llano, guarda un propósito que deviene en un segundo acto. El primero, el de la enunciación misma; el segundo, la intención por la que se emite.

Ahora bien, ¿cuál es el propósito de Yozo? ¿intenta remediarse? Precisamente, su condición liminar le brinda infinitud de posibilidades; sin embargo, para alguien como él, sujeto decadente, eso ya no parece alentador, no obstante, podría serlo para Dazai. ¿Podemos concluir de lo anterior que el propósito de Dazai es compartir su vergüenza como vínculo que lo implique en los actos de Yozo? Antes de llegar a una respuesta, consideramos preciso analizar el comportamiento de Yozo en pos de determinar su propósito. Hemos visto que se presentan momentos en los que su malestar alcanza un auge tal que lo lleva a cometer suicidio, o que la conclusión «natural» sea el suicidio al no sentirse con la fuerza suficiente para continuar viviendo, esto, además, responde a un movimiento consecuente del tipo de pensamiento que considera que no hay forma de vivir, por lo tanto, de continuar viviendo. ¿Mas esta tendencia es, en efecto, la solución que encuentra Yozo para remediar su ser vergonzoso y culpable o simplemente un movimiento orgánico debido a su deterioro y degeneramiento gradual?

Recordemos que, para los japoneses, el suicidio ritual como herencia del Bushido, o *seppuku* (también conocido en occidente como *harakiri*: corte del vientre), “Era una institución legal y solemne. Inventado en la edad media, era un proceso por el

cual los guerreros podían expiar sus crímenes, disculparse de sus errores, evitar la infamia, rendir a sus amigos o probar su sinceridad” (Nitobe 109). En otras palabras, funcionaba como una forma de expiación. Asimismo, al dejar expuesto su interior se mostraba, a manera de analogía, la calidad de su corazón: si estaba o no corrompido. ¿De la misma manera lo comprende Yozo? ¿parte de esa idea para resolverse a cometer suicidio? Tengamos presente que él fracasa en sus intentos. Y que, por otra parte, el hecho de que lo haya realizado comienza a generar sospechas sobre su salud mental y emocional. El suicidio en él no resulta un acto, precisamente, solemne ante los demás.

Ahora bien, ¿podríamos comparar la actitud de Yozo con la de un Áyax cuando decide terminar con su vida luego de que, cegado por la locura, mata salvajemente a una manada de bueyes creyendo que se trataba de los atridas? Rescatamos del trabajo de Williams la conclusión que hace sobre el final del personaje, a partir de las palabras del propio Áyax: “es menester que el hombre bien nacido viva con honra o muera igualmente con honra⁵” (Sófocles ctd en Williams 143), que para él ya no había manera de vivir que pudiera ser respetada por nadie a quien él respetara, lo que se traduce a que no hay forma de seguir viviendo mientras no pueda respetarse a sí mismo. Su acto sirve para enmendar su honor, Áyax lo mantiene, puesto que demuestra su grado de dignidad al no soportar la posibilidad de vivir con ese agravio. Él lo conserva, no obstante, resulta válido preguntarnos si consigue expiarse. Ello tendría sentido si lo que experimentara fuera culpa, al contrario, su sentimiento es el de vergüenza, por eso consigue su propósito a la manera de un Samurái que realizara seppuku. No obstante, en Yozo observamos, además de la vergüenza, una profunda culpa, o más bien consciencia de culpa. Al igual que Áyax, llega a pensar que no puede seguir viviendo de la manera en la que lo ha estado haciendo puesto que continuar así solo lo empuja a intensificar estos dos sentimientos, o como él mismo dirá: “sin embargo, los pecados vergonzosos se acumulan en los pecados inmundos, la angustia incrementa violentamente, quiero morir, debo morir, el vivir es la causa del

pecado” (Dazai 143-44). Su condición, para él, solo puede empeorar. Quizá no resulte del grado de un Áyax, en este sentido, de dignidad guerrera, sino de dignidad humana. Yozo, aunque no lo llegue a considerar de esta manera, al no soportar seguir viviendo una vida llena de sufrimiento debido a la culpa y a la vergüenza, demuestra su dignidad humana: no desea dañar a los demás ni seguir cometiendo esa clase de actos y, a pesar de ello, fracasa en sus intentos de suicidio.

Al final de la novela, vemos a un Yozo internado en una vieja casa ubicada en un pueblo retirado de su ciudad natal, asistido por Tetsu, mujer ya entrada en edad, después no sabemos más sobre nuestro protagonista, ¿se rindió? Lo que ocurre después con él queda en incertidumbre, acaso se pueda dar una lectura pesimista: el suicidio no resulta una solución para remediarse de la vergüenza ni para expiarse de la culpa, pensando en lo que menciona Williams sobre este último sentimiento que incluso, aún después de muertos, siga castigándonos. Al contrario, consideramos que esa es la retirada de Yozo, salir de escena de manera sigilosa, sin tintes trágicos. Nos atrevemos a decir que el corte de sus notas equivale a las palabras de un Áyax cuando expresa: “Yo voy allí donde debo encaminarme” (Sófocles 153), como una necesidad apremiante, previo al acto de acabar con su vida en aquel paraje solitario a orillas del mar.

Yozo desaparece en la incertidumbre; Dazai, por el contrario, consigue suicidarse. Volvemos a ver aquí la permutación de responsabilidades. Explicamos: no quiere decir que Dazai actúe ahora en nombre de Yozo, sino que Yozo sale de escena una vez ejecutado su propósito: su deseo de muerte resulta el primer acto (pensamiento) para que devenga el segundo (suicidio). En resumidas palabras, la fuerza ilocucionaria de sus enunciaciones se dirige hacia ese segundo acto. Justo allí encontramos la necesidad de un sujeto liminar. Solo este es capaz de ofrecer tantas salidas y entradas al sujeto empírico. Teniendo esto como base, queda resolver la situación de la persona, Tsushima Shuuji, el ciudadano, pues hemos visto que el autor se apoya del personaje. Entonces cuál y cómo sería la interacción entre Shuuji, la persona y Dazai, el autor. Incluso entre aquél y Yozo, visto que Dazai resulta una especie de personaje de la persona.

⁵ En la edición que nosotros revisamos se ha traducido como “el noble debe vivir con honor o con honor morir” (Sófocles 145).

Ocurre algo que ni el propio Yozo esperaría, cuando el escritor, autor ficticio de la novela, se encuentra con la dueña del bar en el que estuvo viviendo por una temporada; ésta le dice que, para ella, Yozo era como *kamisama* (神), en la traducción castellana se refieren a un “ángel”, pero esto trae connotaciones un tanto cristianas, y, por tanto, alejadas del sentido del término original. Para los japoneses, el *kami* es aquella fuerza prístina, diríamos pura y fundamental, que se manifiesta en la naturaleza. Ya se leerá sobre la tierra de los *kami*, la cual no se entiende sobre la humana, sino paralela a ella (relación horizontal y no vertical), de manera que los *kami* caminaran junto con los humanos. No era de extrañar que se encontraran con alguno de ellos en algún paraje. Entonces, Yozo tiene esa cualidad pura, pero sigue siendo distinto a los humanos, bueno, a los humanos que él conoció. En todo caso Yozo no era un indigno, sino un humano distinto que se negó. Y su final, uno anunciado desde el inicio de la novela: el desvanecimiento. Nos dice el narrador, en el prefacio, que luego de ver las fotografías en las que aparecía y al instante en que cerraba sus ojos resultaba imposible recordar su rostro, sabía que había visto a alguien llamado Yozo, pero no podía recordar ni un rasgo de él. Yozo, como expresa el narrador, se desvanece como la niebla⁶: inaprensible, sin oportunidad de dejar rastro, pero permitiendo vislumbrar las variadas posibilidades.

Referencias

- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones*. Paidós ibérica, 1990.
- Dazai, O. *Indigno de ser humano*. Sajalín, 2018.
- Kawana, K. K. “Ficção e realidade na literatura japonesa: o watakushi shōsetsu e o caso de Osamu Dazai”. *Criação e Crítica*, 22 dic. 2016, recuperado de Revista Criação & Crítica (usp.br)
- Kazuya, S. “El sol que declina (Algunos aspectos de la literatura japonesa de posguerra)”. *Universidad de México*, abril 1966, recuperado de Revista de la Universidad de México.
- Nitobe, I. *Bushido El alma del Japón*. Biblioteca cien-
- tífico filosófica, 1909.
- Pozuelo Yvancos, J. M. *Poética de la ficción*. Síntesis, 2010.
- Sófocles. *Tragedias Áyax*. Gredos, 1981.
- Turner, V. *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, 2013.
- Villasanz Rodríguez, B. “La construcción de la identidad japonesa (Un estudio sobre el sistema cultural y simbólico de la sociedad japonesa)”. *Boletín del instituto central de investigaciones de la universidad de Fukuoka*, vol. 3, no. 2, 2003, recuperado de 福岡大「機」リポジトリ (nii.ac.jp)
- Williams, B. *Vergüenza y necesidad Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua*. Antonio Machado libros, 2011.
- 太宰治。人間失格。新潮社、2020年。[Dazai, O. *Ningen Shikkaku*. Shinchosha, 2020].

⁶ El verbo que utiliza Dazai refiere, tal cual, el desaparecer de algo semejante a la niebla: 霧消します [mushoushimasu], que bien puede interpretarse como “esfumarse” o “disgregarse pronto”.

La justicia tempestiva: análisis tematólogico de *La tempestad* de William Shakespeare

Isabel Angélica Martínez García, Adler Antonio Calvillo Arellano, José Manuel Núñez Román,
Nadia Belén Almazán Andrade, Estefanía E. Reyes Pérez, Leslie Paulina Porras Zapata.
Universidad Autónoma de Aguascalientes
esme.nephilim@gmail.com

“Por cuya torpe acción la ira celeste
Que aplaza, mas no olvida, en vuestro daño
Amotinó la mar y sus orillas,
Y contra vuestra paz el mundo entero.”

La tempestad, William Shakespeare

A lo largo del tiempo, diversos autores como Hesíodo, Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Unamuno, entre otros, han intentado reflexionar a propósito de la naturaleza humana, sobre sus tendencias a la tragedia, la búsqueda de la verdad y lo absoluto, además de la representación del brote caótico de pasiones, al igual que las consecuencias que esta vorágine tempestiva de arrebatos sentimentales causa en la interacción de otredades.

No obstante, dentro de estos autores podemos destacar la figura de Sir William Shakespeare, quien a lo largo de sus obras reflexiona los dilemas y las acciones más puras, pero también los arrebatos más púridos y endeblés. Todas y cada una de sus obras sitúan a sus personajes en circunstancias históricas, abruptas, universales, fantásticas, entre otras; estas circunstancias conllevan a sus respectivos protagonistas y allegados a responder ante las disyuntivas morales, injusticias, venganzas, muertes y alegrías en las que el autor inglés los coloca.

Así pues, del gran bagaje de obras escritas entre 1580 y 1611, podemos destacar una en específico, *La tempestad*. Esta obra, ubicada en el género cómico, fue representada en el palacio de Whitehall (Lotherington 15). Su particularidad radica no sólo en corresponder a una de sus últimas obras teatrales, sino también a la evocación mística de las artes nigrománticas y ocultistas, al igual que a las diversas referencias transtextuales y míticas junto con severas críticas al colonialismo y un posible antecedente a conceptos románticos (Grandas 29), tales como lo grotesco y lo sublime, además del arduo deseo de algunos personajes por conseguir su libertad.

No obstante, a partir de los nuevos modelos desarrollados por los teóricos y críticos del drama, en el presente ensayo se expondrá un análisis tematólogo utilizando el modelo analítico-teórico propuesto por el Dr. Carlos Adrián Padilla Paredes en su tesis de maestría y retomado en la ponencia *La tematólogo como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo*. Sin embargo, a este modelo tematólogo se le insertará un nuevo concepto denominado como función, el cual será definido más adelante. Por último, se pondrá un esquema analítico-tematólogo dentro

del cual se examinará paulatinamente la temática principal, los subtemas, funciones y motivos derivados de ésta, usando como texto de análisis *La tempestad* de William Shakespeare y enunciando como hipótesis “la justicia” como tema central de la obra. Dicho lo anterior, daremos pie a una breve exposición del modelo y los conceptos de la tematólogo.

Visión sublime y llena de armonía

Para comenzar, de acuerdo con el Dr. Carlos Adrián Padilla, la tematólogo “permite emplear la subjetividad y la intersubjetividad para construir conocimiento y comprensión” (509). Este modelo se compone de un Tema (T), concretamente, señalado como el tema central de la obra; por Subtemas (S), subordinados al tema central de la obra y, finalmente, por *Motivos* (M), que son objetos importantes, relevantes en el desarrollo de la trama. Estos objetos están subyugados al subtema (Padilla 509); sin embargo, algunos personajes pueden encontrarse en esta categoría, si y sólo si han perdido su calidad de humanidad y han adquirido la de objeto o pertenencia, como por ejemplo, un esclavo. A continuación, se muestra un esquema que representa el plano tematólogo de una obra:

Diagrama de correspondencias entre tema, subtema y motivos

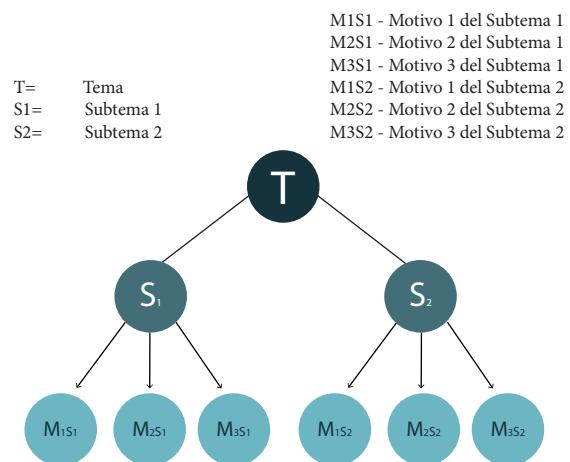


FIGURA 3: Diagrama tematólogo de *La tempestad*

Sin embargo, al modelo propuesto por el Dr. Padilla se le ha agregado un elemento más, el concepto de función (F), esta función se interpone entre el

subtema y el motivo, ya que, para que el subtema pueda verse manifestado en el motivo, es necesario que un personaje ejerza una acción que como consecuencia repercute en la trama, pero al mismo tiempo se refleje en un motivo. Dentro de la FIGURA 2 se planea el esquema referente al orden tematólogo a seguirse, explicado en líneas anteriores:

Ejemplo:
M3 (S1, F1): Motivo del Subtema 1, derivado de la función 1

T= Tema
S= Subtema
F= Función
M= Motivo

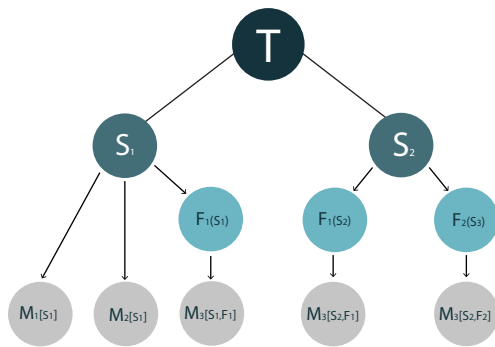


FIGURA 2: Diagrama de correspondencias entre tema, subtemas, funciones y motivos.

Dicho esto, a partir de este prototipo de diagrama, daremos pie al análisis del objeto de estudio que nos atañe, *La tempestad* de William Shakespeare.

Así las altas torres coronadas

La tempestad comienza con el caos que enuncia el propio título del drama, una tormenta azota un barco que en su interior lleva una tripulación de marineros que conducen a Alonso, rey de Nápoles, junto con un grupo de hombres de la corte, entre los cuales se encontraban Sebastián, su hermano; Fernando, hijo del rey y heredero de la corona; Gonzalo, un sabio consejero del rey; y Antonio, quien se decía ser duque de Milán, pero quien detrás de ese ducado escondía la traición y usurpación de tal posición. Además, en el interior del barco conviven otros dos individuos: Trínculo, juglar de la corte, y Esteban, un dispensero que durante la mayoría del tiempo se la pasa en estado etílico.

Pero esta tormenta no era causa de la naturaleza, pues Próspero, verdadero duque de Milán, quien años atrás hubiese sido derrocado de su puesto y arrojado, en compañía de su pequeña hija, Miranda, a su suerte en una isla casi desierta, habitada por espíritus de la naturaleza, como Ariel, y por otras criaturas como Calibán que, al ser hijo de la bruja Sycorax, le enseña a Próspero a usar las artes oscuras, no obstante, al querer arrebatarle la honra a su hija, Próspero vuelve esclavo a Calibán.

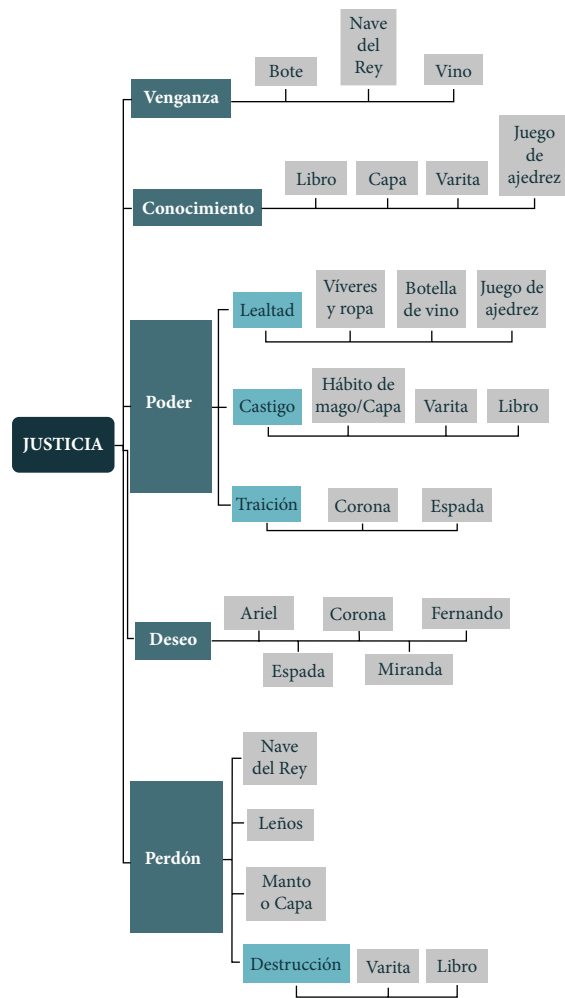


FIGURA 3: Diagrama tematólogo de *La tempestad*

Como se refleja en la FIGURA 3, se sitúa “la justicia” como tema principal, pues, durante la obra, el camino que recorren los personajes antes del desarrollo intradiegetico eventual en la isla detonó en el

hurto del ducado de Milán, siendo éste abdicado a favor del hermano del verdadero conde, Antonio. En cuanto a la definición de “la justicia”, Platón lo define como:

La parte esencial del bienestar. El hombre injusto manifiesta una discordia entre los elementos que componen su alma que lo hace impotente para obrar, y sus acciones hacia los demás son fuente de disensiones, odios y luchas; la disposición injusta de algunos hombres impide que actúen en común con otros hombres, por lo que el hombre al que mueve un alma injusta es incapaz de ser feliz. (Sinnott 5)

Por su parte, la Real Academia Española, en función de las masas, define la Justicia como “Principio moral que lleva a dar a cada uno lo que le corresponde o pertenece”. Es, pues, que a partir de la ratificación ecuaníme de circunstancias se desarrollan otros cinco subtemas que derivan en la resolución del conflicto a través de ella.

De Nápoles la espléndida corona: Subtema 1- Poder

A partir de encontrar como tema principal “la justicia”, uno de los subtemas que es factible considerar es *el poder*, de acuerdo con la tercera y cuarta acepción de la RAE se define como: “Tener más fuerza que alguien, vencerlo luchando cuerpo a cuerpo”, “Ser más fuerte que alguien, ser capaz de vencerlo”. Por tanto, de este subtema se subordinan tres funciones (F1, 2, 3): *traición, castigo y lealtad*. A su vez, cada una de éstas se subdivide en motivos (M), donde los motivos son el hilo del referente encontrado. “ Próspero: Bravamente y con gran diligencia. Serás libre” (94), “Calibán: [...] Ahora obra en ti el poder de Próspero” (86).

En distintas historias en las que se alude al poder se puede observar que existe una tendencia a la pelea por el trono pese a cualquier circunstancia. En *La tempestad* observamos una deslealtad de hermanos por deseo de poder. Por tanto, la primera función (F1) radica en “la traición”.

Dentro de las acepciones encontradas en el Diccionario de Oxford se puede definir la traición de las

siguientes formas: 1) “Falta que comete una persona que no cumple su palabra o que no guarda la fidelidad debida”, 2) “Delito cometido contra un deber público, como la patria para los ciudadanos o la disciplina para los militares”.

De esta función (F1) surgen dos motivos. En primer lugar, se establece el motivo (M1) de la Corona, una imagen clara y representativa de poder. Se encuentra cuando Próspero relata a Miranda la historia en la que su hermano, Antonio, se confabula con el rey de Nápoles (Alonso), todo ello con el fin de desterrarlos y quedarse con el ducado de Milán:

Próspero: [...] Él me juzga ahora incapaz. Se conjura (tan sediento estaba de potestad) con el Rey de Nápoles, prometiéndole un tributo anual, pres-tándole homenaje, agachando su coronilla ante la corona de aquél, humillando el ducado, que jamás antes (¡ay, pobre Milán!) había inclinado la cerviz, y perdió así toda su nobleza. (14)

El segundo de los motivos (M2) se simboliza a través de la espada, elemento representativo de la lucha de poderes, pues en la obra, Sebastián, aconsejado por Antonio, se prepara para inesperadamente asesinar a Gonzalo y Alonso con la intención de quitar de en medio al primero y adueñarse del reino del segundo:

Antonio: Entonces caigamos sobre ellos de repente.
Gonzalo: [Despertando] Ahora, ángeles buenos, ¡salvad al Rey! [Los demás despiertan.]
Alonso: ¿Eh, qué? ¿Despiertos? ¿Y esas espadas? ¿Qué significan vuestros horrorizados semblantes? (47)

En cuanto a la segunda función (F2), castigo, la RAE lo define como “Pena que se impone a la persona que ha cometido un delito o una falta o ha tenido un mal comportamiento”. Los objetos (M) que se relacionan con F2 son, en esencia, tres: el hábito de mago, capa, manto (M1): “Próspero: ¡Que un aire solemne, el alivio mayor de una fantasía descompuesta, sane los cerebros, ahora inútiles, que borbollan dentro de vuestros cráneos! ¡Permaneced ahí, pues mi palabra mágica os tiene paralizados!” (86), “Próspero: Me quitaré el manto y me presentaré Tal como fui: el antiguo Milán: Deprisa, espíritu, Muy pronto serás

libre.” (86); sus Libros (M2): “Calibán: Bien, como te dije, él tiene la costumbre de hacer la siesta, podrás ahí descerebrarlo, después de haberle quitado sus libros [...]” (86); y la Varita (M3): “Próspero: Traidor, tu espada envaina. Harás alarde mas no osarás herir. ¡Fuera de Guardia! Te puedo desarmar con esta vara, y tu hacerlo rendir” (301). Habiendo perdido el ducado y arribado a la isla casi desierta, son los poderes que le ha enseñado Calibán lo que le otorgan la pertenencia al Subtema de poder (S1), con ellos, es capaz de mandar a los espíritus de la Isla, además de amenazar con estos mismos de castigar severamente a Calibán.

No obstante, es esta serie de castigos lo que paulatinamente merma la lealtad de Calibán ante Próspero y lo que se advierte como la tercera función (F3), la lealtad, definida por la RAE como: “Cumplimiento de lo que exigen las leyes de la fidelidad y las del honor y hombría de bien”, “Amor y fidelidad que muestran a su dueño algunos animales, como el perro y el caballo” o “Legalidad, verdad, realidad.”

Algo sumamente interesante es el hecho de que este principio puede ser entregado sin la necesidad de imposición. Como primer motivo (M1) de esta función se determinan los víveres (agua fresca y comida) y ropas, ya que en la obra se puede observar una especie de complicidad entre Próspero y Gonzalo, quien se los ofrece a él y a su hija antes de la partida al exilio. No existe una amistad como tal, porque el texto no desprende más historia entre ambos; sin embargo, la buena obra que hace Gonzalo es valorada por Próspero: “¡Oh, buen Gonzalo, mi salvador verdadero y leal A tu señor! Yo recompensaré tus mercedes en casa, tanto de palabra como de obra” (87):

Próspero: Por divina Providencia. Teníamos algo de comida, y agua fresca, que un noble napolitano, Gonzalo, a quien habían puesto a la cabeza de esta empresa, por caridad nos dio, junto con ricos vestidos, y ropa blanca, y provisiones, y las demás cosas necesarias, que nos han ayudado mucho desde entonces también, por gentileza, Sabiendo cómo amaba yo mis libros, me abasteció, sacándolos de mi biblioteca, de unos volúmenes que aprecio por encima de mi ducado. (16-17)

Otro de los ejemplos de lealtad lo encontramos entre Calibán y Esteban a través de la botella de vino. Este se clasificará como (M2). En esta ocasión la lealtad se manifiesta como “poder voluntario”. Calibán decide ser domado o esclavizado voluntariamente por las figuras de Trínculo y Esteban, donde le dan a probar de su botella de vino, en este caso, el vino es el objeto que detona la lealtad. Calibán en súplica pide que sean sus amos para atacar a Próspero y quedarse con la Isla que su madre le había entregado:

Calibán: Te mostraré cada pulgada fértil de la isla, y besaré tus pies: te lo ruego, sé mi dios.

Trínculo: Voto al sol, ¡un monstruo pérfido, y borracho! Cuando su dios se duerma, le robará la botella.

Calibán: Besaré tus pies: juro que seré tu sujeto. (52-53).

Finalmente, como último motivo (M3), tomamos el juego de ajedrez, este objeto representa la lealtad tanto de Fernando como de Miranda hacia Próspero con la toma de mano de su hija Miranda, y su promesa de no deshonrarla antes de las nupcias. Es un momento muy significativo, en primer lugar, porque Fernando le promete un juego limpio y, ante la futura vida matrimonial, tiene una gran carga significativa:

Aquí Próspero descubre a Fernando y Miranda jugando al ajedrez.

Miranda: Mi dulce señor, usáis malas mañas.

Fernando: No, mi amor, yo no te engañaría, aunque estuviésemos apostándonos el mundo entero.

Miranda: Podríaís, con todo, regatearme un puñado de reinos y todavía me parecería juego limpio. (91)

En segundo lugar, porque es el reencuentro de Fernando con Alonso, donde presenta a Miranda ante él como su futura esposa, haciendo mención que es hija de Próspero y declaran su unión:

Alonso: ¿Qué es esta doncella con la que jugabas? Más de tres horas no puede ser que os hayáis conocido: ¿Ha sido ella la diosa que nos ha separado para juntarnos después?

Fernando: Señor, ella es mortal, pero, por la inmortal providencia, es mía: la elegí cuando no podía

pedir consejo a mi padre, ni creía tenerlo ya. Ella es la hija de este famoso Duque de Milán, de quien tanto había oído hablar, aunque no lo hubiera visto antes. De él he recibido una segunda vida, y es mi segundo padre por gracia de esta señora.

Alonso: También lo soy yo de ella: con todo, ¡ay! ¡qué raro se me hace tener que pedir perdón a mi hija! (92)

Buscando alivio a su dolor constante: Subtema 2- Perdón

El perdón (S2), una forma de mostrar arrepentimiento por una acción que lastima a otra persona, pero también la persona afectada puede pedir perdón y, con ello, la significación de no represalia sobre la persona que lo lastimó. Según la RAE, el perdón se define como: “Remitir la deuda, ofensa, falta, delito u otra cosa”. Dentro de la obra podemos notar cómo Próspero, a pesar del exilio involuntario y el peligro que pudo correr junto con su hija cuando navegaba, decide perdonar a su hermano.

El perdón lo podemos encontrar en diferentes motivos. El primero de ellos sucede a través de la función de destrucción (F1). En ella se pueden enunciar dos motivos en particular: la varita (M1) y el libro (M2), al destruir estos objetos mágicos fuentes de su poder, Próspero está renunciado al control que tienen sobre la isla y los espíritus que habitan en ella volviéndose un humano cualquiera: “Próspero: [...] Romperé mi varita, le daré sepultura varios codos debajo de la tierra, y, en profundidades ha sonado jamás abismante mi libro” (Shakespeare 85). Asimismo, al destruirse estos objetos, es como los hechizos se rompen y toda la tripulación vuelve a sus sentidos:

La acción más rara que se halla en la virtud, antes que en la venganza. Si su penitencia fuese sincera no extenderé el alcance de mi único propósito un ceño más allá. Ve a soltarlos, Ariel: romperé mis hechizos, restauraré sus sentidos y serán ellos mismos. (83-84)

Por otra parte, dentro de S2 existen otros tres motivos: Manto o capa (M1), Leños (M2) y Nave del rey (M3). Para que lo vuelvan a distinguir como el gran Rey de Milán se quita el manto o capa (M1) para

volver a usar el sombrero y el espadín y presentarse ante ellos como lo era antes: “Próspero: Me quiere conocer aún: Ariel, tráeme el sombrero y el espadín que guardo en mi celda. Me quitaré el manto y me presentaré tal como fui: el antiguo Milán”. (87)

Los leños (M2) son otra forma en la que Próspero le muestra el perdón a Fernando, pues tiene en mente torturarlo por ser un traidor, pero, en vez de castigarlo de la manera cruel que él menciona, sólo lo pone a apilar millares de leños: “Amarrarlo del cuello y pies: para que beba agua salada, y para alimentarlo tendrá tellinas de arroyo, raíces marchitas y las cáscaras que hacían de cuna a las bellotas” (31). Aunque no existe dentro del texto una acotación o didascalia en la que se indique que Fernando va a apilar leños, solamente Próspero le dice a Fernando que lo siga: “Prospero: sígueme te diré que otras cosas vas a hacer por mí” (33). Unas escenas más adelante, al inicio del acto tres, escena uno, aparece Fernando apilando los leños (55).

Y por último, está la nave del rey (M3). Al no destruirla en la tempestad, Próspero da una segunda oportunidad a la tripulación y le pide a Ariel que despierte al capitán, el contra maestre y la demás tripulación para que los lleve frente a él: “Próspero: Ve a la nave del Rey, así, invisible: ahí hallaras, bajo los escotillones, dormidos, a los marineros cuando despierten el capitán y el contra maestre tráelos a la fuerza hasta este lugar, y en seguida, te lo ruego” (87).

Correr en las alas de aquilón sañudo: Subtema 3- Deseo

En el esquema de la FIGURA 3 también podemos encontrar el subtema de deseo, que ha sido tomado como: “la acción y efecto de desear” (RAE), por lo tanto, es “el anhelo de cumplir una voluntad o saciar un gusto” (RAE). De acuerdo con esta definición, se ha elegido deseo como tercer subtema (S3), ya que a lo largo de la obra se puede ver el deseo de justicia, de venganza, del poder, del reinado.

Las motivaciones del deseo pueden ser muy variadas, en ocasiones, surge por el recuerdo de vivencias pasadas que resultaron placenteras. Y partiendo desde esto último, si se analiza, todo comienza por el

recuerdo de Próspero de lo que fue y por el deseo de lo que quiere volver a hacer, ser y recuperar. Por esa razón crea un plan, una estrategia para lograrlo. Para lograr lo planeado utiliza a dos personas y es aquí donde entran dos de los motivos (M), Ariel (M1) y Fernando (M5).

¡Ave, amo magnífico! ¡Mi grave señor, ave! Vengo a responder a tu placer, sea para volar, para andar, para zambullirme dentro del fuego, o ya para cabalgar las rizadas, nubes. Somete, pues, a tu potente voluntad a Ariel, con todos sus atributos. (18)

Ariel, al ser y asumirse como esclavo, de acuerdo con la cita anterior, pierde calidad como ser humano o, en este caso, espíritu, pues se somete de manera absoluta a la voluntad y el dominio de Próspero. Se observa este comportamiento como un tipo de objeto o pertenencia de Próspero y, cómo, a partir de ahí, es utilizado a beneficio propio, para que éste haga y cumpla todo lo que se le ordene, aun desde la manipulación y condicionamiento.

Por otro lado, Fernando (M5) es utilizado al igual que Ariel para llegar y lograr un fin, el de Próspero, quien ve a Fernando como una oportunidad y un negocio. Y se puede mostrar en la siguiente cita: “Están ya en poder el uno del otro: pero este rápido negocio debo volverlo difícil, o lo que fue ganado a la ligera volverá también ligero el premio” (31).

Otros dos motivos que se encuentran dentro de este mismo subtema son la corona (M3) y la espada (M2), ambos motivos fueron colocados ya que son representaciones de otros dos deseos: la justicia y un reinado, respectivamente.

La espada representa el honor, el coraje, la guerra, la lucha, la libertad, la defensa, la justicia, entre otros. Se dice que es símbolo de virtud y bravura, así como de su función, el poderío; y uno de los aspectos de este es el constructor, ya que establece la paz y la justicia. Cuando la espada es asociada a la balanza, se relaciona más especialmente con la justicia, separa el bien del mal, golpea al culpable. Se puede ver en la siguiente cita:

Los elementos con los que están templadas vuestras espadas podrían, con la misma facilidad, herir los ruidosos vientos, o con ridículas estocadas atravesar las aguas que, indiferentes, se cierran luego, que arrancar una pluma de mi airón, y los ministros que me acompañan son, ¿veis?, igualmente invulnerables. Y aunque vosotros pudierais herirme os pesan demasiado vuestras espadas, y os faltan fuerzas para levantarlas. Mas recordad (Que es ésta mi misión) que hace algún tiempo vosotros tres suplantasteis en Milán al buen Próspero, y lo expusisteis en el mar, a él y a su inocente pequeña. Ahora, por esa vil acción, para vengarla, los poderes del cielo, aplazando su castigo, pero sin olvidarlo, han airado a los mares y a las costas, sí, a las criaturas todas, para que estorben vuestra paz. (68)

La corona (M3), como se mencionó, es la representación del deseo de reinar y se puede identificar en varias partes del texto. Por ejemplo, por un lado, está Próspero queriendo recuperar poder y llegar a la corona de Nápoles por medio de su hija y Fernando. Por otro lado, Trínculo y Esteban (sobre todo Esteban) con el deseo de tomar el control de la isla, aceptando el plan de Calibán (de convertirlo en el nuevo rey). Por último, encontramos a Sebastián siendo influenciado para matar a su hermano, el rey Alonso, con el fin de quedarse con la corona y reinar Nápoles. Además, está Gonzalo, para así evitar estorbos en sus planes. De este último se ha citado lo siguiente, donde Antonio da la instrucción a Sebastián para matar a Gonzalo: “Desenvainemos juntos, y, cuando levante yo este brazo, haced vos lo mismo, y descargadlo sobre Gonzalo” (46).

También se puede observar en los fragmentos del texto citados a continuación: “Querido amigo, tu caso servirá de precedente: igual que alcanzaste tú Milán, lograré yo Nápoles. Desenvaina tu espada: del tributo que ahora nos pagas te libraré una estocada, y yo, el Rey, te amaré bien” (46), “Te lo ruego, ahora guíanos, sin hablar más. Trínculo, puesto que el Rey, con toda nuestra compañía, se ha ahogado, nosotros heredaremos esto” (53).

Como último motivo tenemos a Miranda (M4). Es posible desear objetos materiales, situaciones o

incluso a otras personas. Por esta razón fue considerada y colocada como motivo (M4) de este subtema, ya que ella es deseada por Fernando, situación, cabe mencionar, planeada por Próspero para lograr su cometido, lo deseado por él: “Mi corazón lo anhela con el mismo ahínco con que el esclavo busca la libertad: tomad mi mano” (59).

Y un sueño circunda nuestra breve vida: Subtema 4- Conocimiento

El conocimiento (S4), enunciado aquí como cuarto subtema, es un concepto usado en nuestra vida cotidiana desde hace miles de años, su estudio ha sido un objeto fundamental en el área de la filosofía y es definido de diferente manera por muchos autores. Alavi y Leidner definen el conocimiento como la información que el individuo posee en su mente, personalizada y subjetiva, relacionada con hechos, procedimientos, conceptos, interpretaciones, ideas, observaciones, juicios y elementos que pueden ser o no útiles, precisos o estructurales (19). Con respecto al subtema del conocimiento, se han encontrado cuatro motivos: el libro, la capa, la varita, y el juego de ajedrez.

El primer *motivo* encontrado en la obra de Shakespeare con respecto al subtema del conocimiento es el libro (M1): “Ven, jura que dices la verdad: besa el libro” (52). El libro es visto como la fuente del conocimiento, un objeto que debe ser respetado, es por eso que se menciona que se jura sobre él y se besa.

Otro motivo es la capa (M2), un objeto que simboliza la unión de Próspero entre el mundo de la magia y su naturaleza humana. La primera simboliza su conocimiento y sabiduría, y la segunda su pasado. Por esta razón, Próspero se quita la capa al contarle su historia a su hija y la entierra cuando se dispone a retirarse y regresar a Milán: “Échame una mano y quítame la capa de mago [...]” (10).

Por otro lado, la varita (M3). Este es un objeto que aparte de simbolizar el poder, simboliza el conocimiento, pues a través de ella emula lo aprendido en los libros, permitiéndole a Próspero llevar a cabo su oficio mágico. En las siguientes citas se ven reflejados en el motivo el subtema (S4) del poder y del

conocimiento respectivamente: “De culpa: baja la guardia, que yo puedo desarmarte con este palo y hacer que bajes tu herramienta” (32), “Para trabajar como yo deseo sus sentidos (y otra cosa no busca este aire encantado), Romperé mi varita” (85).

La magia es el fruto de todos los años de investigación de Próspero, incluso descuidó su ducado por adentrarse en sus libros y en el aprendizaje de este arte. Esto constituye una parte esencial de su conocimiento e incluso de su personalidad.

El último motivo encontrado perteneciente al subtema del conocimiento es el juego de ajedrez (M4): “Próspero descubre a Fernando y Miranda jugando al ajedrez” (91). El ajedrez es un símbolo de conocimiento en la cultura popular, en la obra de Shakespeare, representa el conocimiento de estrategia de Próspero al saber mover bien sus piezas y llegar a un punto en el que terminará recuperando su ducado y consiguiendo que su hija se convierta en reina, demostrando su fuerza y sabiduría por encima del rey y de su hermano, el usurpador.

Muñoz y Riverola definen el conocimiento como “la capacidad para resolver un determinado conjunto de problemas” (6), como lo vemos reflejado en Próspero en el motivo del juego de ajedrez, un juego en el que el objetivo es dejar al Rey en Jaque, que es justo lo que Próspero está haciendo en esta escena al enseñarle a Fernando y a Miranda jugando ajedrez.

Mandó a arrojar sobre esta yerma isla: Subtema 5- Venganza

El último subtema que se encuentra en la obra de Shakespeare es la venganza (S5). Su definición más acertada es la siguiente, según la RAE es la “Satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos”. Se puede observar este afán de venganza en dos personajes de la obra, de parte de Próspero hacia Antonio y Alonso; y por parte de Calibán hacia el mismo Próspero. Este subtema se divide en tres motivos que a continuación explicaremos:

El primer motivo de venganza que encontramos en la obra es el bote (M1) en el que Próspero y Miranda son desterrados: “Nos subieron con prisas a una

barca, nos adentraron luego en la mar algunas leguas, y allí botaron el esqueleto podrido de un bote, sin aparejos, sin jarcias, ni vela, ni mástil” (16). Este bote es parte de la conspiración que sobre Próspero ejerce en su hermano Antonio y el rey de Nápoles, Alonso, al usurpar su ducado. Debido al amor que su pueblo les tenía, decide no asesinar al verdadero duque de Milán y a su hija, pero, finalmente, son echados a la mar en un bote sin capacidad de navegar, a través de éste logran desembarcar en la isla sobreviviendo gracias solamente a las provisiones de Gonzalo. Es todo este suceso lo que despierta en Próspero deseos de venganza hacia sus enemigos, el rey y su hermano, y así lleva a cabo su plan.

La nave del rey (M2) en la que abordaban Alonso, Fernando, Antonio y todos los demás tripulantes, este es el segundo motivo (M2) del subtema venganza (S5). Es en este objeto en donde recae el plan de venganza de Próspero. Después de atacarla con la tempestad, Ariel le menciona: “He abordado la nave del rey, y ahora sobre su mascarón, ahora en sus costillas, ahora en la cubierta, en todos los camarotes prendí, con mis llamas la confusión” (18). De hecho, la nave se encuentra completamente a salvo, pero los personajes que en ésta se encontraban, y ahora están en la isla, piensan que naufragó, lo que permite que el plan de venganza de Próspero avance de la mejor manera; por ejemplo, Alonso piensa que su hijo murió, Fernando piensa que toda la tripulación está muerta, Esteban y Trínculo piensan también que su rey pereció. Todo esto gracias a los cálculos de Próspero y la perfecta ejecución de Ariel.

Existe también un afán de venganza de parte de otro de los personajes: Calibán. Este desprecia a su amo, Próspero, después de haberlo esclavizado, y es aquí donde encontraremos el tercer motivo: El vino (M3). Después de que Esteban le da vino para beber a Calibán, el segundo menciona: “Estas son finas criaturas, si no son espíritus. Éste es un dios bravo, y sirve un licor celestial. Me arrodillaré ante él” (52). Es pues que, en este fragmento, Calibán se refiere al vino como un “licor celestial”. Gracias a este alcohol y sus efectos, Calibán pierde el temor a su amo Próspero, decide empezar a servir a Esteban, persuadiéndolo constantemente para que asesine a su antiguo amo, se quede con la hija de éste y en pocas palabras

lo vengue: “Si tu grandeza quiere vengarme (que yo sé que tú te atreverás a tanto) [...]” (61). Los deseos de venganza de Calibán son tales que le propone a Esteban muchas maneras despiadadas de asesinar a Próspero mientras duerme y, gracias al vino que Esteban le sirvió, Calibán decide a cambio servirle y proponer estas convicciones de venganza. El vino es, pues, el punto central de estas decisiones.

A mi Milán retiradme entonces: Conclusión

En resumen, situamos la justicia como el tema central de la obra, creando una especie de estructura ramificada y jerárquica que, a través de los Subtemas (S), subordinados al tema central de la obra; las Funciones (F), que se interponen entre el subtema y el motivo, ya que, para que el subtema pueda verse manifestado en el motivo, es necesario que un personaje ejerza una acción que como consecuencia repercute en la trama, pero al mismo tiempo se refleje en un *motivo* y, finalmente, por Motivos (M), que son objetos importantes, relevantes en el desarrollo de la trama, estos objetos están subyugados al subtema.

Por tanto, encontramos como subtemas (S): perdón, deseo, poder, conocimiento y venganza. Dentro del primero, visualizamos la función (F) de destrucción y motivos (M) tales como: varita, libro, manto o capa, leños y nave del rey. En el segundo, encontramos como motivos (M): Ariel, espada, corona, Miranda y Fernando. En el tercero, tenemos tres funciones (F) que conectan directamente con la siguiente categoría (motivos) estos son: traición, castigo, lealtad, detonando en los motivos (M) de: corona, espada, hábito de mago, capa, varita, libro, víveres y ropa, botella de vino y, finalmente, juego de ajedrez. Luego, derivados del cuarto subtema (S), encontramos los motivos (M) de libro, capa, varita y juego de ajedrez. Por último, dentro del subtema (S) venganza, encontramos los motivos (M) de bote, nave del rey y vino.

Por otro lado, la tematología, nuevo modelo de análisis desarrollado por el Dr. Padilla, permite la visualización de un análisis contemporáneo, distanciado un poco de lo estructural, pero efectivo en el desarrollo del tema, puede decirse que funge como herramienta analítico-metodológica, no obstante,

también puede servir como herramienta para el diseño y construcción de un drama nuevo.

Por su parte, *La tempestad*, una de las últimas comedias de Sir William Shakespeare, plagada de referencias a otras culturas, textos, personajes literarios, etc., plantea en el lector una postura interesante ante las injusticias de la vida, ya sea porque son consecuencia de las acciones de otros individuos o porque el destino así las marcó.

Además, los subtemas que componen la justicia son algunos elementos que constituyen parte de su antítesis, la injusticia, pero que son necesarios para que el héroe o, en este caso, a quien se le han cometido perjuros, Próspero, verdadero duque de Milán; logre esta búsqueda y reparación de daños, evocando lo que buscaba tiempo atrás, una resolución justa ante su situación, dejando de lado lo negativo, siendo él justo, evocó justicia y, con ello, la justicia llegó a él.

Referencias

- Desenfunda*. El Simbolismo de la espada en la historia, 21 de mayo de 2020, <https://www.desenfunda.com/blog/simbolismo-de-la-espada/>
- “Deseo, S.”. *Definición.de*, 2021, <https://definicion.de/deseo/>
- Grandas, Ludy. “El prerromanticismo de William Shakespeare”. *Revista UIS Humanidades*, 29 (2), 2000.
- Lotherington, John. “Introduction”. *The Complete works of William Shakespeare*. Rock Point, 2019.
- Padilla Paredes, Carlos. “La temología como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo”. *Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX*. UAA, 2019.
- “Deseo, S.”. *Real Academia Española*, 2001, <https://www.rae.es/drae2001/deseo#>
- Shakespeare, William. “La Tempestad”. *Comedias completas*. Editorial Éxito, 1951.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Traducción de Manuel Palazón Blasco. Bubok, 2011.
- Sinnott, Eduardo. *Ética nicomaquea*. Ediciones Colihue SRL, 2007. <https://dle.rae.es/deseo>
- Flores Urbáez, Matilde. “Management of organizational knowledge in Taylorism and in human relations theory”. *Revista Espacios*, 26 (2), 22, 2005. <https://www.revistaespacios.com/a05v26n02/05260241.html>
- Masonerialibertaria. *La espada: orígenes, simbolismo, leyendas y usos*, 21 de mayo de 2020, <https://bit.ly/474alkM>
- “Traición, S.”. *Diccionario de Oxford*, Universidad de Oxford.

La “Historia del capitán cautivo”: aproximaciones autobiográficas y literarias

Óscar Merino Marchante

Universidad Nacional de Educación a Distancia

merinomarchanteoscar@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo analizaremos la “Historia del capitán cautivo”, relato intercalado en *Don Quijote de la Mancha* que abarca los episodios XXXIX al XLII. Este estudio intenta interrelacionar el relato literario con la vida de Cervantes, así como las estrategias narratológicas y narrativas que emplea. Por ello, aunque nuestra monografía esté centrada, sobre todo, en la “Historia del cautivo”, comentaremos también rasgos de la prosa del siglo XVI que nos permiten entender mejor su significado, pues aunque la crítica literaria tradicionalmente se ha centrado en encajarla inmóvilmente entre las novelas de cautiverio, es indudable que la relación con la narrativa áurea (y con otras obras cervantinas) es patente. Por tanto, se tratará de un estudio que nos permita conocer mejor la vida de Cervantes, el simbolismo y el significado de la historia de Ruy Pérez. Asimismo, dedicaremos un apartado entero a algunas cuestiones sobre el personaje de Zoraida y las diferentes interpretaciones que la crítica literaria ha hecho sobre este singular personaje. Por último, elaboraremos una breve conclusión donde reflexionaremos *grosso modo* cómo y por qué podemos considerar la “Historia del capitán cautivo” una pieza importante dentro del marco quijotesco cuando realmente tiene menos valor literario que otras historias como la novela intercalada de “El curioso impertinente” e “Historia de Marcela y Grisóstomo”, entre otras.

Palabras clave: Intertextualidad, Zoraida, autobiografismo, cautiverio.

El concepto de cautiverio. El cautiverio de Cervantes.

Cautivo, tomado del latín *captivus* ‘preso, cautivo’, derivado de *capere*, ‘coger’, tomó también el sentido de ‘desdichado’, así se define en el diccionario etimológico de Joan Corominas.

Detrás de la propia definición del término, tenemos un trasunto histórico de gran importancia, pues hablar de cautiverio es hablar de una situación política y social que se dio en España y que, a nivel literario, tiene bastante repercusión, pues marcó la vida y por tanto la obra de Miguel de Cervantes, probablemente el mejor escritor de la historia de la literatura española.

La vida de Cervantes, si tuviésemos que ligarla a un período histórico, diríamos que se inscribe dentro de dos intervalos claramente delimitados a nivel social: la época de hegemonía de la Monarquía Hispánica, la cual corresponde con los reinados de Carlos V y Felipe II; y también la época del gradual declive de la corona, cuyo incipiente es la derrota en 1588 de la Armada Invencible y que se corroborará durante el reinado de Felipe IV.

Respecto a la primera etapa, la situación era clara: el dominio territorial de España conllevaba un gran peligro, pues los enemigos o bien querían acabar con esa hegemonía hispánica o bien anhelaban liberarse de sus dominios. Entre todos los enemigos y todos los problemas que tuvieron los reyes ya mencionados, uno sobresalía por encima de todos: los conflictos bélicos contra el Imperio turco. La cuestión identitaria y de religión cristiana chocaba virulentamente contra la cultura y la religión islámica, cosa que llevó a numerosos enfrentamientos contra los otomanos. Estos conflictos llegaron sobre todo desde el mar, los asaltos piratas de los turcos, apoyados por una flota marítima poderosísima, no sólo conllevaban un desgaste económico por motivos bélicos, sino que provocaron el cautiverio de miles de combatientes españoles.

Por tanto, y recapitulando un poco todo lo expuesto, durante el siglo XVI y XVII miles de españoles se vieron sometidos a la esclavitud de los berberiscos, entre ellos Cervantes. Es innegable que su cautiverio tiene

una repercusión literaria importante, pues gracias a algunas de sus obras como *Los baños de Argel*, *El trato de Argel* o la “Historia del capitán cautivo”, podemos imaginarnos, de alguna u otra manera, cómo fue su cautiverio.

Cervantes, con 22 años, huía de Madrid por la condena que casi seguro tendría por dañar a Antonio de Segura. Se hospedó un tiempo en Italia. Después, se alistó como soldado en los Tercios y participó en la Batalla de Lepanto en 1571. El 26 de septiembre de 1575, con la intención de volver a España desde Nápoles, la galera con la que iba fue atacada por Arnauti Mamí, un corsario turco-argelino. En ese momento empezaron los cinco años de cautiverio de Cervantes en Argel. Desde ese instante, como bien apunta Francisco Márquez Villanueva, cervantista, crítico literario y personalidad importante sobre el análisis de la obra cervantina en su artículo “Moros moriscos y turcos de Cervantes”:

Experimenta en sus propias carnes, aunque no de forma anómala ni irremediable, el sufrimiento de la libertad perdida y la humillación de verse reducido a esclavitud en poder de los mismos con quienes antes venciera de hombre a hombre sobre las olas mediterráneas. (100)

Probablemente, lo único positivo fuese que Cervantes llevase consigo cartas de recomendación de Juan de Austria y del duque de Sesa, cosa que provocó un gran respeto entre los musulmanes, conscientes de que se trataba de un personaje importante. Esas cartas de recomendación, que por una parte contribuyeron a que siguiese vivo después de sus numerosos intentos de fuga –de los que hablaremos *a posteriori*– también tenían su parte negativa, pues el precio de su rescate aumentó de forma considerable por ser un personaje reconocido.

Tal como hemos dicho hace un instante, Cervantes intentó fugarse hasta cuatro veces de su cautiverio; sin embargo, en todas fracasó. La primera vez fue a principios de 1576: Cervantes persuadió a un renegado para escapar con él a Orán, pero fueron atrapados cuando llevaban cinco días de camino. En la siguiente ocasión, el intento fue conjuntamente con otros quince cautivos; no obstante, el soplo de un desertor

de Melilla, el cual entregó los cautivos al rey de Argel, provocó un nuevo revés a la hora de intentar huir de Argel. En 1577 llegó ayuda económica familiar para su rescate, pero debido a que el dinero no era suficiente, el propio Cervantes prefirió que liberasen a su hermano Rodrigo. Ese mismo año intentó fugarse nuevamente, pero fue descubierto. Ante este último intento, el rey de Argel exhortó darle dos mil palos; sin embargo, eso nunca ocurrió pues, al parecer, las buenas relaciones de Cervantes con algunos personajes turcos influyentes lo impidieron. En 1579, una nueva frustración: el cautivo español Juan Blanco de Paz saca a la luz el pacto de fuga entre Girón –otro cautivo– y Cervantes, pero el intento de huida fracasa de nuevo.

Finalmente, en 1580, justo antes de partir a Constantinopla con el rey Hassán Bajá, el padre fray Juan Gil pagó su rescate y Cervantes, después de 5 largos años, consiguió la ansiada libertad. Cabe destacar la importancia del rescate en este instante, ya que si el rey de Argel llega a llevarse a Cervantes, probablemente nunca hubiésemos conocido el *Quijote* y la historia de la literatura española no sería la misma.

La "Historia del cautivo": autobiografismo, moralización y relación con otras obras cervantinas

Obligarnos a encajar la "Historia del cautivo" en un tipo o tendencia inmóvil de la literatura es un error muy común entre los críticos literarios. Se trata de una historia novelada inserta dentro del *Quijote* y que, por tanto, no forma un constituyente narrativo independiente, sino que es una de las piezas que conforman el inmenso y a la vez magnífico conglomerado de la obra.

Por tanto, es preciso afirmar que la "Historia del cautivo" es una pequeña cara más del *Quijote*, obra poliédrica y compleja como pocas, que se caracteriza por un hibridismo narrativo donde tienen cabida los elementos históricos, la autobiografía, el amor, la religión, etcétera. Es una novela que, sin duda, desde la situación personal del propio Cervantes, ofrece un panorama histórico-social real. Estamos de acuerdo con María Antonia Garcés, profesora de la Universidad de Conrell, cuando afirma que "A través de la

recreación literaria de las experiencias de Cervantes, podemos tomar consciencia de la situación de los cautivos cristianos en Argel" (4). De ahí, que la historia adquiriera "un marcado seso autobiográfico" (4). Sería obvio, pues, que el elemento histórico-verosímil sea el predominante, ya que, principalmente, la "Historia del cautivo" refleja, en lo general, una situación real y realista del problema con la piratería berberisca en la época y, en lo particular, la experiencia del propio Cervantes.

Esto nos lleva a preguntarnos una cuestión que parece lógica, pero que no está tan clara: ¿Utiliza Cervantes a Ruy Pérez de Viedma para contar su historia? O dicho de otro modo, ¿es realmente Ruy Pérez un alter-ego de Cervantes? Una primera lectura hace indicar que sí. Cervantes, de forma majestuosa, introduce una historia de cariz autobiográfico (aunque algo ficcionalizada, como no podía ser de otra manera) donde Ruy Pérez lo refleja y el cautiverio en Argel se corresponde con el que tuvo en vida. María Antonia Garcés lo asiente sin ningún tipo de rodeos: "Ruy Pérez es el alter ego de Cervantes" (8); no obstante, Francisco Márquez Villanueva afirma todo lo contrario: "El capitán no es de nuevo, como trataba de vender cierta crítica, ningún alter-ego de Cervantes" (100) aunque sí "portavoz suyo acerca de algunas cuestiones delicadas" (100).

En definitiva, aunque es innegable que existe una estrecha relación entre el cautiverio de Ruy Pérez y el de Miguel de Cervantes, el grado de ficcionalización de la historia y del personaje provoca que no esté tan claro como parece, determinado por ser una historia inserta en el *Quijote*, que es, para nosotros, la meta-ficcionalización tanto del propio retrato como de los personajes que están en él. Asimismo, la aparición de un personaje llamado tal de Saavedra lleva a la confusión, pues puede leerse como un distanciamiento del propio autor al personaje de Ruy Pérez, o bien, como "la irrupción fantasmal del propio cuerpo de Cervantes en la puesta en escena de su cautiverio" (Garcés 5).

Por otra parte, habríamos de preguntarnos cuál es la verdadera finalidad del discurso del cautivo, esclavo de la piratería turca y privado de la ansiada libertad: ¿cómo es la voz narrativa del cautivo?, ¿qué relevancia

estructural tiene la integración narrativa del cautiverio?, ¿cómo está anímicamente el cautivo?

Apoyamos la tesis que sostiene María Caterina Ruta, hispanista italiana y profesora en la Universidad de Palermo, que indica que "el Cuento del Cautivo propone el itinerario del héroe-víctima cuyo objetivo es recuperar la libertad perdida" (1). En consonancia con esta afirmación, Márquez Villanueva señala que el discurso del cautivo tiene el objetivo de "reactivar el triunfo de la libertad" (35).

Con libertad no nos referimos únicamente a regresar a casa y estar a salvo sino a una libertad en todos los sentidos y cuyo eje es la libertad moral. El hecho de estar atrapado por los turcos, símbolo de la islamización (que tan poco gustaban a Carlos V y, sobre todo, a Felipe II, cuya política contra los moros fue todavía más agresiva) era, probablemente, lo peor para Ruy Pérez, pues ser cautivo de los turcos era una causa de deshonor muy importante, sobre todo después de la Batalla de Lepanto. El cautiverio provocaba, entonces, una privación total de la libertad: psicológica, física, religiosa, moral e intelectual. Un aspecto que engloba prácticamente a todas las obras del Siglo de Oro de forma más o menos clara y las une respecto a obras que tratan el tema del cautiverio como *Los baños de Argel* y *El trato de Argel* con la historia del cautivo, es la intención adoctrinadora. Sin duda, no es necesario un exhaustivo análisis literario para constatar que las dos comedias mencionadas anteriormente se basan en la exaltación del cristianismo frente al islam.

En esta línea, encontramos que en la "Historia del capitán cautivo" el elemento moralizador está presente en todo el relato. En primer lugar, el deseo de Zoraida de bautizarse como Lela Mairén en honor a la Virgen María: "Zoraida, que así se llamaba la que ahora quiere llamarse María" (416), cosa que simboliza la fe por Cristo (posteriormente profundizaremos sobre el personaje de Zoraida). En segundo lugar, el tema de la patria, pues el honor del cautivo está por encima de los intereses de su patria. En tercer lugar, el amor (pese a que, para nosotros, no es una novela amorosa, hablaremos de este tema en el punto dedicado a Zoraida), que se manifiesta ajeno a todo lo relacionado con el goce carnal y que, más

bien, correspondería con un amor de tipo divino, al más puro estilo sanjuanesco.

Por tanto, los ejes temáticos de cristianismo, patria y amor (divino) constituyen la base adoctrinadora de un relato histórico cuyo protagonista no podemos afirmar con rigurosidad si representa la voz del propio Cervantes o no. Estamos de acuerdo con Márquez Villanueva cuando afirma lo siguiente:

La historia del cautivo disfrutó, al igual que toda la narrativa morisca, de una lectura fácil como amable cuento idealizado. La narración inserta en el *Quijote* se perfilaba como obvio relato moral, cuyo protagonista masculino alcanzaba al final el premio a sus virtudes, lo mismo que el femenino se salía con la suya al compaginar ambos amores, divino y profano, en un cierre por entero edificante y feliz. (104)

Zoraida: diferentes interpretaciones

Respecto al personaje de Zoraida, Zimic, que fue un importante hispanista y cervantista esloveno, *grosso modo* dividía la crítica cervantina en dos grandes bloques: aquellos que opinan que Zoraida es una fanática, falsa, ingrata y egoísta, cuya fe cristiana es superficial; y aquellos críticos que consideran que Zoraida es bondadosa, benévola y con una fe sincera y real (105). Otros autores, como es el caso de María Caterina Ruta, simplifica más el asunto, aludiendo que la crítica discute acerca de si "Zoraida arde en deseo de convertirse en cristiana o si está enamorada del prisionero" (3).

Lo primero que hay que tener en cuenta es que, relacionado con lo que decíamos en el punto anterior, Zoraida es el gran símbolo moralizador y epifonémico de la narración, pues su deseo de convertirse al cristianismo supera todas las leyes naturales, morales y raciales entre las que se encuentra.

Zoraida simboliza la fe en Cristo y, por tanto, la derrota religiosa del islam frente al cristianismo. Su personaje, cuya devoción hacia la Virgen es, para nosotros, real e incluso natural, es necesario para que el relato contenga el rasgo caracterizador del moralismo y de la *supuesta* superioridad de la fe cristiana.

Concordamos con María Caterina Ruta cuando afirma que la actitud de Zoraida está guiada por "una fe profunda y del todo consciente" (3). Precisamente, esa consciencia la crea el propio Cervantes con el objetivo que hemos esbozado antes; sin embargo, no parece pertinente tildar de genuina e ingenua las creencias de Zoraida, aunque a veces dé la sensación de ser un personaje así, al fin y al cabo está dejando atrás unas raíces históricas para adentrarse firmemente en una nueva religión. Además, al ser hija de Agi Morato, ella es aún más consciente de las situaciones, ya que está acostumbrada a ver cautivos cristianos al servicio de su padre.

Por otro lado, cabe destacar que la base de la intriga reside en la historia de *amor* entre Zoraida y Ruy Pérez. Se trata de dos personajes muy diferentes, pero complementarios, que se respetan y que sienten atracción. Estamos de acuerdo, pues, con Zimic: "las relaciones entre el Cautivo y Zoraida se desarrollan en un sincero y mutuo respeto, cariño y amor, según se nos sugiere en delicadísimas escenas, reveladoras del íntimo sentir" (151); sin embargo, cuando hablamos de amor lo hacemos entre comillas, dado que no podríamos afirmar que el amor, tal como lo entendemos contemporáneamente, constituya un componente esencial dentro de la historia. El amor, desde nuestro punto de vista, es una especie de pretexto que contribuye al aumento de la catarsis con la anagnórsis final.

Asimismo, el *amor* primigenio de Zoraida es hacia la Virgen (Lela Mairén), pues su anhelo de conversión conforma gran parte de la trama narrativa. El amor más relacionado con la atracción hacia Ruy Pérez es secundario, aunque indudablemente existe. Además, de forma recíproca, tal como señala Zimic, el cautivo "manifiesta una preocupación protectora por Zoraida" (106). Aunque en esta línea parece exagerado afirmar que ello supone una "magnífica ejemplificación del noble amor neoplatónico: querer a la otra persona, sin considerar el interés propio" (107).

Nos parecen algo exageradas esas palabras porque aseverar eso es, bajo mi punto de vista, supeditar la necesidad de conversión y de liberación de Zoraida al sentimiento que tiene por Ruy Pérez, cosa que

me parece un error. Además, la historia amorosa, tal como hemos indicado anteriormente, no tiene parangón en cuanto a relevancia con la limpieza moral que persigue Zoraida, por lo que hablar de neoplatonismo en la "Historia del cautivo" parece excesivo.

Por otra parte, ¿por qué decimos que son personajes distintos, pero complementarios? Más allá de sus evidentes diferencias genealógicas, son dos personajes que, en cuanto a su función narrativa, distan mucho, pues afrontan de forma casi antagónica sus problemas, pero necesitan el uno del otro para poder alcanzar la soñada libertad: la física y psicológica por parte de Ruy Pérez y la moral y espiritual por parte de Zoraida.

Mientras que Zoraida es un personaje dinámico, luchador y activo, narrativamente hablando, Ruy Pérez es tranquilo y pausado, aunque nunca pierde la esperanza de conseguir la libertad, sabedor de que su momento llegará tarde o temprano. Zoraida abandona a su padre, ultraja y reniega de sus ancestros por conseguir su meta: la conversión al cristianismo. Por otro lado, Ruy Pérez se aprovecha de esa necesidad espiritual de la bella mora y ve en la necesidad de esta una ilusionante posibilidad de poner fin a su pavoroso cautiverio. Como bien apunta Márquez Villanueva: "el personaje femenino encarna, al mismo nivel de naturaleza profunda, un activismo estructural opuesto a la pasividad estática de su elegido el capitán Ruy Pérez" (105).

Relación con la Prosa de la época

El *Quijote*, como sabemos, es una obra monumental por muchos aspectos; sin embargo, desde mi punto de vista, uno destaca por encima de todos: la inserción de todas las tendencias novelísticas de la época y cómo Cervantes juega con ellas. En el *Quijote* podemos trazar una línea de principio a fin donde convergen todo tipo de géneros, de teorías literarias, algunas de las cuales parecen más contemporáneas, cosa que hace de Cervantes un modelo de teoría, de crítica literaria y de juegos paródicos.

Cervantes, con ese presunto pretexto, se burla de los libros de caballerías; introduce, desarrolla y

desgrana en la obra, algunas veces en forma de historia intercalada, otras no, los géneros en prosa más importantes del siglo XVI (pastoril, morisca, picaresca, etcétera).

Es pertinente reseñar que el hibridismo narrativo que presenta el *Quijote* es reflejo de la mente absolutamente prodigiosa de Cervantes; sin embargo, ¿qué encontramos dentro de la historia intercalada del cautivo? ¿qué relación presenta esta breve pero compleja historia con los géneros de la época?

En primer lugar, la relación entre la “Historia del cautivo” y la novela bizantina es palpable, pues encontramos algunas similitudes. Ambas pretenden desvincular al héroe de las hazañas del caballero andante, propias de los libros de caballerías; en ambas, los obstáculos conforman una evolución en cuanto a aprendizaje y formación para los protagonistas, por un lado, la peregrinación en las novelas bizantinas y, por otro, el cautiverio en las novelas de cautivos; en los dos géneros la intensidad amorosa queda supeditada a la línea argumental de la obra; en ambas se combinan prosa y verso (aunque esto es un rasgo característico de prácticamente toda la prosa del siglo XVI): “Marinero soy de amor/ y en su piélagos profundo...” (446); en ambas aparecen corsarios, piratas, etcétera; finalmente, en la historia del cautivo vemos, como bien señala María Caterina Ruta: “un esquema de novela bizantina: peripecias marítimas y la anagnórisis final” (2), cosa que confirma que es un género diferente, pero que se toca con otros géneros como el bizantino.

En segundo lugar, me gustaría destacar las diferencias y los contrastes entre la novela morisca y la de cautivos, rechazando totalmente las tesis de José García López de que la segunda es un subgénero o un subtipo dentro de la primera. *Grosso modo*, en la novela morisca (nos centramos principalmente en *El Abencerraje*) lo que se pretende es reflejar las relaciones entre moros y cristianos, aunque con un tratamiento distinto a como se hace en las novelas de cautivos. Aunque es cierto que ambas tendencias comparten algunas características, véase la sencillez argumental, la alternancia de prosa y verso, las pretensiones de verosimilitud con personajes y espacios

reales, etcétera. Es indudable que el trato hacia el mundo moro es claramente opuesto.

Obsérvense las disimilitudes en las descripciones que se hacen del mundo moro. En *El Abencerraje*, la primera descripción del moro Abindarráez es la siguiente:

Y mirando con más atención, vieron venir por donde ellos iban un gentil moro en un caballo ruano; él era grande de cuerpo y hermoso de rostro y parecía muy bien a caballo. Traía vestida una marlota de carmesí y un albornoz de damasco del mismo color, todo bordado de oro y plata. Traía el brazo derecho regazado y labrada en él una hermosa dama y en la mano una gruesa y hermosa lanza de dos hierros. Traía una darga y cimitarra, y en la cabeza una toca tunecí que, dándole muchas vueltas por ella, le servía de hermosura y defensa de su persona. En este hábito venía el moro mostrando gentil continente y cantando un cantar que él compuso en la dulce memoria de sus amores. (13)

Podemos observar cómo los adjetivos de la prosopografía son positivos y embellecedores: gentil, dulce, hermoso. De lo contrario, la descripción del mundo moro en la “Historia del cautivo” se podría resumir en el siguiente fragmento: “Es costumbre entre los turcos ponerse nombres de alguna falta que tengan o de alguna virtud que en ellos haya; y esto es porque no hay entre ellos sino cuatro apellidos de linajes” (409).

Por otra parte, la novela morisca se caracteriza por la maurofilia, pues se presenta de manera idealizada al moro, pero a la vez de forma cotidiana y familiar con el objetivo de resaltar sus rasgos de fidelidad, amor y generosidad. Asimismo, los ejes temáticos sobre los cuales gira esta tendencia novelística son el amor y el heroísmo. El primero más centrado en la historia de Abindarráez y Jarifa y el segundo más enfocado a las actitudes de los caballeros como Narváez.

Sin embargo, y como hemos desarrollado anteriormente, en el caso de la novela de cautivos, estos temas no son elementos principales: el amor queda supeditado a la línea argumental del relato y el heroísmo no se concibe como el conjunto de

cualidades relacionadas con la fidelidad y el patriotismo que propugnan la novela hispano-musulmana, sino que lo que se pretende destacar es la fidelidad religiosa de Zoraida y el estoicismo de un Ruy Pérez que no pierde la fe por conseguir la libertad en ningún momento: "jamás me desamparó la esperanza de tener libertad" (409). Reflejo de este argumento es el siguiente fragmento que, aunque pueda parecer maurófilo, no es sino un canto a la superioridad de la religión cristiana:

Y diciendo esto sacó del pecho un crucifijo de metal y con muchas lágrimas juró por Dios que aquella imagen representaba, en quien él, aunque pecador y malo, bien y fielmente creía, de guardarnos lealtad y secreto en todo cuanto quisiésemos descubrirle, porque le parecía y casi adivinaba que por medio de aquella que aquel papel había escrito había él y todos nosotros de tener libertad y verse él en lo que tanto deseaba, que era reducirse al gremio de la Santa Iglesia su madre, de quien como miembro podrido estaba dividido y apartado, por su ignorancia y pecado. (414-415)

En definitiva, las diferencias entre novela morisca y turquesca son patentes, sobretodo porque se marcan en una realidad histórica y el tratamiento que se hace a esa misma realidad es prácticamente opuesto.

Conclusión

La "Historia del cautivo" es, en fin, una muestra más de la prodigiosa mente de Cervantes, capaz de entender, reflexionar, tocar, insertar, introducir y palpar la literatura y la sociedad de su tiempo dentro de un marco estructural tan inmenso y complejo como es el *Quijote*.

Probablemente, "Historia del cautivo" no goce de la calidad literaria de otras narraciones intercaladas como "El curioso impertinente" (capítulos XXXI-II-XXXV) o la "Historia de Marcela y Grisóstomo" (capítulos XII-XIV), pero tiene un significado especial puesto que gracias a este relato podemos tocar y sentir a Cervantes: qué pensaba, qué sentía, cómo era su situación en Argel, qué relación con la política y sociedad española tenía el cautiverio, etcétera.

Tal como apuntábamos en el tercer apartado de la monografía, resulta inútil intentar enmarcar dentro de una tendencia concreta la historia del cautivo. Por supuesto que trata el tema del cautiverio, pero también es cierto que presenta unos rasgos similares con las demás manifestaciones en prosa, pues Cervantes bebía de la fuente bizantina, picaresca, caballeresca, pastoril y sentimental, todas ellas manifestaciones propias de la prosa ficcional del siglo XVI.

Como bien apunta Márquez Villanueva: "La vida del Cautivo está mucho más allá del relato pastoril, maurófilo, aventurero o picaresco y más aún del de caballerías" (106). Se trata de una recreación de una realidad histórica con pretensiones de verosimilitud, pero a la vez con enorme belleza y complejidad por ser capaz de relacionarse con otro tipo de novelas.

Esto nos empuja a decir, sin más preámbulos, que la "Historia del cautivo" y, por ende, el *Quijote*, sólo podrían ser clasificables dentro del rótulo de novela cervantina, yendo más allá, de novela total, pues todos los géneros narrativos áureos están dentro, de alguna u otra forma, en el *Quijote*.

Referencias

- Allen, John. "Autobiografía y ficción. El relato del Capitán Cautivo". *Anales Cervantinos*, 15, 1976, pp. 149-155.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Ediciones Insula, 1996.
- Caterina Ruta, María. "Sistema compositivo y mensaje en la novela del Capitán Cautivo (*Quijote*, I, 37-42)". *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, 1986.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 2012.
- Estrada López, Francisco, editor. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Cátedra, 2005.
- Garcés, María. En las fronteras de la ficción: La historia del cautivo (*Quijote*, I, 37-42). *Príncipe de Viana*, 66, 2005.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*. Edicions Bellaterra, S.L, 2010.
- . *Personajes y temas del Quijote*. Taurus, 1975.
- Rico, Francisco. (ed.). *Don Quijote de la Mancha*.

Alfaguara, 2000.

Zimic, Stanislav. *Los cuentos y las novelas del Quijote*.

Biblioteca Áurea Hispánica, 2003.

Un viaje entre lo fantástico y la risa, una lectura de “Mona” de Reinaldo Arenas

Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
estibaliz.qzd@gmail.com

Resumen: El presente trabajo es una lectura de “Mona” o “Segundo viaje”, segunda parte de la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas titulada *Viaje a la Habana*. Una lectura que analiza en primera instancia lo fantástico, en una segunda instancia es una exploración de las relaciones entre la risa y el horror presentes en dicha narración.

Palabras clave: Arenas, fantástico, narrativa, terror, humor.

Viaje a la Habana es una novela contada en tres viajes. El primero es una pareja que recorre Cuba y da todo lo que tiene en busca de ser el centro de atención a donde quiera que vayan, valiéndose de sus extravagantes trajes de tejido; el asunto es que ella (quien narra la historia) no sabe que su esposo tiene un propósito un poco distinto al suyo para su obsesión compartida de atraer la atención de todos. El tercero es un viaje de retorno a la Habana después de hacer vida fuera de ella, un regreso en el que el protagonista vivirá un encuentro y reencuentro bastante inesperado. En los tres viajes hay una presencia de lo *Queer*, lo prohibido, lo irreverente, construcciones que comparten el desarrollo de una tragedia, pero con contenidos de comedia, creando una triada tragicómica.

En esta ocasión, corresponde adentrarnos en la aventura del segundo viaje. Este no es un viaje por la Habana ni de regreso, sino fuera de ella, la extraña historia de un marielito llamado Ramón Fernández, quien muere en prisión. Sabemos al inicio de la novela que fue arrestado por tratar de apuñalar a la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, un acto desenfrenado del cual se irán desentrañando poco a poco sus extrañas motivaciones hasta encontrar la relación entre ellas y su muerte. La estructura es similar a la de algunas novelas negras o policiacas contemporáneas en las que, de inicio, ya sabemos el crimen y el culpable del mismo. A diferencia de las novelas de misterio clásicas, el misterio a desentrañar ya no es quién sino cómo se ejecutó el crimen y cuáles fueron las razones.

Las definiciones de la literatura fantástica coinciden en que contiene elementos que transgreden nuestra realidad y lo cotidiano, aunque solo sea haciéndonos dudar sobre ello. Es posible que la teoría más conocida de la literatura fantástica es la que Tzvetan Todorov propuso en *Introducción a la literatura fantástica*, con un enfoque estructuralista, allí define lo fantástico como un momento de incertidumbre, para él es una sensación provocada en el lector (19). Es una vacilación, ya sea para el personaje o para el lector, sobre si lo que sucede es parte o no de nuestra realidad. Lo extraño puro se da cuando las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, se relatan acontecimientos que

pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que de una u otra manera son increíbles, chocantes, inquietantes, extraordinarios, insólitos. Lo fantástico puro, que ya explicamos, quedaría en el punto medio. Por último, tenemos lo maravilloso puro en el que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción, como si fueran naturales (33-40).

Si bien se ha considerado que la teoría de Todorov es reduccionista, hay que reconocer que en su momento fue un gran aporte a la teoría de lo fantástico. Por esas razones y porque la obra que estamos tratando es hispanoamericana, he decidido utilizar una teoría de lo fantástico hispanoamericana que hace una nueva lectura a la teoría de Todorov.

Victor Antonio Bravo en su libro *La irrupción y el límite* propone una teoría que parte de la clasificación propuesta por Todorov. Lo que hace es profundizar y redefinir las características que diferencian a esos tres tipos de literatura, todo eso partiendo de la idea de que ese punto de quiebre, ese espacio límite entre lo que es real y lo que no, será lo que permita distinguir y sobre lo que reposen las definiciones de la triada propuesta por el anterior.

La manera en que los límites entre lo real y lo que rompe con sus normas puede hacer que la ficción pertenezca a lo maravilloso, a lo fantástico o a lo extraño. Cuando el límite persiste, es decir, cuando ese límite se extiende y se marca con énfasis, nos dejará claro que todo lo que suceda ahí es parte de un orden que no corresponde al nuestro, la frontera se delimita lo suficiente para que nuestra realidad no se vea amenazada y, en ese caso, surgirá lo que podemos nombrar como "maravilloso". De modo opuesto, cuando el límite se empequeñece hasta desdibujarse, indicando que lo sucedido no está separado de lo real y que, incluso cuando lo pareciera, puede explicarse de modo racional, propicia eso que Bravo identifica como "reducción" de lo fantástico y que corresponde a la noción de "extraño" en Todorov. Finalmente, en el punto medio se encontraría lo fantástico, cuando ese límite entre lo real y lo no real queda marcado lo suficiente para recordarnos la diferencia que hay entre uno y otro, para hacer ver que no pertenecen al mismo orden, pero a la vez es lo suficientemente

estrecho para que lo otro sea una amenaza para lo real. Es una estrechez que convertiría a esa frontera más en un lugar de encuentro que de separación, si puede concebirse como un lugar de ruptura, pero no solo en un sentido de separación sino de quiebre de lo que tenemos preconcebido, una ruptura provocada por la irrupción de lo que no esperaríamos que sucediera ni creímos posible.

En “Mona”, el límite está figurado en la metaficción, nos encontramos con una estructura en abismo pues un primer narrador nos cuenta que ha recibido un testimonio escrito por el protagonista de la historia, ese testimonio se convierte en una narración dentro de la anterior y, a la vez, en la narración principal de los hechos que llevaron a Ramón Fernández a querer destruir la famosa pintura y, con ello, a la cárcel en donde encontraría la muerte. Al ser una narración en primera persona, la subjetividad del narrador pone en duda lo que nos puede contar, a eso se le suma que fuera de su testimonio se duda de la cabalidad del personaje, generando así el sentimiento de vacilación hacia lo que dice, que sería propio de lo fantástico. La duda de los posibles errores o falsedades que puede contener la narración subjetiva se refuerza con las notas al pie de página que han incluido varios lectores y editores a su testimonio, en las que muchas veces se aclaran errores en la historia y hasta hay notas que se corrigen unas a otras, reforzando la sensación de incertidumbre sobre lo que leemos.

Es en palabras de Fernández que nos enteramos de un amorío que tuvo con una mujer que se hacía llamar Lisa, dicha mujer resultó ser la mismísima Gioconda que a su vez era Leonardo da Vinci encarnado en ella para poder vivir mientras viviera su obra. Todas estas cosas solo las sabemos por voz del autor y son cosas que rompen con las normas de nuestra realidad. Es eso “otro”, lo oculto, que puede relacionarse con lo ominoso de Freud, que se relaciona con el surgimiento de algo que antes se encontraba reprimido. Muchas teorías de lo fantástico establecen una relación con el texto sobre lo ominoso o lo siniestro (“Das Unheimlich”) de Freud; cuando hablamos de sus límites también es aplicable.

Andrew Bennett y Nicholas Royle en el apartado “The uncanny” de su libro *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, resumen que:

has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. More particularly it concerns a sense of unfamiliarity which appears at the very heart of the familiar, or else a sense of familiarity which appears at the very heart of the unfamiliar. (34)

Así, Arenas se vale de algo tan familiar como la famosa pintura de Da Vinci y la figura del pintor para crear con ellos sucesos nada familiares. Bennett y Royle enlistan una serie de formas en las que puede aparecer lo ominoso, entre las que se encuentra el Animismo, que implica darle vida e incluso características humanas a un objeto inanimado, como ocurre con la pintura que cobra vida cuando no tiene que ser vista en el museo para pasearse por el mundo en busca de amoríos y también está presente al permitir que el pintor regrese a la vida por medio de la pintura. Otra de las formas que encontramos en esa lista tiene que ver con la ambigüedad sexual, siendo usual que los entes malignos de las historias o los que nos producen extrañeza tengan rasgos sexuales ambivalentes. Así, el protagonista, desde el inicio no sabe cómo referirse a Lisa, si como “él” o “ella”, pues es la protagonista de la pintura y el pintor de ésta al mismo tiempo: “Ella sabe dónde estoy y de un momento a otro vendrá a aniquilarme. Pero, digo ella, y tal vez deba decir él; aunque tampoco sea ésa, quizás, la mejor manera de llamar a esa cosa” (Arenas 77). Esa ambigüedad se presenta en varios momentos de la novela dando señales de extrañamiento, sembrando la sensación de lo ominoso cuando, por ejemplo, paseando en motoneta con Lisa cree ver su rostro convertido en el de un viejo: “Hubo un momento en que en vez de su cara creí ver la de un anciano espantoso, pero pensé que aquello no era más que los efectos de la velocidad que distorsiona cualquier imagen” (82). La muerte es otra de las representaciones de lo ominoso, y en esta historia tenemos a un pintor muerto que reencarna en su obra más famosa, el cual quiere llevarse a la muerte al protagonista, quien finalmente muere de manera misteriosa.

Victor Bravo, apegado a la teoría de Todorov, recuerda lo que él dice acerca de ese sentimiento de

lo fantástico que no puede prolongarse demasiado, entonces busca una respuesta a qué sucede entonces al sostener el límite de ese modo, sin disolverlo ni separarlo de nuestro mundo:

Cuando no se reduce, cuando persiste como uno de los elementos de la textualidad, lo fantástico se hace insostenible y se reduce en el horror, en la irrisión o en el absurdo; lo fantástico, por otro lado, aparece y persiste en el discurso paródico, como una de sus marcas. (41)

De lo anterior podemos concluir también que lo fantástico no siempre implica miedo y que también puede desembocar en la risa, en el absurdo o ser parte de una parodia. En este segundo viaje nos lleva a la risa y también es una historia de terror cuando siembra la posibilidad de que mataran a Ramón Fernández. Pero, ¿cómo es que dos emociones que consideraríamos opuestas pueden estar presentes en una misma narrativa? Dice Bravo:

Si, como diría Lezama, "lo lúdico es lo agónico", lo cómico, diríamos nosotros, es lo trágico; todo humorismo auténtico esconde el horror, o el absurdo quienes, para impedirnos el abismo irreparable de la locura, nos tienden siempre —como única y engañosa tabla de salvación— el más benévolo de sus implacables rostros: la irrisión.

Para el autor, extender la sensación de lo fantástico es insostenible y genera en nosotros ese sentimiento de horror o de risa, así también, en un punto el horror o el absurdo se vuelven difíciles de asimilar para nuestra mente, encontrando a la risa como única salida. Es por eso que la horrible imagen de una hermosa mujer que de pronto toma la forma de un viejo sosteniendo una daga y a punto de matar al protagonista para aventarlo a un pantano, acaba por volverse irrisoria, y todavía más cuando su intento de asesinato, de manera absurda, se convierte en un encuentro sexual en el que retoma su forma femenina:

Ella en ese momento se tendía desnuda sobre el fanguizal.

—Que no se diga —dijo apenas sin mover los labios— que no nos despedimos de forma amistosa. Y haciéndome una señal para que me acercara siguió sonriendo a su manera, con los labios cerrados. (99)

La imagen perturbadora del asesino que se recuesta para ofrecer una despedida sexual es aderezada con el rasgo más característico de *La Mona Lisa*, su enigmática sonrisa, cerrando la escena con un acto paródico.

Linda Hutcheon en su artículo "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía", define la parodia como un fenómeno intertextual pues "no puede tener como 'blanco' más que un texto o convenciones literarias" y su intención tradicional a nivel pragmático es "provocar un efecto cómico, ridículo y denigrante" (178). Para Booth, la parodia es "en la que se imita y desfigura el estilo de la víctima" (168); entiéndase "víctima" en el mismo sentido que utiliza el término para definir la sátira. Finalmente, para Bravo:

La parodia es, podría decirse, el discurso que mejor pone en escena la alteridad pues su sentido último, tal como lo ha demostrado Bajtin, es develar la dualidad del mundo: frente a la ley, la risa; frente a la seriedad, la irrisión; frente al rostro, la máscara. (45)

En el caso de esta narración, serían al mismo tiempo dos objetos los que Arenas utiliza como el "blanco" o la "víctima", Leonardo Da Vinci y *La Gioconda*. De acuerdo con la definición, ambos son imitados de un modo desfigurado por la manera en la que encarnan la construcción del personaje de Lisa y por la manera en la que se metamorfosean de manera varia en múltiples momentos de la historia, el efecto que tienen como resultado es el de un personaje múltiple, cómico y ridículo que linda con lo grotesco y lo aterrador. La figura icónica de Leonardo Da Vinci termina por ser en esta historia un viejo rabo verde que se vale de la máscara de Mona Lisa para conquistar a cuantos hombres pueda mientras la pintura exista. Es indudable que Reinaldo Arenas busca provocar un efecto cómico, ridículo y denigrante al convertir al genio Leonardo da Vinci en su famosa pintura

y a ambos en una ninfómana dispuesta a asesinar a quien descubra su secreto.

En conclusión, podemos ver que, en “Mona”, Arenas nos brinda un relato que se vale de la parodia de dos personajes icónicos en la cultura para construir un relato que es a la vez fantástico, de horror y humorístico. Para esa extraña combinación de tópicos se vale de mecanismos como la parodia, la metamorfosis, la metaficción y la estructura en abismo, e incluye temas como el miedo a la muerte, la ambivalencia sexual, la sexualidad desmedida y la locura. Regálandonos, finalmente, una historia que puede calificarse de rara y al mismo tiempo es indudablemente rica y fascinante. Finalmente, es una historia de misterio cuya resolución, al quedar en la ambigüedad de lo fantástico, queda pendiente o en manos de quien la lea.

Referencias

- Arenas, Reinaldo. “Segundo viaje. Mona”. *Viaje a la Habana*. Mondadori, 1990
- Bennett, Andrew y Royle, Nicholas. *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson, 2004.
- Bravo, Victor Antonio. *La irrupción y el límite*. UNAM, 1998.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Taurus, 1986.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso (1919)”. *Obras completas XVII. (1917-1919) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Amorrortu Editores, 1979.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 1981.

Tras las puertas del Paraíso: Una (re)visión de Ana Clavel

Arturo R. Santeliz
santeliz.ar@gmail.com

**COLABORACIÓN ESPECIAL

“Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte.”
Georges Bataille

Resumen: El juego del erotismo en el cual nos adentra Ana Clavel en *Las ninfas a veces sonríen*, tiene dos caras. En la primera se despliega el viaje hacia el autodescubrimiento, hacia la búsqueda de aquello que mueven nuestras pasiones; en segundo lugar, hay una reafirmación del yo, un posicionamiento en el mundo. A través de su novela, la autora desafía estereotipos y realiza un tratado sobre el deseo y el erotismo, en el cual se explora la naturaleza humana y se repiensa sobre los roles que suelen marcar estos temas.

Palabras clave: Deseo, erotismo, pasión, Ana Clavel, ninfas, novela, autora mexicana, literatura latinoamericana.

M A R M Ó R E A

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR-AGO 2022 | 60 | NÚMERO 9

I

Quien escribe, explora. La literatura siempre se plantea como una búsqueda: encontrar un fin, encontrarse. El escritor abre el abismo, mira hacia el fondo y corre el riesgo de caer o cae, porque literatura es una caída o la posibilidad de ésta. Así se presenta Ana Clavel en su novela *Las ninfas a veces sonríen*. Entre sus páginas explora, nos crea mundos entre letras, adivina salidas y, si no las encuentra, las inventa. La escritura de Clavel es fresca, se llena de matices, pasamos las páginas y se siente el rocío de las fuentes entre los dedos; el aroma de las flores petrificadas en el papel amarillento. La novela nos relata el recuento, las migas de pan dejadas por Ada a lo largo de su vida: Ada en botón, Ada flor, Ada fruta madura y jugosa. Esta ninfa que desborda a Diosa nos cuenta su historia dividida en tres partes: “Apenas tenue”, “Toda fuente” y “Después del Paraíso”. En cada una se desgajan y barajan sus visiones. Desde el momento en que se sabe Paraíso y se pierde en su oasis, hasta el momento en el cual descubre otros reinos y se sabe incompleta. La escritora nos muestra la búsqueda de ese Paraíso perdido entre juegos, en el cual hay una promesa entre dedos y risas. Este relato de ninfas es el testimonio de la caza del Paraíso prometido.

II

“Es que a ti nunca te forzaron. Tú, como buena diosa, siempre has tenido suerte.”

Ana Clavel

“En ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me desbordaba. Jugueteaba con mis aguas” (Clavel 3). Así, la protagonista inicia su relato, el anunciamiento de ser Edén y manzana propia. El reino cerrado erguido entre su piel en donde es señora y guía, es autosuficiente: toda cuestión y respuesta se daba entre sus dedos. Estaba completa. En la primera parte de la novela se nos pintan las bases de un mundo mágico. Bajo la mirada de la ninfa todo se descompone, bulle y se transforma. A quienes ella veía, eran bautizados con nombres mágicos y títulos nobiliarios. El mundo se abre para Ada, es maleable a sus caprichos. Todo es un juego, una ceremonia orquestada por sus normas. El

mundo está a espera de ser modificado por ella; sin embargo, el día llega, un señor titán hace sombra a sus pasos, la persigue mientras ella juega a no dejarse agarrar, a entretenerse para caer entre sus manos. Pasa, el hombre la agarra, la vuelve hacia sí, toma su manzana. Ada en ese momento descubre otro Paraíso. Tras el contacto con otro ser, las murallas de su reino se rompen, deja de ser cerrado. Entran el calor y el frío: la falta de aliento se hace presente. Se sabe objeto de deseo, este acontecimiento la despoja de toda integridad, ya no encuentra respuestas sólo en sí. Entrar en el juego del deseo es buscar eso que no se halla en uno mismo. Así, Ada en botón, la nínfula, emprende el viaje y busca ese Paraíso prometido entre la respiración de otro cayendo, vuelto loco, bajo su presencia de Diosa.

Clavel nos sumerge en este mundo mágico donde narrativa y poesía no disciernen límites claros. En la poética se rompe el lenguaje, se trata de alcanzar aquello no recuperado por lo dicho ordinariamente. El cuerpo siempre es uno, pero las experiencias son múltiples. Una caricia nunca es igual a otra, los humores del cuerpo se desprenden y aprecian siempre distintos. Aquí, Ana –cercano suspiro de Ada– fluye entre palabras, extiende y distiende el idioma para crear pliegues, sensaciones distintas en las cuales se diferencie cada caricia furtiva y experimentada. Así, en este mundo igual de tierno que nuestra protagonista, cada suspiro robado, cada complicidad de instantes se experimentan siempre nuevos. Lo erótico, la sexualidad apenas descubierta bajo una cama, aquello que roba alientos, no podría construirse sin esa poesía. La poesía es lúbrica, sobre ella corren los engranajes en los cuales una caricia deja de ser fricción y pasa a ser el ansia de quien busca en una piel desconocida, el impulso del deseo.

Ada, como Diosa, conoce el valor de las ofrendas hacia su persona: el rito de quien sucumbe y ruega por el goce de su presencia. El juego del deseo en donde ella busca el Paraíso perdido y los demás la buscan a ella, Ada es artífice. Busca algo más allá del encuentro de cuerpos, aquello que sólo se puede decir en una complicidad momentánea. Busca, busca, pero quizá por su edad de nínfula, el Cielo prometido aún no tiene una forma fija, una palabra para invocarlo. Dentro de este jugueteo, tampoco parece preocuparse por la

incertidumbre de su destino, ella elige secuaces, para sus fugaces aventuras, en torno a un capricho. Lo sabe: con ellos no llegará a esas tierras deseadas. Para una odisea así, se necesita por compañía a alguien con los ojos puestos en las mismas miras. Ellos sólo la desean obtusamente. Ada hace presencia y, como quienes no soportan el contacto divino, enloquecen. Hay un peligro constante de ser descubiertos en su empresa; de alejarla del Paraíso. Si, como Anaís profesaba, “la caja de Pandora contenía los misterios de la sensualidad femenina, tan distinta de la masculina que el lenguaje del hombre no resultaba adecuado para describirla” (Nin 15) estos seres eran abyectos, puro consumo embravecido, no existe, quizá, una fórmula secreta, pero hay una interiorización en pos de lo deseado. Estos seres: leñadores, tíos titanes, amigos delfines, primos arcángeles, devenían, desde la óptica de la niña, en sátiros; sin embargo, terminaban por no ser más que todo cabras. Así, para poder recuperar aquello desatado por su caja de Pandora, Ada usa un lenguaje fantástico para recuperar ese atisbo de sexualidad propia, tan poco ordinario como todos, que es necesario el exilio de toda razón para poder tomar eso que no sigue lógica alguna.

III

“No sé qué decirte, es que somos yo y mi voluntad.”

Ana Clavel

¿Hasta dónde es voluntad de uno el deseo? ¿Hasta qué punto un capricho se pierde de nuestra voluntad y sucumbimos entre sus aguas? “Toda fuente”, el segundo capítulo del libro, corre como agua, es transitivo. La niña Ada crece, abre en flor, deja atrás sus pieles de nínfula para abrirse y mostrarse al mundo. Como agua cambiante, se transforma poco a poco. Explora: sus encuentros fugaces con otros ya no son tan continuos; sin embargo, indaga otras pieles y aromas con quienes se le presentan ninfas: surgen otras complicidades. Ellas entienden sus señas, mas no terminan por hablar su idioma. Las puertas de otro Paraíso inacabado le son mostradas. Dentro de este laberinto de seres improbables, ella es la única respuesta. “Asomarse al fondo del agua con el corazón fuera de sitio. Las manos atadas a la espalda para jugar una sospecha. No sentía miedo. Había aprendido que el horror era tan deleitable como la

belleza” (Clavel 61). Ada espejo de agua siente sus corrientes rozándole, así es consciente de su propia magnitud. Este choque, el encuentro consigo misma, le parece abrumante. No es el mismo desconcierto de quienes le veían llenos de deseo, sino aquel producido por quien mira dentro de su propio abismo. Así ella comienza a ser consciente de su verdadera forma, no es solamente la efigie erguida en mármol a quien, cegados por su brillo, dejan ofrendas a sus pies, por el contrario, es la deidad, la ninfa que transmuta. Comienza a ser consciente de sus propios alcances y pertenencias. Es su voluntad el deseo y éste toma otros avatares: el apetito por el Arcángel bachiller inalcanzable, por ejemplo, ya no es disfrute de la pertenencia de su cuerpo, sino la exaltación de su alma. No obstante, la encarnación del deseo más importante es esa nueva atracción por ella misma. “Debo confesarlo: mi mirada en el espejo era el más violento de los besos” (Clavel 5). Ante ésta, un nuevo camino hacia ese Paraíso comienza a dibujarse.

La autora, cuando nos adentra en esta novela, nos muestra el juego de los espejos: es como entrar en un laberinto que, al estar tapizado por los mismos, crece hacia el infinito. No es coincidencia entrar de lleno en el escrito con la imagen de Ada hipnotizada ante su reflejo. *Las ninfas a veces sonríen* no es sólo el abismo, es un pozo de agua en el cual puede verse uno reflejado. Lo dije al principio, la literatura es una caída o la posibilidad de ésta. El peligro de sucumbir no es exclusivo de quien escribe, pues el lector, al momento de abrir el libro, se acerca al pozo entre más páginas pasa. En las visiones de Ada puede existir alguna donde su nombre sea el eco del nuestro y nos veamos reconocidos ante el espejo de papel dispuesto en el libro. Aun así, el juego de espejos no se agota en esto. Clavel usa los espejos en el sentido más tradicional dentro de su novela: reflejan a Ada, la hacen recuperar su imagen. Si bien al principio la ninfa se observa cual Narciso, embotada por la belleza propia, era ciega, sólo se conocía por el tacto de su cuerpo, no atisbaba más que la pura sonrisa de la ninfa presente del otro lado de la plata, pero conforme avanza en su búsqueda del Edén, cuando los reflejos le devuelven su figura, comienza a ver más que sólo la piel tersa de las diosas amamantadas con leche de miel y oro. Empieza a ver a Ada y eso es lo más relevante de toda la novela. “Desde

una profundidad abisal, los ojos membranosos del pez provocaban una repulsión que hipnotizaba. Descubría entonces, fascinada, que se trata de mi propio rostro” (Clavel 62). El saberse ella, sus facciones, el rechazo de lo exterior para reafirmar su sentir, su deseo, su propia persona le vuelve más fuerte. La ninfa crece, mueve mareas, hace propios los males y los bienes, los canaliza, puede contra ellos. Ya nos lo confiesa la escritora, esta no puede ser una tarea de titanes. Los titanes suelen ser portentosos, muros enormes, infranqueables. Cualquier cosa enfrentada a un titán termina por deshacerse en su superficie. No hay forma de que alguno salga ileso. En cambio, los seres místicos menores son pasivos a su voluntad, juguetones, picarescos, impetuosos cuando se requiere; son seres flexibles. Esta tarea está hecha para las ninfas, para los sátiros y faunos, para las sirenas y tritones. Para los Dioses perfectos no hay crecimiento, se estancan y mueren. Sólo un ser de agua como nuestra ninfa puede reconocerse, mirarse en el espejo, saberse llena de llagas o de hojas y aun así saberse mística.

Ada, Ada en el mundo, Ada cambiando en el mundo, el mundo cambiando con Ada. En el paso de “Toda fuente” podemos notarlo. El mundo emanado surge por su voz. El lenguaje empleado es un intento por hacerse de esa sensualidad suya escapada por sus poros, para recuperar todo aquello que era. El mundo creado es un acompañante también, es donde Ada se refugia de lo que pasa: un castigo, una exaltación enorme, la excitación de cualquier tipo. De este mundo-espejismo surgen rasgos escapados de la realidad que lo acuna. Por ejemplo, el metro, el misterioso encuentro con un jardinero de la vecindad-ciudadela en donde habita, la matanza de estudiantes protestando en una ciudad de palacios derruidos. Este mundo de niebla y sombras es el colchón de Ada para los golpes más fuertes: la pérdida del Arcángel amado en la masacre tras una manifestación de silencio; sin embargo, por su condición de espejismo, puede tambalearse con unas cuantas palabras. Como la recriminación de la amiga, quien asegura que todos estos “cuentos” no traerán de vuelta al Arcángel caído. Cuando uno descubre las reglas detrás de los juegos o ritos, estos tienden a desmoronarse.

IV

“Ahora soy yo quien lo ha preñado. Le devuelvo la mirada. Frente al mundo devastado e incesante, le toca a él darme a luz.”

Ana Clavel

Las memorias de una ninfa se escriben desde la nostalgia. Transcurren en ese tiempo doble en el cual todo está pasando por primera vez, pero, en paralelo, el mismo acto se aleja dando grandes saltos. Son nostálgicas pues nos hablan de todo aquello dejado a su marcha, de lo perdido, de lo alcanzado, pero nos hablan, también, sobre la incertidumbre del siguiente paso. Antes de saltar al escaño final de su recuento, Ada se ve iluminada: “Ignoraba, pero empezaba a descubrirlo: que el espanto y la belleza podían ser las caras intercambiables del Paraíso” (Clavel 85). Cae en cuenta, el Paraíso es múltiple y no como lo pintan. A veces lleno de arcángeles y serafines, otras más de seres cabríos con cola puntiforme, cada Paraíso es distinto. Después de encontrar su verdadera silueta tras el espejo y conocer el sendero hacia su tierra prometida, ese Cielo en donde el deseo es más que fricciones, y el alma, junto con el cuerpo, se le hinchan de agua, solamente le queda un par de preguntas: ¿Y ahora qué?, ¿qué hay más allá del Paraíso?

Ha despuntado flor, se ha vuelto fruta madura. En la última parte de la obra, “Después del Paraíso”, nos muestra la vida de la Ada madura. Aquí se muestra fuera del reino de los padres omnipresentes, ya no es la nínfula sin algún rigor, es la ninfa realizada. Después de ese contacto consigo misma, en el cual fue consciente de su condición verdadera, ella toma potestad de su verdadera fuerza. La ninfa madura se muestra en control de lo que pasa a su rededor. Ella es quien guía, esa condición de ninfa de agua consumada, le dan la flexibilidad de poder tomar los devenires a su disposición. Así, se presenta como ser múltiple: mujer-orquídea, mujer-gato, náyade, sátiro erecto; toda divinidad. De esta forma, ella se amolda al contexto, entiende que su Paraíso alcanzado es sólo el punto de partida para enfrentar el mundo exterior. Quizá es por ello que este espejismo comienza a desvanecerse poco a poco, ya no necesita ese colchón, se tiene a sí misma. En el terreno del deseo, sabe cuál es su lenguaje, sabe lo que busca. Se mantiene al acecho:

“mi hombre no se conforma con sentar en sus rodillas a la belleza. En vez de decir piropos a las mujeres, les arroja sugestivas y exóticas flores del mal” (Clavel 115). No busca quien sólo se pierda emborrachado por su belleza, busca a quien trate de descifrar ese lenguaje secreto de la sensualidad femenina. Pero ella no está a la deriva en esta empresa, Ada-fruta madura te saca del Paraíso, ella es fuente, te preña de sensaciones y deseos no mundanos.

V

La novela de Clavel nos hace caminar por el entramado de la vida sexual de una mujer que, por ser consciente de su cuerpo, de sus límites y alcances, se sabe divina. *Las ninfas a veces sonríen* es la puesta de la mujer ante el espejo, de la recuperación de su imagen y su cuerpo. Es empoderante.

Ada siempre criticada por sus congéneres acerca de su gracia, de la poca discreción no-digna-de-una-señorita, de sus gestos y rasgos duros, se arma de oídos sordos a esas palabras vacías y se acepta así, se impone como sólo ella es. Para ella no hay manera de ser mujer o ninfa, por eso busca, se renueva; lucha. Esa es la forma de ser Ada. En una sociedad cerrada, en la cual las mujeres –en su falso rol– deben ser perfectas, en donde se les enseña a no mostrar emociones “negativas” para ellas, en las cuales deben mostrarse siempre brillantes, sin problemas, se les vuelve objetos de sí mismas, objetos de todos. Esperan que sólo sean muñecas de sonrisas perennes. Ana Clavel, en cambio, nos muestra una obra que va en contra de estos falsos estereotipos, nos vuelve espectadores del paso de una mujer que busca por encontrarse tras el reflejo que la sociedad nos lega. Ada sufre, tiembla, goza, ríe, sabe cuándo ceder el control y cuándo llevar la batuta. No por imposición, sino por decisión propia. Es cambiante como el agua, sí, pero este cambio es a voluntad suya. Eso es lo que nos espeta a la cara Ana Clavel: la recuperación de sí mismo en una sociedad donde se nos imponen roles, la construcción de un fuerte en un mundo que se nos vuelca violentamente encima y, en especial, la recuperación y la manifestación del deseo –en todo sentido– femenino, muchas veces pasado por alto. Ada no es una mujer perfecta, sin necesidades aparentes, con miedo a trasgredir. Ella

es una mujer que se sabe incompleta, no una deidad mayor, sino una terrenal, que sufre y goza. En esta condición, ella encuentra su mejor cualidad. Es la ninfa que puede mirarse al espejo, recordar lo que la constituye, encontrar aquello que la hace nueva y, después de esta mirada a su pozo de agua, a veces y sólo a veces, sonreír.

Referencias

Clavel, Ana. *Las ninfas a veces sonríen*. Alfaguara, 2012.

Nin, Anaïs. *Delta de Venus*. Alianza, 2019.

El poema fractal: la abstracción poética como procedimiento artístico en el estridentismo

Joaquín Alejandro Salcedo
Universidad Nacional Autónoma de México
joaquinalsalcedo25@gmail.com

Resumen: A 100 años de la emergencia del movimiento artístico mexicano constituido pretendidamente en vanguardia literaria, conocer el estridentismo es reconocer el artificio de una estética rupturista y de una praxis poética innovadora, de cara a la irrupción convulsa de la modernidad en el México de inicios del siglo XX. En este sentido, la abstracción poética como procedimiento artístico supone un valor representativo y significativo, al poner de manifiesto la cualidad expresiva como densidad semiótica de la poética estridentista y, en último término, las posibilidades del arte experimental.

Palabras clave: Vanguardia literaria, estridentismo, abstracción poética, procedimiento artístico, sensación de la forma.

El estridentismo en su siglo

A inicios del siglo XX emergieron en Europa Occidental grupos organizados de jóvenes artistas, diversos colectivos interdisciplinarios de arte que manifestaron la propuesta radical de una estética rupturista en tanto que experimental, en relación con el *status quo* del arte reputado por caduco e insuficiente para expresar las mutaciones y la celeridad propias de la identidad de la Edad Contemporánea; vanguardias artísticas instituidas en torno a textos programáticos o manifiestos contenedores de provocativas y actualizadoras nociones, formas y finalidades estéticas. Así, el futurismo italiano, iniciado en 1909, se tiene históricamente por la vanguardia primigeniamente constituida. Más tarde, advendrían los remanentes y consabidos vanguardismos europeos: por mencionar un par de los más representativos, el Dadaísmo emergido en Suiza, en 1916, y el Surrealismo surgido en Francia, en 1924. En 1918, surge en España el Ultraísmo, que establece nexos con la literatura hispanoamericana, sobre todo mediante la figura de Jorge Luis Borges (1899-1986); síntoma de que los vanguardismos migraban a Latinoamérica. Así, en 1916, el Creacionismo surgía en Perú de la mano de Vicente Huidobro (1893-1948). Más adelante, se establecía el Ultraísmo argentino, en 1921. En este mismo año, los últimos días de diciembre, el poeta veracruzano Manuel Maples Arce (1900-1981) saldría a propalar el “Comprimido Estridentista” por diversos sectores de las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México.

De este modo, el comienzo de siglo trajo consigo el impulso tanto renovador como subversivo de la vanguardia internacional literaria. En esta medida, el Estridentismo pretendió responder al contexto nacional posrevolucionario. Nacido durante la denominada etapa constructiva de la Revolución mexicana, aspiró a constituirse en la revolución estética en correspondencia con las necesidades, transformaciones y expectativas de la convulsión política y social, si bien esta es una consideración que exige una apropiada ponderación y matización (Rodríguez González). De ahí, el carácter performativo que gesta el movimiento y que llamaría a la eventual y progresiva organización grupal como cualidad vanguardista que caracterizó

el Estridentismo; desarrollo histórico cuyo escrutinio excedería los límites de este trabajo.

A 100 años de la gesticulación del ademán estridentista, este (re)anima el cuadro histórico que enmarca la literatura mexicana moderna, en términos histórico-literarios, pero, sobre todo, pretendidamente *modernizante*. Sobre el papel, este mismo ademán no podía sino proponer un arte interdisciplinario entre la literatura, la fotografía, la música, el grabado, el dibujo, la escultura, así como un arte radical, en relación con la desterritorialización y (des)apropiación de la tradición literaria mexicana, un arte experimental en cuanto a la propuesta de nuevos efectos estéticos, aptos para ilustrar las vicisitudes y advenimientos transformativos del mundo moderno. De acuerdo con Vicente Quirarte, “para examinar la vanguardia más radical de las tres primeras décadas de nuestro siglo es necesario dejar de considerar paternalmente al Estridentismo como una curiosidad arqueológica o una travesura tolerable, y entrar en los mecanismos de su poética” (50).

El procedimiento artístico

Hablar de escrutar los mecanismos de la poética estridentista es hablar de una metodología inscrita en el *nivel textual* de lectura crítica. Sobre la base del diferenciar el *texto* literario de la *obra* literaria, que “tiene en cuenta sobre todo la dimensión histórico-cultural y sociológica del texto literario” (Reis 100), la exégesis inscrita en el nivel textual de análisis principiará por ejercerse sobre “los términos inicial y final de la sintagmática textual ...” (101). Con el fin de definir el concepto de nivel textual, es pertinente tenerlo por una propuesta alternativa a otras prácticas críticas no textuales, en concreto, a los niveles *pretextual* y *subtextual* de análisis literario. Por una parte, el nivel pretextual “colocando *la tónica* de su elaboración crítica en el conjunto de *circunstancias* de implicación individual que *preexisten* con relación al texto literario” (54; énfasis mío), interpreta el texto, más que como objeto estético, como documento histórico, con el riesgo potencial de que la lectura *privilegie lo anecdótico en detrimento de lo estético*. Por otra parte, en el nivel subtextual “es posible *detectar ciertos impulsos y factores, de carácter individual y colectivo*, que, al encontrarse subyacentes y latentes con

relación al nivel textual, están al mismo tiempo disponibles para ser actualizados por la concretización del texto literario” (69; énfasis mío). Así, se explica que estas dos últimas metodologías críticas encuentren el objeto más apropiado y próspero de estudio, más que en el texto, en la obra literaria; metodologías prevalecientes en el campo de estudios relativos al Estridentismo.¹ Esta aclaración pone de relieve la necesidad y adecuación del método aplicado de lectura crítica, en relación con el objeto de estudio tal como se ha perfilado.

En el dominio propio y delimitado del texto literario, la interpretación crítica de este es orientada potencialmente, de acuerdo con Carlos Reis, por un par de sendas directrices: en primer lugar, un sentido de *horizontalidad*, que contempla el texto como “una entidad sintagmática significativa de variable extensión... susceptible de una operación de descodificación lineal” (104); en segundo lugar, un sentido de *verticalidad*, inspirado en la *teoría de los estratos* de Roman Ingarden (1893-1970), que concibe el texto como una “entidad multiestratificada”, cuyos estratos operan tanto particularmente como en razón del funcionamiento orgánico del aparato textual (104).

El carácter sistemático de los cuatro estratos textuales que sugiere la propuesta de Ingarden, instru-

mentados “en la condición de *niveles estructurales* de relieve significativo” (Reis 217), se establece al comprender los artefactos técnico-literarios constitutivos del texto como *unidades estructurales* (218), que se inscriben correspondientemente en los antedichos niveles. Primero, el estrato *fónico-lingüístico* discierne “el aprovechamiento estético-literario de simples fonemas significativos y la explotación de formaciones fónico-lingüísticas de orden superior cuya unidad es la frase” (218). Así, tanto la *rima* o la *aliteración*, como el *metro*, el *ritmo* o figuras retóricas que administran el ordenamiento sintáctico, entre ellas el *polisíndeton* o el *hipérbaton*, se adscriben a este nivel estructural. El segundo estrato que comprende las *unidades de significación* conceptúa los rasgos semánticos *stricto sensu*, concretizando la virtualidad conceptual del texto. De este modo, el significado léxico, las *connotaciones*, la *ambigüedad* y las figuras literarias que explotan el significado de la palabra, como la *metáfora*, la *metonimia* o la *sinécdoque*, se afilian a este estrato, así como *símbolos* e *imágenes* en tanto tecnologías de representación. En tercera instancia, el estrato de las *objetividades presentadas* describe principalmente las propiedades temáticas del texto, esto es, “los vectores más importantes de aquello que acostumbra a ser designado como ‘universo poético’” (219), por ejemplo, mitos personales o colectivos que organizan este tejido poético y, en suma, los objetos, hechos y situaciones representados por el texto lírico. Por último, el cuarto estrato de los *aspectos esquematizados* se reputa básicamente por la elaboración artística que dispone no exclusivamente, pero sí de manera inmediata a las objetividades representadas. Al no referirse estrictamente a un “qué” sino a un “cómo”, elementos inscritos en niveles previos ejercen potencialmente determinado valor en este estrato y, en esta medida, este profesa un funcionamiento tanto fundamental de la configuración específica de los elementos estructurales, como unificador de la interrelación significativa del texto; de este modo, el cuarto estrato especifica “una configuración especial que condiciona irremediabilmente el propio acto de percepción del texto” (219; énfasis mío). El realce otorgado a la cita antecedente pretende acentuar la semejanza definitoria entre el concepto de aspectos esquematizados y el concepto que el formalismo ruso, precursor de la

¹ Por mencionar el trabajo de los estudiosos más representativos de la materia, se cuentan trabajos como “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine” (2008); “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social” (2012) y “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional” (2015) de Elissa Joy Rashkin, quien ha hecho el mejor estudio sobre el Estridentismo (Paz Reyes), a decir de Evodio Escalante, quien, junto a Luis Mario Schneider (1931-1999), ha sentado las bases del rescate y estudio del movimiento, el que ha trabajado desde el comprenderlo como fenómeno editorial en el artículo “La revista Irradiador y la consolidación del estridentismo” (2014), hasta dimensionarlo como un fenómeno histórico-cultural en *Elevación y caída del estridentismo* (2002), donde “el enfoque esencial... no es propiamente literario sino más bien contextualista” (Gómez-Ocampo 214); pero no por ello obviando el proponer lecturas de corte textual, con énfasis en la narrativa de Arqueles Vela, en “El sistema literario de Arqueles Vela” (2010). Asimismo, el propio artículo citado anteriormente de Vicente Quirarte evidencia las tendencias histórico-literarias de la revisión estridentista. Por último, resulta representativo e ilustrativo el libro *Nuevas vistas y visitas al estridentismo* (2014), coordinado por el mismo Quirarte y Daniar Chávez, que recoge la labor de Escalante, de Rashkin y de un conjunto de estudiosos que aprecian la vanguardia estridentista como fenómeno histórico-cultural y editorial, desde diversas ópticas.

perspectiva estructural de análisis literario, denominó *procedimiento artístico*.

El distanciamiento por parte de los formalistas rusos de la teoría poética de Alexander Potebnia (1835-1891), en cuyos principios se inscribe la fórmula *poesía=imagen*, causó una revalorización de la forma artística. De acuerdo con la antedicha máxima simbolista, la imagen-símbolo es sencillamente una *forma* que trasluce un *fondo*. Víktor Shklovski (1893-1984) problematizó la propuesta de Potebnia al postular el *principio de la sensación de la forma*. Así, en “La teoría del ‘método formal’”, Boris Eichenbaum (1886-1959) indica que:

Al mismo tiempo que se establecía la diferencia entre la lengua poética y la lengua cotidiana y que se descubría que el carácter específico del arte consiste en *una utilización particular del material*, era necesario concretar el principio de la sensación de la forma, a fin de que permitiera *analizar en sí misma esta forma comprendida como fondo*. Era necesario demostrar que *la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérsela sentir*. (Todorov 31; énfasis mío)

En “El arte como artificio” o, a decir de Eichenbaum, la “suerte de manifiesto del método formal” (Todorov 31), al definir el *objeto estético stricto sensu* como el “objeto creado mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar una percepción estética” (57), Shklovski sugiere el pensar los procedimientos artísticos como “todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto” (57-58), en términos generales. Una definición más pormenorizada supone necesariamente señalar procedimientos artísticos concretos. El par de técnicas que Shklovski analiza y expone en el artículo son la *singularización* y el *oscurecimiento* –de la forma–, cuya explicación excedería los límites de este ensayo.

Comprender un procedimiento artístico como *mecanismo* literario implica hablar de una *dinámica* establecida entre determinados elementos en *interdependencia* y, por tanto, en *cohesión* y *organización*. Los cuatro rasgos previamente realzados constituyen el ensayar un concepto operatorio al análisis literario

de *estructura* (Reis 208-210). El especial tiento al manipular el significante y al manufacturar símbolos o metáforas, por ejemplo, es una de las estrategias que el poeta consagra a la cualidad expresiva del signo literario que codifica (207); *ergo* escrutar la abstracción poética como procedimiento artístico dará cuenta en último término de la profundidad y artificio del arte verbal del Estridentismo. De este modo, se pone de manifiesto la necesidad y pertinencia de perspectivar el análisis en términos de estructuralismo. Resulta oportuno efectuar un par de advertencias preliminares: vigilando no incurrir en una lectura sintagmática y reduccionista, no dejará de considerarse la especificidad y *relativización* de las unidades estructurales; sin embargo, la hipótesis del ensayo y aún el método aplicado no puede sino sugerir concentrarse en el componente estructural que define el tema tratado, haciendo un perfilamiento *elemental* de los componentes remanentes. Asimismo, el hecho de que el análisis estructural redundara en un inmanentismo radical significaría una lectura inacabada y equívoca, cuando el ejercicio exegético sugiere inscribir el texto literario en marcos teóricos más amplios a este, en los que “sus elementos estructurales se integran y en función de los cuales se entienden cabalmente” (Reis 208). En este sentido, se comprende la necesidad y significancia de retomar el programa estético del Estridentismo, con el fin de dilucidar la subjetividad poética que lo traducirá en verso; luego, proceder a la logística del artefacto, propicio para la praxis poética, plenamente textual, y, en fin, no cesar de considerar el diseño a que responde esta *tekné*.

La abstracción poética

Entre las múltiples proclamas que *manifiesta* el número uno de *Actual. Hoja de Vanguardia*, también denominado, en términos historiográficos, “Primer manifiesto estridentista”, se cuenta la concepción de cierto sujeto poético. A este respecto, entre las catorce teselas que representan el antedicho mosaico programático, ilustrativo resulta el octavo inciso:

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, finar sus ideas presentando

un solo aspecto de la emoción esférica, con pretextos sinceritas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. (ctd. en Schneider 8)

Compleja, heteroestructural, la subjetividad refractada por la contigüidad estética trasluce al Yo poético que aspirará a diseñar las escansiones pictóricas de la realidad adyacente en que vive inmerso. Será esta la “urgencia espiritual” que devendrá “rigurosa convicción estética” como albor poético que “ilumina nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica” (ctd. en Schneider 7-8). Con arreglo a esta constitución, los líricos trazos serán orquestados por la batuta estética, bruñida a base del ejercicio de una “poesía purista”, que resultará rupturista en la medida en que prescinde de la descripción y del anecdotismo; lírica versada en el concierto estético, sin un proyecto de investigación racionalista, obstinado en esquematizar de forma protocolar la veleidad y parcialidad del hecho emotivo, ni un método rigurosamente acompasado; arte autónomo con vistas a consagrar una “obra imaginal y emocional” (Vela párr. 7). Así, en el “Manifiesto Estridentista Número 2”, el adalid de la vanguardia, ya avanzada, por lo demás, por el campo literario,² definirá sintéticamente la poesía como “una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas” (ctd. en Schneider 16). A este significado poético Maples Arce remitirá los tropos significantes, armonizados con la pretensión de distanciarse del sistema lineal y de la imagen unívoca y unánime, con una base doble y superpuesta “en nuestro plano extraversal de equivalencia; síntesis expositiva de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intraobjetiva” (26). De ahí que Arqueles Vela (1899-1977), exégeta de las

cláusulas estéticas del movimiento, repunte por las innovaciones del contingente literario “la *figura indirecta compuesta* y las *imágenes dobles* –no dobles a la manera creacionista–” (párr. 29; énfasis mío). Los estridentistas preconizaron la aspiración a posibilitar y no restringir la potencialidad creativa, la abstención de la teorización en favor de “una interpretación personalista” (párr. 34) y, en vez de especulaciones doctrinales, delimitaciones estéticas: por un lado, la figura indirecta compuesta es “una visión lograda con dos sugerencias desiguales sintácticamente, y que ensambladas ideológicamente establecen una relación incoercible” (párr. 30); y, por otro, la imagen doble “interpreta simultáneamente la actitud espiritual y la actitud material” (párr. 32). Tales son las estipulaciones coloristas y los artificios conceptuales inscritos en la denominada *teoría abstraccionista* del Estridentismo, la que pretende configurar la concretización poética de una prefiguración estética en abstracto presentista, una visión del ente de la realidad, “atalayado [a decir de Maples Arce] en el prodigio de una emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el ‘yo’ superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre” (ctd. en Schneider 10). Sobre la base del proclamado actualismo, en sintonía con la preeminencia de la interpretación personalista y del poema fractal como abscisas del diagrama poético del Estridentismo, la reflexión emocional del poeta refringirá la realidad factual, a partir de una retahíla de imágenes de carácter abstracto y de gran densidad significativa, (re)creando, mediante esta imagen compleja, el prisma fáctico (Rodríguez González).

El objeto poético

La selección del objeto de estudio contempla dos principales objetivos: devenir representativo de las diversas expresiones poéticas del movimiento y, en consideración de ello y de los antedichos preceptos teóricos, devenir ilustrativo. De ahí, la intención de revestir de cierto relieve y dimensión el objeto de estudio. De ahí, con fines meramente expositivos, se diagramará el escrutinio del objeto poético en consideración de un espectro estructurado en tangencial, radial y central. Así, se principiará por la lectura de Kyn Taniya (1900-1980), que funcionará para

² De acuerdo con Luis Mario Schneider, “desde finales de 1922 se puede hablar ya de los estridentistas como un grupo” (XI).

observar la lírica, si bien no propiamente militante del Estridentismo, sí permeada de manera esclarecedora por el movimiento; luego, como una figura que devino central, pero que provino necesariamente de una posición derivada, la lectura de Salvador Gallardo Dávalos (1893-1981), y, por último, la apreciación a Maples Arce, figura concéntrica del movimiento.

La participación tangencial de Kyn Taniya en el Estridentismo, sin parte activa, pero de una relación cercana, le ha permitido a una parte de la crítica deslindar al autor del movimiento.³ De manera discreta, Luis Mario Schneider se encarga de matizar este deslinde propuesto, apuntando que, a pesar de que Kyn Taniya no militó propiamente en el movimiento, “su poesía, de corte dadaísta, se inscribe rotundamente en los conceptos de la vanguardia renovadora de México” (XLI). Por lo demás, no puede sino ser significativo el gesto de que, al final, el estudioso haya decidido incorporar al poeta en una antología en rigor no sobre vanguardia mexicana en general, sino sobre el Estridentismo en particular. Por último, para Alberto Rodríguez González, el poeta es ya reconocido históricamente como integrante del movimiento. Al final, esta posición marginal con respecto de la parte activa de la vanguardia faculta apreciar el alcance de la estética estridentista desde una posición relativa en relación con el diagrama propuesto. Leer “Noche verde”, uno de los trece poemas constitutivos de *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924), es escrutar la actualización de un motivo que atraviesa la estética estridentista: la noche, elemento que estará presente en todos los poemas estudiados aquí. En atención al estrato fónico-lingüístico, resulta significativo evidenciar la consecución flexible y móvil de cierto *ritmo* estructurado en la alternancia dramática de versos de arte menor con los versos de arte mayor que dominan el poema, en las estrofas segunda, tercera y sexta. En este sentido, el *encabalgamiento* como unidad estructural se reviste de una función importante, unificando prácticamente todas las estrofas del poema. La aparente desatención de los recursos melódicos consuma la organización sintáctica y los componentes formales que presiden la

³ En razón de un imaginario disímil y de una apropiación no sujeta rigurosamente a la estética estridentista de la tradición literaria, Clemencia Orozco Velasco desvincula terminantemente al autor del movimiento (Taniya 15).

disposición espacial del texto como fundamentos del ritmo poético. En lo tocante al estrato de las unidades de significación, es relevante señalar dos procedimientos principales: por un lado, la *contaminación semántica* (Rodríguez González), que coordina dos términos sin una aparente conexión lógica. En este sentido, las “mariposas espirituales” y los “átomos alados”, constitutivos del pareado inaugural, son plenamente ilustrativos. Resulta pertinente, dada la estrecha vinculación entre las unidades de significación y las objetividades representadas, reparar en que estos elementos estructurales operan ya como indicios del funcionamiento de la abstracción poética como instancia que justifica y afianza el sentido orgánico del texto. Por otro lado, la *metonimia* preside las unidades de significancia que condicionan los elementos del universo poético representado, al delinear los astros como pájaros y la luz como música. Asimismo, es relevante la cuarta estrofa como una expresión de *figura indirecta compuesta* que consagra la desigualdad sintáctica a la cohesión ideológica: “NOCHE VERDE / esmeralda fría / ‘peppermint frappé’” (Taniya 56).

Además de la noche y de los astros, la luz y el sonido, así como el tiempo y el espacio, son elementos estructurales que condicionan el sentido del texto, estableciendo tanto las coordenadas del universo poético representado, como la “situación” suscitada por la composición, distinguida por la preeminencia del verbo como acción:

De lado a lado
atravesaré todas tus horas
cruzaré a nado todas tus luces.

Diáfanos corrientes magnéticas
me llevarán a descansar sobre los arrecifes del
espacio. (56; énfasis mío)

Una particularidad en que se echa de ver determinado distanciamiento del Estridentismo es el prescindir de la urbe como objetividad representada; sin embargo, este rasgo será, en considerable medida, en lo que estribará la especificidad del poema y del recurso particular a la abstracción poética como modo de representación. En este aspecto, es significativo realzar las corrientes magnéticas como componente que faculta

la dinámica de la representación. El hecho de tratar el espacio no como urbanidad sino como natura simbolizada en los “arrecifes”, las mariposas y los pájaros evidencia el sentido traslucido previamente al hablar de los átomos alados: la confluencia e interrelación de los elementos señalados se justifica por la elaboración artística que los configura. La contemplación de una noche adquiere proporciones astronómicas. Vivenciar la noche es vivenciar el universo. Este tránsito se efectúa no solo mediante la luz, el sonido, el tiempo, el espacio y las corrientes magnéticas, sino que además mediante los antedichos elementos silvestres. La abstracción poética como procedimiento artístico consume la significancia unitaria del poema. El aspecto esquematizado faculta efectuar este “viaje astral”, al representar los objetos en abstracto y no en la concreción incompatible que los posibilita naturalmente. En este sentido, no solo la estrofa transcrita, sino que incluso el poema íntegro funciona simbólicamente como una figura indirecta compuesta, que elabora un esquema no lineal de la impresión versificada. De igual manera, el *versolibrismo* como elemento macroestructural, al presidir la unidad métrica y estrófica del texto, deviene correlato formal y expresión gráfica del complejo de significancia. El universo poético representado de manera simultánea y equivalentista se constituye en el panorama abstracto que delinea esta “música de ideas”, a decir de Germán List Arzubide (1898-1998), que permitirá al Yo lírico, al transcurrir en el tiempo, nadar las luces y, al oír el canto de las aves, escuchar la “lucidez interplanetaria”, culminando en “esa simultaneidad de armonías logradas sin tiempo, ni espacio, sin sujeto”, que, a decir de Vela, compone la “música luminosa desenrollada por la rotación de las esferas” en que se constituye la poesía.

* * *

De acuerdo con el esquema coordinativo del objeto de estudio, el escrutinio procede a la lectura de Salvador Gallardo. La anterior propuesta diagramática se basa únicamente en criterios histórico-literarios y expositivos. De ninguna manera se pretende afirmar que “la literatura de Maples Arce es mejor o más auténtica que la de Gallardo Dávalos”. El propósito de ilustrar un espectro integral de la lírica estridentista se sustenta en el hecho de que *El pentagrama*

eléctrico, poemario que Gallardo Dávalos consagra al movimiento, fue publicado en un año en que el Estridentismo estaba más bien consolidado sobre la base de la participación de todos los miembros más importantes del grupo.⁴ El efímero clamor vanguardista del Estridentismo y el hecho de que podría tenerse 1927 por el año crepuscular del movimiento sugieren reputar el poemario de Gallardo Dávalos por una expresión, cuando no “tardía”, sí “un tanto impersonal, [pues tanto el léxico, como la temática industrial y urbana] ya venía siendo casi un lugar común del movimiento” (Schneider XXV-XXVI); no obstante, sería precisamente esta “expresión tardía” y la ocupación por parte del escritor como médico lo que faculta los matices de originalidad que delinear el poemario, consistentes principalmente en el recurso al discurso médico como campo semántico integrativo del poema (XXVI). Por lo demás, el relieve de la participación de Gallardo Dávalos en el movimiento resulta connotado e inequívoco, siendo uno de los primeros autores en responder el llamado de Maples Arce y uno de los encargados de lanzar el “Manifiesto Estridentista número 3”, así como contribuyendo de manera importante a la movilización del Estridentismo por la provincia mexicana.

Así, leer “Film”, uno de los once poemas integrativos del Pentagrama, supone inmediatamente la expectación de una de las expresiones del carácter interdisciplinar del Estridentismo, propuesta desde el propio título de la composición. Asimismo, el título en sí funciona ya para señalar el carácter moderno y modernizante de la lírica estridentista, en consideración de que a principios del siglo XX el cine era más bien un arte emergente.

En atención al estrato fónico-lingüístico de análisis, un elemento significativo es el determinado aprovechamiento de cierta rima consonante, que opera de

⁴ Para 1925, ya habían sido publicados, por supuesto, *Andamios interiores: Poemas radiográficos* (1922) de Maples Arce; *La señorita Etcétera* (1922) de Vela; *Avión* (1923) de Kyn Taniya; *Esquina* (1923) de List Arzubide; *Radio* (1924) de Kyn Taniya y Vrbe; *Super-poema bolchevique* (1924), de Maples Arce. De ahí, que, para Schneider, “así como el año 1925 fue un año débil en realizaciones y obras estridentistas, desde los primeros meses de 1926, sin embargo, existe una especie de renacimiento en las actividades del grupo” (XXVII; énfasis mío).

manera esbozada y no sujeta a una estructura rigurosa en la primera estrofa (ABCBDEE). Del mismo modo, es evidente que la estructura métrica privilegia el verso alejandrino, cuya libertad permite regularmente una sílaba más o una menos. La disposición espacial, que se cifra en un esquema bipartito, aspira a posibilitar una determinada impresión de naturaleza rítmica, cuyo dimorfismo armoniza la lectura de manera re-sonante. Luego, en lo concerniente al nivel de las unidades de significación, resultan pregnantes los sustantivos inscritos en el campo semántico del discurso médico, no solo por la originalidad que imprimen en el texto, sino que además por la polisemia que los términos utilizados en particular proponen: tanto la “angostura *cordial* de los andenes”, como la “mixtura *cordial* de una acogida” (46; énfasis mío) son simbolizaciones que oscilan justamente entre el rasgo de personalidad y entre la angostura de un dedo o incluso la cualidad fortalecedora que supone lo cordial para el discurso médico. “Absorto en la claustría [sic] que acoje [sic] tu congoja / mi corazón *se sangra*” (46; énfasis mío) es la imagen que, en este sentido, ilustra conclusivamente la antedicha singularización. En “Prisma” de Maples Arce, se leerá el eléctrico que “por la calle planchada *se desangra*” (35; énfasis mío). El significado del verbo es terminante y, en esta medida, “desangrarse” se diferencia completamente de “sangrarse”. El primero, en uso pronominal, refiere a una consecuencia no necesariamente causada por una intervención médica; mientras que el segundo, precisamente en uso pronominal, remite propiamente al procedimiento médico que ejecuta una sangría. Serán las unidades de significación los elementos estructurales que evidenciarán sutilmente la solvencia de la abstracción poética como consumación del sentido del poema. A este significado, la primera estrofa consagra la metáfora que, mediante el tren, los andenes, las vías y la gasolina como objetividades representadas, simboliza metonímicamente lo urbano como un espacio no estático sino cinético: “Se desenrolla rápida la cinta cinemática / de calles ortodoxas de la ciudad lumínica” (46). La configuración de la imagen pone de relieve el carácter abstraccionista de este procedimiento artístico, en lo tocante a la unidad de significación. En lo concerniente a las objetividades representadas y sin que sea exactamente oportuno diferenciar tajantemente las unidades de significación del estrato subsiguiente, la imagen que

comienza la tercera estrofa profesa un funcionamiento análogo, cuyo carácter abstracto instrumenta ahora la prosopopeya como unidad de significación: “Y en tanto que un gramático / reloj suma prefijos de cuartos a las horas, / un pito estilográfico cuadrícula la noche” (46). El principio abstraccionista que configura esta imagen sugiere la tecnificación del cronotopo existencial: el tiempo como escritura y el espacio como dibujo. En tanto elemento estructural, la prosopopeya preside de manera relevante el poema, no solo cuantitativamente, esto es, no solo el corazón que se sangra en la segunda estrofa, ni el pasaje previamente transcrito de la tercera, ni la “sala silente que angustiaba la espera” de la quinta estrofa; sino que además cualitativamente, pues, merced al artificio abstracto que supone, permite modelar el universo poético trazando los elementos que lo constituyen, a la vez que esboza simultáneamente la figura del Yo poético. De este modo, se manifiesta el ensamblaje de la imagen doble estridentista, que sincroniza la posición espiritual y la posición concreta, constituyéndose en un paisaje subjetivo. En definitiva, sería inexacto hablar del antedicho panorama subjetivo sin comprender que es el tratamiento artístico aplicado a los elementos estructurales, anteriormente examinados, lo que consuma la orgánica del texto. En atención a la materialidad del texto, el versolibrismo, pero sobre todo las imágenes gráficas como elementos macroestructurales se consagran al metraje del poema. Es la abstracción poética como procedimiento artístico lo que consuma la significancia de las imágenes dobles como unidad de significancia del antedicho metraje, que concretiza ilustrativamente el concepto de arte de Maples Arce: “Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger *la gráfica emocional del momento presente*” (ctd. en Schneider 19; énfasis mío). Asimismo, en función de los recursos a la metáfora y la prosopopeya como elementos estructurales, el espacio de la urbe y el tiempo subjetivo del Yo lírico no solo se tecnifican, sino que además se superponen o, para ser más preciso, se interponen, por medio de la abstracción poética, creando una densidad significativa de carácter complejo y análogo, que representa y deviene simbólicamente el metraje dinámico propio del film.

* * *

Andamios interiores. Poemas radiográficos es uno de los libros más importantes para y desde la poética del representante del Estridentismo y, por extensión, la poética del movimiento. A pesar del carácter primordial que transpone la obra en aspectos diversos, en este primer poemario, el demiurgo veracruzano, a juicio de Rubén Bonifaz Nuño, “intenta poner por obra los principios mediante los cuales iba a revolucionar la literatura mexicana” (ctd. en Maples Arce 12). En este sentido, “Prisma”, poema inaugural del libro, es, según Rodríguez González, el emblema superlativo, altamente estudiado y connotado, de la expresión literaria del colectivo, puesto que ilustra paradigmáticamente las modulaciones estéticas gesticuladas por la articulación de los sintagmas estridentistas. La significancia del poema es sumamente elucidativa *ab initio*:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.
Margaritas de oro
deshojadas al viento. (Maples Arce 35)

La primera estrofa del poema resulta representativa en relación con el nivel fónico-lingüístico, a causa de que ilustra el hecho de que prácticamente todos los versos menores van a ser heptasílabos, mientras que los versos mayores no transgredirán la armonía concertada entre tridecasílabos y decapentasilabos. Asimismo, el verso libre como unidad cuya significancia culminará en estratos textuales superiores facilita la explotación de la disposición espacial del poema y, en este sentido, el ritmo poético es fundamentalmente presidido por el ordenamiento sintáctico. A propósito del ritmo, son los *dobletes*: “El silencio amarillo suena sobre mis ojos. / ¡Prismal!, diáfana mía, ¡para sentirlo todo!” y “Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca. / ¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!” (36), así como los *paralelismos sintácticos* que los componen, los elementos que armonizan cierta cadencia en el poema. Asimismo, el recurso, más que al *hipérbaton*, a la *anástrofe*: “Y allá de tarde en tarde, / por la calle planchada se desangra un eléctrico” (35), que invierte el ordenamiento normal entre oración principal y oración subordinada: “Y mientras

que los ruidos descerrajan las puertas, / la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo” (36), más que a nivel de sintagma, a nivel de oración: “Y mientras la ojeras sondean la madrugada, / el invierno huesoso tiritita en los percheros” (36), resulta significativo al evidenciar la notable simetría de la organización sintáctica que fundamenta el ritmo poético. Esto sugiere dos hechos: por un lado, que la significación del poema en este nivel reside no tanto en los recursos melódicos —poco más que la *asonancia* que se lee en la primera estrofa—, como en los componentes formales, en particular, la organización sintáctica; y, por otro, dada la configuración concreta de la disposición sintáctica, el hecho de que la significancia que como unidad estructural comporta se constituye en la relatividad del funcionamiento multiestratificado. Dada la íntima relación establecida entre el nivel de las unidades de significación principalmente como dominio semántico y entre el estrato de las objetividades representadas como temática *grosso modo*, resulta pertinente y pregnante analizar las unidades estructurales cuyo relieve se constituye en ambos estratos. Destaca secuencialmente la metáfora inaugural del texto que idea y dimensiona el estatismo temporal en que se sitúa la existencia material del Yo poético; la negación de lo que, para preservar la terminología cronológica, Gérard Genette (1930-2018) denominó, en términos narratológicos, *anacronía*;⁵ negación en esencia actualista que (re)afirma a la voz poética en el cronotopo existencial. Luego, la equidistancia, magnitud elementalmente geométrica, es lo que extiende la metáfora y define este posicionarse (in)material en relación con otro punto del plano de la realidad objetiva que es versificada. Al consistir este paralelo en una propiedad y un acto, y no simplemente en el objeto tangible *per se*, se ejecuta la imagen doble, equivalentista, que interpreta simultáneamente la actitud espiritual y la actitud material.

Por otra parte, lo que el autor de *La señorita Etcétera* denominó figura indirecta compuesta delinea igualmente la imagen compleja que principia “Prisma”, instrumentando, en parte, la contaminación semántica como unidad de significación, pues el cuadro inicial procede a efectuar una mecanización

⁵ Esto es, la discordancia temporal ya en prospectiva, ya en retrospectiva, del relato segundo de acuerdo con la instancia referencial del relato primero (91-92).

de los objetos orgánicos: el *parque de manubrio* y la *luna sin cuerda*, que, en tanto objetividades representadas, suponen las abscisas del eje subjetivo que coordina el proyecto de la realidad poética configurada, al ser precisamente la antedicha luna sin cuerda lo que, recayendo sobre las vidrieras, eyecta al Yo lírico. La lógica superficialmente inconexa de la naturaleza mecanizada y simbolizada metonímicamente significa el correlato de la visión lograda con dos sugerencias desiguales sintácticamente, cuyas *perspectivas esquematizadas*, como Wolfgang Iser (1925-2007) conceptuó las representaciones de y por el objeto literario,⁶ establecen efectivamente, al hallarse ensambladas ideológicamente, una relación incoercible, un *potencial de sentido*,⁷ cabría apuntar, o la prerrogativa del numen artístico, pretendida por la poética estridentista. Más adelante, el eléctrico que “por la calle planchada *se desangra*” (35), el insomnio que *abraza* y la noche que “ha enflaquecido *lamiendo* su recuerdo” (36, cursivas mías) traslucen el recurso a la prosopopeya como unidad de significación. En tanto que objetividades representadas, domina el espacio urbano, representado ya metonímicamente: el telégrafo, el eléctrico, las vidrieras, el hotel...; representado ya como un espacio “insurrecto” de naturaleza “sindicalista”. Así, la industrialización urbana y la movilización social son elementos constitutivos del universo poético, que como unidades estructurales operan una significancia temática. Asimismo, el tema del amor ido

se dibuja en este paisaje nocturno e invernal. Posteriormente, la *sinestesia* como unidad de significación permite observar igualmente el recurso a la imagen indirecta compuesta: “El silencio amarillo suena sobre mis ojos. / ¡Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!” (36). Es significativo que la sinestesia es empleada para encarnar un ente abstracto, accesible solo mediante la audición, que, no obstante, presenta una coloración áurica. El par de pinceladas sintácticas que conforman este pareado se constituye en imagen indirecta compuesta al formalizarse ideológicamente: la diafanidad que proporciona la musa del Yo poético al prisma emocional de este es lo que refringe el sentir y la visión adquiere las cualidades del silencio, cuyas *connotaciones* no pueden sino sugerir una visión quieta, cuando no *reflexiva*, sí melancólica. Por su parte, el otro pareado: “Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca. / ¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!” (36) se explica por una lógica análoga: la sinestesia funciona para ilustrar el carácter abstracto de las palabras resonantes, pero estas se perciben en un *punto álgido*. Como objetividades representadas, destacan el silencio y las palabras resonantes como entes abstractos, la locura de Edison que participa de esta representación moderna del paisaje urbano y, por supuesto, las alusiones a la musa “que sacudió sobre mi vida una primavera de alas” (35), como reza el epígrafe del libro. Procediendo a los aspectos esquematizados, se observa que la abstracción poética como elemento estructural justifica y dilucida la convergencia y funcionamiento de los componentes remanentes. El aparente desprecio de la melodía es la consumación de la organización sintáctica como fundamento del ritmo, esa “velocidad del lenguaje” que Octavio Paz distinguió en la poética de Maples Arce, y es, por tanto, el aprovechamiento de la disposición espacial y la acentuación de la unidad formal. En este sentido, más que los recursos melódicos, son las *estructuras frásticas* los elementos que posibilitan y enfatizan el carácter prismático del texto lírico, trazado sobre el espacio poético. Hablar del ordenamiento sintáctico es hablar de un término de la dialéctica que establece la figura indirecta compuesta. Hablar del término restante, el ensamblaje ideológico, es hablar propiamente de esta técnica como unidad de significación. En este caso, la formalización compleja del texto poético implica

⁶ Concepto basado de hecho en el propio trabajo de Ingarden, recuperado y desarrollado por el connotado artículo del teórico alemán, “La estructura apelativa de los textos”: “Ahora, los objetos literarios se realizan porque el texto despliega una diversidad de perspectivas que producen [sic] progresivamente al objeto y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector. Nombramos estas perspectivas en relación con un concepto difundido por Ingarden: “perspectivas esquematizadas”, ... porque cada una de ellas quiere representar al objeto de una manera representativa y no de una manera casual o accidental” (ctd. en Rall 104).

⁷ En “El acto de lectura: consideraciones previas para una teoría del efecto estético”, Iser apunta que “en vez de descifrar el significado, la interpretación debe señalar los potenciales de significado que ofrece un texto por lo cual, la actualización que se efectúa en la lectura, se realiza como un proceso de comunicación que se debe describir. Con seguridad, es correcto decir que en el proceso de lectura, el potencial del sentido nunca puede ser rescatado de manera total, sino siempre sólo de manera parcial. Pero precisamente, eso convierte en más necesario en análisis del sentido como un procedimiento; así es como se ponen a la vista las condiciones previas que determinan la constitución del sentido” (ctd. en Rall 124-125).

la formalización compleja del universo poético. En razón de esta premisa, se comprende que la metáfora como unidad de significación funciona desde y para el carácter abstracto y sobre todo abstraccionista que simboliza al Yo poético como objetividad representada en términos de medida de tiempo, en atención a la naturaleza abstracta que define esencialmente la noción de tiempo; una hora muerta pero no por ello vacua; un tiempo situado en términos geométricos: el poema principia por trazar, por medio de la metáfora, este cronotopo plenamente abstracto que sitúa al Yo lírico; presentismo en el *principio*. Asimismo, en cuanto a la prosopopeya, ya el propio acto de humanizar los objetos implica un proceso de abstracción, que descoloca las cosas de la dimensión concreta y material en se constituyen; sin embargo, pensar la prosopopeya en el sentido inverso, que le permite al Yo poético estructurarse en la realidad objetual, es el sentido que acentúa el relieve de la abstracción poética como procedimiento artístico: es la aplicación de este tratamiento lo que (re) presenta las propiedades reticulares que estructuran la complejidad de la realidad en un nivel abstracto lo que permite codificar el poema. Por otra parte, la sinestesia se reviste de una significancia importante profesando la función de formalizar singularmente múltiples objetividades; destaca porque faculta cuantitativa y cualitativamente el universo poético: al tiempo que signa entes y propiedades, ejerce, al igual que la metáfora, este actualismo plenamente atento precisamente a la constitución no siempre clara y bien delimitada del presente, donde las palabras suenan heladas y el silencio riela.

De este modo, la ciudad pretendidamente moderna y sindicalista y el desencuentro nocturno e invernal como temas y objetividades representadas se afianzan y consuman en función de la abstracción poética como modo de representación: mediante las unidades de significación previamente revisadas, este universo poético es disgregado, es descompuesto, en cuanto al carácter concreto y material que caracteriza la ausencia del amada despojada por la locomotora sedienta y la vida entre “locomotoras, gritos / arsenales, telégrafos” (36). Estudiar la significancia de la abstracción poética supone apreciar la especificidad del texto y el sentido unitario y orgánico generado por la dinámica estructural; esto es, el sentido

de un triple encuentro entre el sentimiento, el pensamiento y el acontecimiento. El repertorio de unidades de significación consiste en un principio común: la alteridad representativa, ya de un objeto por otro, ya de una propiedad por otra, ya de una parte por el todo, ya de una especie por otra. Incluso los procedimientos artísticos señalados por Vela practican este razonamiento:

Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible,
meditación temática
deshojada en jardines. (36)

Al justificar y consumir la utilización de estas técnicas, la abstracción poética funciona como el escorzo que efectúa una representación tridimensional en la superficie bidimensional. En este sentido, la estructura y el funcionamiento del texto simbolizan y homologan el principio de refracción y descomposición propio del prisma como proceso no lineal sino ya alternante, ya divisorio: la horizontalidad del evento, la verticalidad del intelecto y la profundidad del afecto son textualmente la coexistencia que empareja al poeta y a la musa, el epíteto *terrible* que denota el alcance de la experiencia subjetiva y las hojas como temas del *correlato objetivo* (Eliot) de la meditación del Yo poético, sobre la base de un ritmo jovial, dinámico, dado por la organización sintáctica y la composición formal.

El efecto poético

La estridencia formal del movimiento afinado en Estridentópolis permite que una lectura inacabada se cifre en reducir el Estridentismo a la beligerancia cultural y a la expresión artística desenfadada y juvenil; no obstante, como se ha visto, la ciudad, la noche, el insomnio, el desencuentro, más que temas recurrentes al Estridentismo, devienen sintomáticos con respecto de la correspondiente concepción del sujeto poético, no antagonico al sujeto social, de cara a la irrupción de la modernidad como cambio industrial, pero también social y estético. De ahí que Maples Arce poetiza sutilmente no que la amada decida subir a la locomotora y marcharse, sino que *es la locomotora* “sedienta de kilómetros” lo que la

arranca de los brazos del poeta. Frente a la necesidad de programas estéticos actualizados y de la renovación de tecnologías de representación literarias, el acto *per se* de negar la tradición y afirmar la experimentación es significativo, en relación con el carácter moderno que define el movimiento: “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, *sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad*” (Paz 20; énfasis mío). Así, es pregnante no solo el procedimiento artístico, sino que el propio acto de percepción del sujeto poético. La lectura crítica no llegaría a la comprensión del texto como un todo acabado, si redundara en reputar conclusivamente el carácter artificista y experimental del Estridentismo por un desencuentro con la “vida práctica”. Reside precisamente ahí una de las lecciones del Estridentismo. El presidir una nueva óptica textual implica la experimentación de nuevos códigos formales, la exploración de vías y medios innovadores de residir en el contexto y, en definitiva, la metamorfosis de la concepción estática de la realidad factual en la asunción de un sentido estético que subvierte los patrones miméticos de representación de corte reproductista. Reivindicar radicalmente la sensibilidad individual, “personalista”, y el punto de vista estético, no supone necesariamente el desentendimiento del contexto material adyacente, ni aun de las condiciones sociales que lo constituyen. Es justamente el arte como artificio el hecho y el acto que faculta actualizar la vitalidad concreta mediante la (re)visión prismática del multidimensional acto existencial no como hecho simple y lineal, sino como un complejo interdimensional de causalidades reversibles. En virtud de imágenes equivalentistas y dobles, la abstracción poética como procedimiento artístico escorza el poema como objetivación neuronal del discurso y decurso subjetivo. Acontecimiento, pensamiento y sentimiento son representados no como imágenes diametrales e irreductibles, inscritas en dimensiones yuxtapuestas, sino que al ser tratados por la abstracción poética y ensamblados en abstracto o “ideológicamente”, los múltiples planos se estructuran en una sistematización dinámica cuya densidad semiótica es *la música luminosa desenrollada por la rotación de las esferas*. De este modo, el juicio iconoclasta del Estridentismo deviene moderno y la consumación de

la cualidad expresiva de la significación poética del movimiento es la consumación del arte, que deviene beligerante, experimental, por cuanto reterritorializa el efecto poético. El poema es, así, en términos abstractos, una reflexión geométrica del poeta proyectado sobre la realidad palpitante. En concreto, en razón de las cualidades específicas de los planos en acomodo poliédrico, la personificación que el Yo lírico encuentra en los elementos urbanos y modernos representados se constituye en esta subjetividad disidente que reivindica el actualismo estético. En este sentido, se subvierte la clásica dialéctica en arte entre la forma y el fondo. Por lo demás, no es, en consecuencia, motivo de extrañeza la “inopia crítica” (Taniya 18) que se ocupó del Estridentismo y del vanguardismo literario durante el decurso remanente del siglo XX. Indica Vicente Quirarte que “este semiolvido en el cual tenemos a nuestros estridentistas se explica, en parte, por nuestra tendencia a glorificar actitudes clasicistas de nuestros hombres de letras, y considerar su actitud iconoclasta como un sarampión pasajero” (51). No es, pues, motivo de extrañeza que el interés tanto en el estudio como en el rescate de la literatura estridentista emerja en épocas recientes.⁸ Esto parece sugerir que la constitución y validez del *aislamiento estético* (Kainz),⁹ propicio para la contemplación pura del objeto estético, es para el Estridentismo un parámetro de alcance diacrónico “futurista”.

El escrutinio del procedimiento artístico, examinado estructuralmente como modo de representación, es especialmente relevante para el género lírico. Definir el procedimiento artístico como medio propicio para la sensación de la forma implica concebir la estrategia técnico-formal como un recurso posibilitado y

⁸ No en vano, Luis Mario Schneider comenzaría el trabajo precursor y fundamental de estudio y rescate del Estridentismo ya entrada la segunda mitad del siglo XX. No sería sino durante las últimas dos décadas del siglo pasado que la crítica continuaría con esta labor, con el trabajo de Evodio Escalante, con la publicación de la poesía completa de Maples Arce, estudiada por Rubén Bonifaz Nuño, y la primera edición de *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*, en 1999. Cf. supra, nota 1.

⁹ “Para que la pura contemplación sea posible, es necesario que el objeto se halle distanciado de nosotros, fuera de órbita de nuestra vida práctica, que pase a segundo plano en nuestra conciencia toda relación real con el objeto, ya sea positiva o negativa, favorable o perjudicial. Es lo que queremos decir cuando hablamos del aislamiento estético” (ctd. en Sánchez Vázquez 32).

posibilitador del aprovechamiento del significante, un manejo que deviene aprovechamiento en función de facultar y formalizar la pregnancia y las cualidades expresivas impresas en el texto lírico (Reis 217). En relación con el discurso científico, el modo de representación supone fines meramente económicos y útiles a la exposición del trabajo desarrollado, puesto que el relieve recae, antes que sobre “la expresión de la voz del investigador”, sobre la investigación *per se*; no obstante, en el texto lírico como configuración estética del discurso, los procedimientos artísticos son precisamente parte de los medios que manifiestan y explotan la cualidad expresiva de la voz poética. En general, de acuerdo con Shklovski, el arte comunica una visión que efectúa una desautomatización perceptiva y “el acto de percepción es en arte un fin en sí” (Todorov 60); en particular, pensar el poetizar como (re)presentar impresiones subjetivas implica que el modo de representación es necesariamente significativo.

En función del versolibrismo como insumisión a la convención tradicional y como símbolo de la descolocación incierta de la modernidad, así como del aprovechamiento de la disposición espacial como ruptura, la unidad estructural del poema se consagra a la representación técnico-formal del tema. Así, la “Noche verde”, versificada por Kyn Taniya, homologando la figura indirecta compuesta como unidad de significación, consagra la delineación poética desigual de diversos planos a la concatenación textual en abstracto simultánea. Así, el “Film” que verbaliza Gallardo se estructura en una sucesión estrófica de imágenes de carácter cinético, ya por el movimiento del tren o del Yo lírico, ya por el modo de representación de la urbe moderna como gráfica emocional. Así, el “Prisma” que poetiza Maples Arce sistematiza el polígono tridimensional que, sobre la base de un principio equivalentista, genera un volumen semiótico y se constituye en una figura geométrica que refracta y descompone la luz temática. La forma deja de ser únicamente el tono y el contorno al servicio de un “contenido”; en cambio, la forma deviene fondo. Si el procedimiento artístico como nivel estructural justifica y consume la especificidad unitaria del texto lírico, escrutar la abstracción poética es apreciar la especificidad del objeto estético y del arte *stricto sensu*. Pensar la forma como fondo permite el ejercicio

de la sensación de la forma, que altera el automatismo perceptual, fundamentado principalmente en el uso prosaico, indispensable a la cotidianidad de la lengua; un artificio desautomatizante que (re)produce “la sensación de vida” a los objetos fácticos y a los hechos existenciales.

Referencias

- Gallardo Dávalos, Salvador. “El pentagrama Eléctrico”. *La Palabra y el Hombre*, 40, 1981, pp. 44-48, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3558>.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Lumen, 1989.
- Gómez-Ocampo, Gilberto. “Evodio Escalante. Elevación y caída del estridentismo”. Ediciones Sin Nombre / Conaculta, 2002. *Signos Literarios*, 1, 2005, pp. 214-216, <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/147>.
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo: Obra poética 1918-1980*. Estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. FCE, 1981.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, 1990.
- Paz Reyes, Karina. “Rashkin, la que mejor ha registrado el estridentismo: Evodio Escalante”. *Dirección General de Comunicación Universitaria. Universidad Veracruzana*, <https://www.uv.mx/noticias/2014/05/12/rashkin-la-que-mejor-ha-registrado-el-estridentismo-evodio-escalante/>.
- Quirarte, Vicente. *Peces del aire altísimo: Poesía y poetas en México*. UNAM / Almadía, 2020.
- Rall, Dietrich, compilador. *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. UNAM / Instituto de Investigaciones Sociales, 2001.
- Rodríguez González, Alberto. “El estridentismo”. *Seminario. Introducción a la Literatura Moderna y Contemporánea de México*, 12 de junio 2021. Casa Estudio Cien Años de Soledad, <https://youtu.be/JUuBwNQr0FI>.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. UNAM, 1978.
- Schneider, Luis Mario, selección de textos e introducción. *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*. UNAM / Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2007.
- Taniya, Kyn. *Radio: Poema inalámbrico en trece*

mensajes. Malpaís, 2014.

Todorov, Tzvetan, preparación y presentación. *Teoría de los formalistas rusos*. 3ª ed. Siglo XXI, 1978.

Vela, Arqueles. “El estridentismo y la teoría abstraccionista”. *International Center for the Arts of the Americas. Documents of Latin American and Latino Art*, 1923, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/803840#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>.

¿El mundo dividido en dos?

Diego Mauricio Torres De Luna
Benemérita Universidad Autónoma de Aguascalientes
dimatodlu@gmail.com

Resumen: En este trabajo se abordará la bifurcación en las creencias sobre un mismo aspecto como posibilidad para la generación de problemáticas no sólo sociales sino también en la producción de conocimiento, lo cual puede resultar peligroso y hallarse entre el radicalismo y fundamentalismo. El punto de partida es la elección de un método de investigación (cualitativo o cuantitativo) para el abordaje de las problemáticas en ciencias sociales. Finalmente, se proporcionará una propuesta integradora más o menos intermedia entre esos métodos, postura que, quizá, será útil para los demás problemas dicotómicos.

Palabras clave: Radicalismo, fundamentalismo, métodos de investigación, ciencias sociales, propuesta integradora.

Frecuentemente podemos ubicar dos posturas claramente reconocibles en casi todos los ámbitos de reflexión y que, comúnmente, son contrarias y/o contradictorias entre sí. Algunas se expresan como complejos sistemas teóricos, aunque también las hay en simples opiniones. La categorización puede darse en cuanto a actitudes, tipos de personalidades, comportamientos, creencias, concepciones ante la realidad o aspectos de ella, entre muchos otros.

O eres comunista o capitalista, social o antisocial, trabajador o perezoso, moralmente bueno o malo, liberal o conservador, inteligente o tonto, cuantitativo o cualitativo. No todo el tiempo se es sólo una de ellas, en ocasiones oscilamos entre estas etiquetas dependiendo de quien haga la valoración. Cualquier posición que, sin mayor racionalidad, se defienda de las anteriores o de muchas otras que suelen presentarse como antagónicas, parte de un radicalismo, es decir, de la defensa de uno de los extremos en la escala de formas de pensar. Además, también sería fundamentalismo en tanto que la postura propia se vuelve en la unidad de medida para el resto de sujetos. Es a partir de esto que se jerarquiza a las personas, lo cual resulta injusto y discriminatorio la mayoría de las veces.

En cuanto a la ciencia, esta se suele dividir en blanda y dura, exacta y ambigua, natural y social. De ese modo, hay quienes se han puesto en alguno de los bandos y desperdician la riqueza de los contrarios. Se olvida que la ciencia no es el método, sino el aporte al conocimiento. Por ejemplo, el objeto de estudio puede ser la célula vegetal o el comportamiento de un grupo de personas en su sociedad, pero ambos son parte de la naturaleza, por tanto, naturales. En ambos casos se pueden alcanzar descripciones exactas, aunque en uno de ellos se suscita más la interpretación. Y en cuanto a lo blando y duro, el estudio de los dos objetos puede tener el rigor y sistematización para un aporte significativo al conocimiento.

Hecha esta aclaración, en cuanto a los enfoques o posturas para el abordaje de las investigaciones en ciencias sociales, suelen contraponerse dos: el cuantitativo y el cualitativo. Particularmente, en investigación educativa, el primero corresponde a una tradición que se puede ubicar en su origen, que

para entonces reconocía la pedagogía experimental y la experimentación como sujetas al empirismo y al positivismo, con lo que se intentó hacer de la pedagogía una ciencia dura; sin embargo, con la interrogación epistemológica, entendida como la actitud dubitativa ante el método empirista-positivista, se generan no sólo cambios metodológicos sino conceptuales, y es de ese modo en el que se amplía el horizonte hacia lo cualitativo y se reconoce la limitación de la pedagogía experimental por enfocarse sólo a niños y sólo a la experiencia (Martínez Rizo 16). En adelante, la segmentación en cualitativo contra cuantitativo puede ser considerada una división simplista.

Por su parte, cuantificar se entiende como la medición de variables en un nivel métrico, nominal u ordinal (Martínez Rizo 26) a partir de la deducción y predicción respaldada por el trabajo de campo (Creswell 59) que puede proporcionar estadística confiable y pretende llegar a enunciar leyes (Pelekais 348). Estas son las características que se relacionan a la precisión y, a su vez, a lo científico. En cuanto al cualitativo, este es más interpretativo, buscando entender el sentido del fenómeno (Martínez Rizo 27), además de comprender el desarrollo de procesos de manera que se pueda influir en la toma de decisiones (Pelekais 351), promoviendo la acción o cambio al respecto sobre la base de la inducción y la generalización (Creswell 65).

A partir de lo anterior, se puede entender el contrasentido que recae en la apreciación de que lo cuantitativo es más cercano a lo científico puesto que, de acuerdo con las anteriores conceptualizaciones, lo cualitativo se relaciona más con la inducción. Esto es importante porque el método inductivo se ha tenido como base de la ciencia desde la brillante exposición por parte de Francis Bacon en su obra *Novum organum* del siglo XVII. En todo caso, la relación entre cuantitativo y ciencia se ha tratado de la confianza sobre nuestros sentidos y lo certero que nos parece afirmar alguna información experimentada de esa forma, pero ¿los sentidos no nos engañan? ¿no hemos estado confundidos más de una vez por una estimulación sensible imprecisa, que hemos catalogado de alguna forma, dándonos cuenta luego de que estábamos equivocados? Estas preguntas

serven sólo para precisar que la experiencia sensible no es suficiente, por más precisa que nos parezca. Pero si caemos en que sólo necesitamos de la interpretación, ¿qué se interpreta si no es la estimulación del ambiente a nuestros sentidos, es decir, datos que pueden ponerse a prueba y sistematizarse?

Es importante señalar que no es lo mismo considerarlos enfoque o postura que método de investigación. El primero remite a una posición con la cual se entiende, explica y concibe el mundo o algún aspecto particular de él; la segunda es una manera de estudiar determinado objeto de estudio.

Por lo tanto, puede ser peligroso posicionarse a favor de alguna de las dos posturas sin considerar matices. Además, por defender la posición propia se puede escalar a algún grado de violencia o fanatismo, lo cual nos alejaría de las actitudes científicas como la curiosidad y la duda. Estas últimas, en conjunto con cargas teóricas y experienciales particulares, hacen del científico un agente relativamente parcial. Ello no implica problema puesto que, a su vez, la ciencia se expresa con un nivel de probabilidad, no con certeza absoluta (Sabariego y Bisquerra 26), por lo que ninguno de nosotros podría conseguir y ofrecerla, sino que está en construcción histórica y colectiva. Un elemento más a considerar es que anclarse a un solo enfoque puede hacernos caer en una visión sesgada con la que busquemos confirmar nuestras creencias mediante la aceptación o rechazo de información.

En lo que se refiere a la elección de alguno de los dos métodos (ya no enfoques), podemos considerar las ventajas del uso de uno y otro con relación a los objetivos de investigación, así como el objeto de estudio, las circunstancias en torno a él y la cercanía al campo disciplinar en el que nos encontremos (Pelekais). Es una postura pragmática que nos permite considerar como innecesaria la división del mundo en dos vertientes (sea académico, social, cultural, político, religioso, entre otros).

No obstante, podemos participar de una opción integradora. Desde una posición crítica y a la vez pragmática, por momentos se puede tener la necesidad de recurrir a elementos que constituyen a uno y al otro método. Esta apertura que considera a ambos

es parte de una postura o enfoque del que ha surgido una tercera opción denominada como método mixto (Creswell 69) o integrador (Pelekais 348). No debe entenderse como un punto medio porque, según sea el caso, podría tender más hacia un polo u otro. Quizá sea más apropiado comprenderlo como una posibilidad dialéctica en la que se nos presenta al método cuantitativo como tesis y el cualitativo como antítesis, de modo que se ha generado la opción sintética de un tercer método a partir de la pugna por hacer prevalecer sus elementos constitutivos. Dicha opción sintética podría recurrir en mayor y menor medida de uno y otro método, por lo que no habría un consenso generalizable de lo que es el método integrador.

Ciertamente esta tercera vía no es un método del que se tenga suficiente claridad como para delimitarlo y, por ello, podría parecer ambiguo y poco práctico; sin embargo, es una opción en construcción en la que podemos contribuir para la demarcación de sus elementos constitutivos con pleno reconocimiento de los diferentes grados en los que se puede retomar tanto al cualitativo como al cuantitativo, es decir, la gradación intermedia entre cualitativo y cuantitativo puede ser muy amplia debido a que depende de la participación que se le dé a uno y otro método. No obstante, toda esa zona intermedia puede reconocerse como mixta o integradora, por lo que se considera que participar en este enfoque y usar este método es explorar posibilidades poco desarrolladas, pero no incorrectas. Al final de cuentas, la investigación en ciencias sociales, y en lo particular la que tiene como objeto de estudio a la educación, no deberá perder su rigurosidad y sistematización para contribuir al conocimiento.

Hasta aquí, se espera que con suficiente claridad se hayan expuesto las desventajas del radicalismo y/o fundamentalismo al defender (sin atender a las mejores razones) una postura ubicada en alguno de los polos del pensamiento. No se ha buscado emitir juicios de valor por alguna de las posiciones. El centro en el que gira este trabajo es el de resaltar las ventajas de considerar los matices entre los extremos y, específicamente, antes de emprender una investigación en ciencias sociales.

Una cosa más, no se debe interpretar que una consecuencia de estas líneas sea que al elegir el método cualitativo o cuantitativo se caiga en lo incorrecto. Se eligen o rechazan por cuestión de utilidad con relación al objeto de estudio y ahí se encuentra su justificación. En cambio, al ser partidario de uno de los enfoques, se puede caer en las desventajas ya mencionadas.

Lo anterior no se debe generalizar a las otras dicotomías presentadas a modo de ejemplo. Esto debido a que dichas posturas o etiquetas no pueden derivarse, generalmente, en métodos de investigación y elegirlos pragmáticamente. En todo caso, se someten a una revisión argumental con ayuda de disciplinas relevantes para señalar la posición más racional, que seguramente no será el extremo, sino algún punto intermedio o algún grado de integración.

Referencias

- Creswell, John. "The use of theory." *Research desing. Qualitative, quantitative and mixed methods approach*. SAGE Publications, 2009, pp. 49-70.
- Martínez Rizo, Felipe. *El nuevo oficio del investigador educativo*. Una introducción metodológica. UAA-COMIE, 2019.
- Pelekais, Cira de. *Métodos cuantitativos y cualitativos: diferencias y tendencias*. Telos 2.2, 2000, pp. 347-352.
- Sabariégo, Marta and Rafael Bisquerra. "Fundamentos metodológicos de la investigación educativa". *Metodología de la investigación educativa*. La muralla, 2009, pp. 19-49.

El motivo de la consciencia trágica en “Los heraldos negros” de César Vallejo

Sam Vallejo López
Benemérita Universidad Autónoma De Aguascalientes
al260437@edu.uaa.mx

Resumen: En este ensayo se presenta un análisis del motivo de la consciencia trágica dentro del poema “Los heraldos negros” de César Vallejo. En él se tendrá por objetivo demostrar la presencia de este motivo dentro de la obra, para lo cual se implementó el concepto de consciencia de lo trágico expuesta por Crescenciano Grave, introduciéndola mediante el concepto del motivo literario, tomado de las ideas de Cesare Segre y Mercedes Orea. Se considera que Vallejo, al ser consciente de su tragedia, debido a acontecimientos fuertes que marcaron su vida, recurrió a ella como un medio de producción literaria, siendo este motivo introducido mediante recursos retóricos que, se tiene la hipótesis, fueron planteados de tal manera que el lector pudiera apropiarlos a sus propias tragedias, otorgándole un vínculo con el poema, mediante el cual pusiera su propia consciencia trágica.

Palabras clave: César Vallejo, motivo literario, consciencia trágica, recursos retóricos, poema.

Plantear la definición de motivo literario será el principal punto de partida para este análisis, debido a que, en la mayoría de las ocasiones, y gracias a su naturaleza, es confundido como tópico literario, por lo que es importante poder diferenciar entre tema y motivo. De igual manera, es importante definir el concepto de consciencia trágica desde las perspectivas filosóficas implementadas por el autor, como las concepciones que se enfatizan y se aplican a aspectos existencialistas, esto para poder introducirlo dentro del análisis del poema y desde la perspectiva literaria de Vallejo.

Primeramente, es necesario aclarar que, así como lo describe Segre, el término *motivo* se remite a inicios del siglo XVII, donde se le conoció en italiano teniendo un carácter musical, pasando posteriormente a otras lenguas en donde adquirió distintos significados, entre los cuales destacan los literarios y figurativos (347-348).

En segundo lugar, es preciso destacar algunos de los principales exponentes del motivo literario, ya que existe una gran variedad de autoridades que lo han estudiado. Debido a la diversidad de autores, se recurrió a señalar principalmente a Cesare Segre, perteneciente a las grandes autoridades en la materia y a Mari Carmen Orea, quien representa al nuevo sector de teóricos que han realizado trabajos de esta índole.

Por un lado, Cesare Segre expone, dentro de su libro *Principios de análisis del texto literario*, distintos puntos importantes del concepto *motivo*. Primero, gracias al origen de la palabra, que provenía de un concepto musical, es que Segre menciona tres características particulares que se revalorizaron en el ámbito literario, pero que pertenecían al musical. Siendo: “1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente” (348-349). Centrándose mayoritariamente en el carácter germinal, que asegura es un elemento desarrollador en la trama, pues aporta el fondo, que también pueden designarse como: “generalizaciones (...) o situaciones preliminares al desarrollo de las acciones” (Segre 349).

También, por su carácter unificador y de gran persistencia a lo largo del tiempo, se concluye por parte del autor que: “Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes” (Segre 357).

Por otro lado, Mari Carmen Orea, en su ensayo *El motivo literario como elemento fundamental para la literatura comparada* realiza, después de hacer un breve análisis del origen de la palabra, una introducción sobre las distintas definiciones que pueden darse al motivo y finaliza generando una que, a diferencia de la dada por Segre, busca la utilidad dentro de la definición para la literatura. Se destaca, en un primer momento, la cualidad cambiante o evolutiva de la literatura, siendo que, gracias al motivo, es que pueden llegar a comprenderse los “elementos que se conservan de una obra a otra, tanto dentro del corpus de un mismo autor, como en su contacto con la literatura de otras épocas y latitudes” (168).

Por otra parte, existen características que lo hacen ser más relevante en un texto, puesto que para Orea:

el motivo literario se trata de un elemento mínimo del texto, sin embargo, ya tiene significado por sí mismo. En este sentido, es autónomo, es decir, es una unidad completa que funciona como idea conductora, pero al mismo tiempo proporciona el fundamento estructural límite para la obra en la que aparece. (173)

Mismas características que fueron anteriormente señaladas por Segre para describir al motivo literario y que son retomadas por la autora, sin embargo, abandona otras que pueden ser de menor importancia, pero resaltando la naturaleza cambiante del motivo, asegurando que, gracias a este carácter migratorio en distintas épocas, es que puede adaptarse y generar una variedad de elementos sin dejar de ser el mismo, pues es dinámico y tiene la forma de unidad temática. Esto quiere decir que puede contener distintas ejecuciones en una obra, manteniendo su valor como un componente fundamental (Orea 181).

Por lo que, tomando en cuenta los puntos mencionados con anterioridad, es que se llegó a la conclusión

de que era más factible emplear la definición de motivo formulada por Orea, retomando los tres puntos principales del motivo señalados por Segre y dando como resultado el motivo como una unidad completa que mantiene un carácter de idea conductora, elemento germinal y recurrente, además de tratarse de un componente fundamental en las obras del mismo autor.

Ahora bien, para definir el concepto de consciencia de lo trágico se recurrió al análisis realizado por Crescenciano Grave en su texto *Schelling y el nacimiento de la consciencia trágica moderna*, donde señala los aspectos dados en la teoría de Schelling y denota la característica de este concepto. Para Grave, la consciencia trágica comienza a partir de la concepción de *el ser*, donde es el sujeto como *el ser* (la nada) que busca ser todo (10), planteando la objetivación de la objetivación del sujeto, siendo gracias a este proceso donde deja de lado su esencia, como se menciona en el primer rasgo trágico de la filosofía de Schelling:

El sujeto sólo puede ser para sí a través de su objetivación, es decir, mediante el dejar atrás su esencia, por lo tanto, el sujeto nunca posee a sí mismo tal y como es en su esencia, sino que accede a sí mismo siempre desde su contingencia como existente. (Grave 12)

Por lo que el ser jamás se pertenece a sí mismo, se encuentra vagando entre dos posibilidades que lo dejan caer en la completa tragedia de su identidad. Por una parte se abandona con la objetivación y no es nada, o por otra se atrae a sí mismo convirtiéndose en otro distinto. Lo que cae en el segundo rasgo trágico de Schelling: a medida que todo parte del desalojo de la esencia sobre sí, para no caer en la nada, es necesario convertirse en lo otro de sí, para poder reflejarse desde el otro, con lo que “todo su ser objetivo es contingente (...) lo que Schelling llama la desdicha de todo ser” (Grave 13).

Por ello, teniendo en cuenta estas cuestiones en cuanto a la existencia y la posesión de sí mismo, aquello que genera la activación de la tragedia es la confrontación de las dos posibilidades: permanecer como nada o quererse a sí mismo, alterándose en lo otro.

La tragedia es, pues, la contradicción generada en cuanto a la esencia, potenciándose el querer de la esencia y el alcance de las objetivaciones del ser, donde la consciencia trágica en los organismos se trata de “la angustia consciente de su ser como nada que es al mismo tiempo la potencia que lo impulsa a la posesión de sí mismo como libertad” (Grave 15).

Así pues, en el presente trabajo se emplea el concepto del motivo de la consciencia trágica, situado en unos de los poemas más reconocidos de César Vallejo, “Los heraldos negros”, que comparte el mismo nombre del poemario en el que aparece. Ahora bien, “Los heraldos negros” constituye uno de los poemas más representativos de Vallejo, es uno de los más conocidos por la crítica y en los que mejor puede observarse un sentimiento trágico, un motivo que constituye, en mayor o menor medida, la producción de la obra de Vallejo, puesto que expresa, por medio de su poesía, la desgracia de su vida cotidiana o la mala fortuna que le acompaña. Hace de esta tragedia diaria la base de su producción. Esta tragedia, como se mencionó anteriormente, constituye una angustia del ser, es la que refleja el autor en su poesía, esta meditación sobre la concepción de su vida y los malos acontecimientos que la rodean, como aquellos “golpes en la vida, tan fuertes” (v.1). Desde el primer verso puede sentirse la representación de la mala fortuna que puede acompañar a la vida, en este caso, la vida del poeta.

Vallejo se vuelve consciente de la naturaleza desdichada de su vida y exterioriza la angustia de poseerse a sí mismo, como lo dice Grave: “como libertad” (15), con un afán de volverse libre ante dicho acto, posiblemente la libertad de toda la desgracia que le rodea o la del que parece ser el mayor culpable de su desgracia, Dios.

Este sentimiento de búsqueda del ser por parte de Vallejo, este que trata de librarse de la carga que representa en su vida la figura de Dios, representa el motivo del poema, no sólo como una unidad mínima, sino como la unidad completa de la obra, de cada aspecto que es introducido con el fin de expresar esta inconformidad, como un aspecto recurrente dentro del discurso del poema.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé! (v. 1-4)

De esta manera se introduce la figura divina que se muestra como un personaje colérico y represivo, aquel que se encarga de introducir en la vida del poeta estos golpes tan fuertes que, al mismo tiempo, lo mantienen definido en cuanto a su ser, puesto que la misma tragedia que lo acompaña es la que continuó marcando, además de su vida, la esencia misma de su ser, esencia que asimiló mediante el proceso de poseerse a sí mismo, logrando una consciencia trágica de su vida para, posteriormente, transmitirla mediante su obra.

Existe una asimilación de todas estas tragedias que, como se dijo anteriormente, se elevan a un ejercicio de consciencia y son introducidas, más que como un reclamo dentro de “Los heraldos negros”, como una exhortación de las dificultades de la vida, principalmente de las vividas por el poeta.

Todas aquellas experiencias que han ido forjando en su persona (o preferentemente llamadas tragedias) son las que menciona dentro del poema como “golpes tan fuertes” (v.1), seguramente refiriéndose a sucesos que le habrían marcado hace poco, esto podría sustentarse con los acontecimientos dentro de su vida personal anteriores a la publicación del poema. La reciente muerte de su madre, antes de la llegada del poemario que contiene “Los heraldos negros”, puede ser el aspecto de golpe trágico de la vida que refiere Vallejo.

Así mismo, estos aspectos señalados entre los sangrientos golpes, aquellas referencias que se hacen de los mismos (crepitaciones, el odio de Dios, la resaca) son todas asimilaciones del recuerdo de uno o varios acontecimientos bastante duros para el poeta, la permanencia y remembranza de todos estos hechos que continúan circulando en el autor, en un proceso cíclico.

Inclusive, es importante considerar que estas características mencionadas en el poema y que constituyen a los acontecimientos trágicos permean en

la mente del lector invitándolo a la reflexión de sus propios “golpes como del odio de Dios” (v. 2) gracias al carácter universal de los conceptos. Es verdad que hacen referencia a acontecimientos trágicos, pero el autor no profundiza en los mismos, dotando de un carácter único a su obra, otorgándole al lector un sentimiento de apropiación del poema.

Para finalizar, considero que la obra de Vallejo representa un punto importante de análisis para el motivo de la consciencia trágica, debido a que en su producción parece abundar tal concepto; sin embargo, es igual de importante tomar como análisis las cuestiones que le aquejaron personalmente, ya que estas infieren en gran medida dentro de sus obras.

Asimismo, considero que, efectivamente, la consciencia de lo trágico se encuentra muy presente dentro del poema “Los heraldos negros”, puesto que es uno de los que mejor expresan ese sentimiento de inconformidad de las desdichas pasadas por Vallejo y donde la más grande de todas parece ser su mera existencia.

Referencias

- Grave, Crescenciano. “Schelling y el nacimiento de la consciencia trágica moderna”. *Euphyia*, vol. 3, no. 4, 2009, pp. 9-23.
- Orea Rojas, Mari Carmen. “El motivo literario como elemento fundamental para la literatura comparada”. *Actio nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 2, 2018, pp. 164-185.
- Segre, Cesare. “Tema/motivo”. *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica, 1985, pp. 347-357.
- Vallejo, César. “Los heraldos negros”. *Los heraldos negros*, 1959.



MARMÓREA
REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA