

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey



**TECNOLÓGICO
DE MONTERREY®**

No. 18

Nuestra portada:
Don Quijote. Antonio López Oliver.
1982. Litografía. Colección particular.

**Revista de Humanidades:
Tecnológico de Monterrey**

**Número 18
Primavera de 2005**

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey

Es una publicación académica de la División
de Humanidades y Ciencias Sociales del Instituto
Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey, Campus Monterrey.

Consejo Editorial

Sergio Bagú (+), *UNAM*; Georges Baudot (+), *Université Toulouse II*; Jean-François Botrel, *Université Rennes 2*; Fidel Chávez, *Tecnológico de Monterrey*; Aurora Egido, *Universidad de Zaragoza*; Fernando Esquivel, *Tecnológico de Monterrey*; Humberto López Morales, *Real Academia Española*; Lucrecia Lozano, *Tecnológico de Monterrey*; Abraham Lowenthal, *University of Southern California*; Beatriz Mariscal, *El Colegio de México*; Beth Pollack, *New Mexico State University*; Alfonso Rangel Guerra, *UANL*; Sara Poot-Herrera, *The University of California, Santa Barbara*; Gustavo Sainz, *Indiana State University*

Directora Editorial

Blanca López de Mariscal

Coordinadores de área

Literatura: *Inés Sáenz*

Lingüística: *Claudia Reyes*

Pensamiento y Cultura: *Yolanda Pérez*

Historia: *Ana Portnoy*

Coordinador Editorial:

Adrián Herrera Fuentes

Redacción en español: *Pastor Montero, Dolores Sáenz*

Redacción en inglés: *Carol Carpenter, Thomas DeMaria*

Asesores:

Luis Felipe Alvarado

Ruth Esther Ángel

Cristina Cervantes

Aurelio Collado

Donna Kabalen

José Carlos Lozano

Víctor López Villafañe

Abraham Madroñal

Francisco Javier Martínez

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey
 Número 18, primavera de 2005
 Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
 División de Humanidades y Ciencias Sociales
 Tipografía y formación: Juan Jesús González Alamillo
 Cuidado de la edición: Adrián Herrera Fuentes
 Diseño: Centro de Investigación y Entrenamiento en Tecnología
 Educativa, Mariam MacLean Sufé
 Diseño Contraportada: Juan Jesús González Alamillo
 Av. Eugenio Garza Sada 2501 Sur
 Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64849
 e-mail: blopez@itesm.mx
 adrian.herrera@itesm.mx

<http://humanidades.mty.itesm.mx/revista/>

La *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* aparece en los siguientes índices:

CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), UNAM.

LATINDEX (Sistema de Información de Publicaciones Científicas Seriadas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), UNAM.

HLAS (Handbook of Latin American Studies), Library of Congress, USA.

IBSS (International Bibliography of the Social Sciences), London School of Economics.

LANIC (Latin American Network Information Center), University of Texas at Austin.

Reflexiones (Revistas especializadas en literatura peninsular e hispanoamericana).

Directorio de Medios Impresos de Nuevo León, UR.

La *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* es una publicación semestral editada por la División de Humanidades y Ciencias Sociales del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey, que se encuentra ubicado en Ave. Eugenio Garza Sada 2501 Sur, C.P. 64849, Monterrey, N. L., México. La titularidad de la Reserva de Derechos le pertenece al Instituto, calidad que sustenta con el Certificado Número 04-1998-061717492400-102 emitido por la autoridad correspondiente en la materia. Editor responsable: Blanca López. Número de certificado de licitud de título: 9952; número de certificado de licitud de contenido: 6945; número de reserva al título en derechos de autor: 003110/96. Distribuido por la Librería del Sistema ITESM. Impreso en los talleres de Grafo Print Editores, S.A., Av. Insurgentes 4274, Colinas de San Jerónimo, Tel. 8348-30-70, Monterrey, N. L.

ISSN 1405-4167

Sistema Tecnológico de Monterrey

Directorio

Rafael Rangel Sostmann

Rector del Sistema Tecnológico de Monterrey

Alberto Bustani Adem

Rector de la Zona Metropolitana de Monterrey

Patricio López del Puerto

Rector de la Universidad Virtual

Lucrecia Lozano García

Directora de la División de Humanidades y Ciencias Sociales,

Campus Monterrey

Claudia Reyes Trigos

Directora del Departamento de Estudios Humanísticos,

Campus Monterrey

Índice



Lengua y Literatura

- David Camps
The process of prewriting of four non-native speaker postgraduate students 13
- Maricruz Castro Ricalde
Niveles de derivación en la traducción / adaptación: de La señorita de Trevélez (1910) de Carlos Arniches a Calle Mayor (1957) de Juan Antonio Bardem 35
- Julieta Leo
Nexos y transgresiones. Una exploración de los temas ocultistas empleados por los escritores modernistas 65
- María Ema Llorente
Oralidad y sentido en Trilce, de César Vallejo 105
- Mariana Ozuna Castañeda
Historias de una piedra o positivismo y profecía en Santa, de Federico Gamboa 133
- Irene Vegas García
Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: España, poema en cuatro angustias y una esperanza 163



Pensamiento y Cultura

- Jacob Buganza
Ensayo de una ontología del mal 185
- Donna M. Kabalen
Modernity-Postmodernism: An Aesthetic Aproximation toward the Art of Abraham Cruzvillegas 203

Kevin Scott Larsen
Maimonides and Peace for Our Time 221



Desde el Campus

Ruth Fine
Hacia una lectura semiótico-narratológica del Quijote. El caso de las voces narrativas 239

María Eugenia Rodríguez Palop
¿Vive usted en un mundo civilizado? El desarrollo sostenible desde el discurso de los derechos humanos 261



Reseñas

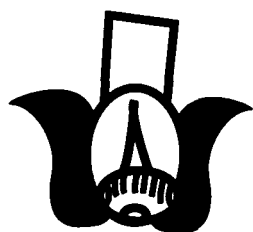
Nora Lizet Castillo Aguirre
El Norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana 273

Alicia Verónica Sánchez
¿Qué opinas con verbos y pronombres? 279

Susana Patiño González
Amor y justicia. El afán conciliador de la filosofía moral 283



Nuestros Colaboradores 293



Lengua y
Literatura



The process of prewriting of four non-native speaker postgraduate students

David Camps
*Tecnológico de Monterrey
Campus Ciudad de México*

By taking a social view of writing, this paper presents the findings of research about the prewriting practices that assisted four non-native speaker (NNS) postgraduate students with the first part of the writing process of their theses. The techniques for data collection included interviews, written texts and checklists. The results suggest a variety of purposes in the utilization of the practices for this part of the writing process. As composition teachers, we can complement our knowledge about the way we teach writing by understanding the usefulness and benefits of the practices that our students bring to their writing.

Con base en una perspectiva social de la redacción, este artículo se enfoca en la investigación de prácticas de escritura para el inicio del proceso de redacción de las tesis de cuatro estudiantes de maestría en universidades británicas. Las técnicas de recolección de datos incluyen entrevistas, textos escritos y lista de verificación. Los resultados sugieren para esta parte del proceso una variedad de propósitos en el empleo de las prácticas. Como maestros de redacción podemos complementar nuestro conocimiento sobre la manera de enseñar al entender la utilidad y beneficios de las prácticas que usan nuestros estudiantes al escribir.

Purpose of this research

The focus of this paper is on the types of practices that four NNS students introduce into the prewriting process of their theses, the reasons for their choices and the origins of their recurrent practices. I will also discuss how the participants' previous experience of these practices contributed to the task, the benefits that the use of these practices had, as well as where the students learned about them.

The assistance that these practices can provide in order to accomplish certain writing tasks may be great. It is important to learn what, how and why our students engage in practices for the planning

or prewriting process in order to understand their reasons for choosing the way these activities are carried out. As teachers, we need to understand what contributes to our students' writing, especially if we have students whose first language is not English. Thus, by examining what took place in the students' initial writing process, we can complement our knowledge about the way we can teach this part of the writing process more efficiently.

I have divided this article into five sections. The first section reviews the current theory on the prewriting process. In the second section, I provide a general background about the participants in the study. The third section describes the techniques used for collecting the data. In the main part of the article, the participants' prewriting practices for academic purposes and the findings are discussed. The final section examines some considerations for the teaching of writing and offers some recommendations.

Review of current theory

It is commonly understood in the literature of second language composition that the writing process consists of a sequence of a series of cyclical, recursive, and progressive stages, such as planning or prewriting, drafting, editing and revising, that any writer follows in order to produce a final piece of written work (Grabe and Kaplan, 1996; Tribble, 1996; Clark and Ivanič, 1997; Johns, 1997). Planning or prewriting is considered the first step prior to the actual moment of writing, and the writer engages in activities to explore, develop and organize ideas, and to delimit these into one specific topic for discussion (Grabe and Kaplan, 1996; Tribble, 1996; Johns, 1997; Camps, 2000). Note taking, brainstorming, diagramming and outlining become crucial because, if students do not have a plan to guide them, or ideas to develop, they cannot continue efficiently with the subsequent stages of the process.

The notion of the writing process described above has its' origins in cognitive psychology research, which has been developed fully by Flower and Hayes (1980; 1983) and has been adopted by many composition teachers (Susser, 1994; Tribble 1996; Camps, 2000; Hyland, 2003). This approach recognizes the recursive mental steps of planning, or the generation of ideas, and the translation, or the written expression



of what has been mentally mapped out (Flower and Hayes, 1980; 1983). In an EAP writing class, each step of the process is taught separately, concentrating on specific types of thinking skills (Camps, 2000). Teachers may focus on generating and organizing ideas through brainstorming and outlining or diagramming as a part of the thinking process for starting an essay. These skills become the main task to be fulfilled, and once they are completely internalized, the student can apply them to similar types of writing (Camps, 2000).

However, this view of writing has been criticized for focusing "only on the psychological processes of the individual mind without situating the writer in the social context in which s/he is writing" (Clark and Ivanič 92). The mental process of planning and its actual production, such as an outline or a diagram, is a result of its "relation to social contexts, and [those ways that writing] depends on it" (Clark and Ivanič 59), and is not in this case a result of a set of skills pertaining to a student (Currie and Cray, 2004). At the university level, students are immersed in academic contexts and writing for academic purposes. For this reason, they will engage in the different types of writing required by their academic departments, in which formalities, conventions, expressions, discipline-specific vocabulary, information and genres (e.g.: reports, proposals, theses) are important. Students then will certainly undergo different writing processes where they will have to engage in the distinct practices of an academic community's commonly accepted ways of dealing with writing in order to accomplish the demands of the tasks placed upon them (Bizzel, 1992; Street and Lea, 1998; Camps, 2000; Hyland, 2003; Currie and Cray, 2004). These practices may range from idea generators and clustering or diagramming to drafting, editing and revising.

Writing practices may be subject to different social factors, such as the conventions or requirements that students have to fulfill, the task they have to accomplish, and the networks of support they establish (Parkhurst, 1990; Barton, 1994; Baynham, 1995; Boshier, 1998; Camps, 2000; Casanave, 2003). For example, the students in a business school may seek help at their university's writing center where they are shown the design of a diagram in order to explore the possibilities of how their action research on a certain topic may be conducted (Camps, 2000). It is also the case that in a business school the academic



department may require its students to keep a diary in order to compile important notes with reflections on a specific, practical aspect before actually writing their paper (Camps, 2000). In this sense, these prewriting *practices* are socially established and shared ways of dealing with writing, specific to a domain or community, and not specific to the student (Currie and Cray, 2004). These practices are not to be used interchangeably with *strategies* or *procedures* which suggest “a set of neutral techniques that are somehow separate and separable from the social context that favors them” (Clark and Ivanič 84).

NNS students may also draw upon prewriting practices that help them plan a thesis and adjust it to their own personal interests in order to help them with linguistic devices for efficiently transmitting what they find most useful (Shaw, 1991; Adegbija, 1991). If the product to be achieved is more involved, then NNSs may introduce a combination of different prewriting practices which cause the writing process to become longer (Parkhurst, 1990; Dong, 1998). The practices in the prewriting process for a one-page composition or a four-page essay in a composition class may be simpler, shorter and less complex in comparison to a more demanding task at a postgraduate level where a more complex process can take place (Parkhurst, 1990). This is due to the fact that the expectations, conventions, requirements and tasks of a postgraduate work are often higher than those of a short composition or essay (Parkhurst, 1990; Uzawa, 1996, Camps 2000; Sasaki, 2000). In disciplines related to business, for example, master’s degree students are required to write a thesis in which they examine the topic chosen, provide a consistent argument, and support this argument with theory or evidence (Paltridge, 1997; Dong, 1998; Camps, 2000). In this way, the students can engage in practices useful for this purpose.

The NNS writer’s experience contributes to the prewriting process (Parkhurst, 1990; Shaw, 1991; Uzawa, 1996; Camps, 2000; Sasaki, 2000). NNS expert writers may dedicate more time in detailed planning and organization than novice writers do (Sasaki, 2000). On the contrary, NNS novice writers may be more concerned with mechanical aspects and may overlook practices that generate and organize ideas (Uzawa, 1996). This means that they not only need to learn the types of writing practices useful for helping them to explore ideas and to select a topic for a paper, but they must also be aware that their low proficiency or



fluency can be an adverse factor that may hamper the generation of ideas in English (Zamel, 1982; Boshier, 1998). The NNS students' previous writing experience may bring a variety of practices to their present prewriting process (Camps, 2000). If they have drawn upon a clustering or a diagram that had actually worked for generating ideas for a particular essay topic, they will know how to design a new one by adding different details and connections to it, and by adapting it according to the new task to be accomplished (Camps, 2004). In addition, it may be easier for the students to begin writing a paper in English when a topic is about something they have previously learned in their L1 (Friedlander, 1990). The more experienced the writers are, the more they will be involved in different practices to help their planning and organization.

The writing process cannot be separated from its context and purpose (Clark and Ivanič, 1997; Camps, 2000; Casanave, 2003; Currie and Cray, 2004). The interaction established between student writers and their university's department or supervisor, the requirements of the academic program, and the experience acquired in previous writing events are aspects that are not to be overlooked when learning about the practices brought into the writing process. At the moment of carrying out a task such as a thesis, and undergoing writing processes, students draw upon practices which are embedded in and used for a particular purpose. By taking a social approach to writing, this paper examines the case of four Mexican students who introduced prewriting practices in order to initiate the production of their theses and consequently fulfill the academic requirements.

The participants

The criteria for selecting the four participants were that they should be Mexicans enrolled in a postgraduate program. Each student was contacted separately through email and asked to participate after I browsed the Internet for the list of students receiving support from the Mexican governmental agency, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), and the lists of international students from different British universities. The participants studied a master's degree at one of the following: Lancaster University, The University of Hull, The University of Manchester and University of Manchester

Institute of Science and Technology, all in Great Britain. Figure 1 provides an overview of the participants' backgrounds. Most of their writing experience was acquired during their undergraduate studies and professional careers.

According to the interviews with each of the participants, the serious type of writing that they had previously engaged in came from their undergraduate studies and careers. For example, Julio's undergraduate studies were in biology. He wrote field reports and a 50-page thesis about lead contamination of wild fowl. After graduating, he was involved in research projects where he wrote research and financing proposals in Spanish and in English. Roberto wrote reports of practical aspects for his undergraduate studies in Industrial Engineering and Systems. It wasn't until he started to work as a manager for a company in the area of quality control that he engaged in reports on quality and production. Miriam wrote a thesis in order to graduate in biology with emphasis in environmental education. Afterwards, she wrote financial proposals and a guide for teachers about the conservation and migration of birds of prey, which was distributed as a handbook to environmental groups. Ana's undergraduate studies were in Computer Science, where she wrote short user manuals which consisted of explanations about a program, its function and its application. For graduation she had to write a final project or a short thesis. She then worked in a systems consultant company where she developed systems or software in the area of finance for two well-known banking institutions in Mexico City, but she did not recall any "relevant" writing during that time.

Table 1
The Participants' Background

Student	EFL courses	Placement exam/score	Previous writing experience	EFL preparation	EAP in Britain	Studies
Roberto	Primary school-work	IELTS-6.0.	Assignments, reports, projects	None	EAP	Information Mangement Education
Miriam	Primary-high school	IELTS-8.0.	Reports, thesis, proposals	None	None	Biodiversity
Julio	Primary-high school	IELTS-7.0.	Reports, thesis, proposals	None	None	Systems
Ana	Primary-high school	IELTS-5.5.	Short manuals, thesis	IELTS preparation, Writing	EAP	



The study

Reasons for undertaking research

One of the reasons for conducting this research study was due to participants' feedback in the pilot study (Camps, 1999). The participants agreed that what really made a contribution to their academic writing in Great Britain was their previous writing experience during their undergraduate courses and professional experience (Camps, 2000). As a result, I sought to answer the following six research questions in a more in-depth study in order to discover what the NNS postgraduate students did to engage in academic writing.

1. What were the academic demands with which the students dealt in their master's programs?
2. What choices did the students have to make for starting to write?
3. What was the prewriting or planning process the students underwent?
4. What types of writing practices, such as practices for outlines, diagrams, notes or summaries of readings, did the students draw upon to help them start writing?
5. What were the purposes and benefits of employing these practices?
6. Where did the students learn the practices they drew upon to begin writing?

Methodology for data collection

I collected data during the students' academic year as part of a study of their writing practices for their major writing assignments and theses. The primary data used to understand the practices that the participants had engaged in to write their theses was taken from one interview session, a checklist, the students' theses, and their student handbooks¹. First, a checklist was designed based upon previous interview sessions regarding the writing practices they had utilized for their formal written assignments. In the checklist, I listed the practices in which the students claimed to have engaged. They also had to indicate if they had employed the same practices, or if these had been somewhat different and how. Second, I asked for a copy of their theses and a copy of the requirements according to the

student handbooks that they needed to cover. Third, based on the previous data, I prepared an interview schedule with questions about the students' theses, the theses' guidelines or requirements, the writing processes and the students' practices. In the interview², the students, after finishing writing their theses, told me in which parts of their texts the prewriting practices had a role, and if these were new practices.

Data analysis

The data collected was analyzed qualitatively. First, I went through the checklist to select the practices the students had employed. The checklist helped to identify which practices the students had drawn upon for the writing of their theses. Afterwards, I reviewed the student handbooks to find out more about the requirements the participants had to follow. I underlined the main parts that referred to the specific requirements and their description of what the students had to do. I selected the explanations or suggestions of how they should do their work, especially what practices they needed to engage in. I then created a table with different categories under the headings, "student," "writing practices," and "dissertation topic." In it, I condensed and reduced the information from the checklist and handbooks that corresponded to these categories (Miles and Huberman, 1994).

During the interview, I marked in different parts of their theses where the participants talked about the contribution of their prewriting practices for each section or chapter. The responses to the interview questions were transcribed, and then coded and categorized according to writing process, requirements, origins, purpose and benefits of the practices (Miles and Huberman, 1994). Finally, I compared the responses with the information from the checklist and student handbook displayed in the table, and added new information to each of the table's categories where it was necessary.

Table 2
Examples of the participants' prewriting practices

Student	Practice	Purpose	Source
Miriam	Diagramming	Develop and conduct an argument	Previous experience
Julio	Note taking	Gather data	Previous experience
Ana	Brainstorming	Generate ideas	Previous experience
	Outlining	Provide direction, rewrite headings, and have an index	Academic tutor
Roberto	Mind mapping	Arrange thoughts and provide direction	Previous experience
	Log keeping	Jot down thoughts	Academic tutor and department



The analysis of the data helped me to select the most relevant aspects of how the four students wrote their thesis, what they had to undergo in the prewriting process, how the prewriting practices affected this part of the process, and where and how they learned about them. In this way, the analysis contributed to providing an account of the academic requirements the participants had to cover in addition to the description and usefulness of the prewriting practices to the prewriting process (Mason, 1996).

The students' prewriting practices and examples of their utilization.

The data described above provided evidence of the use of the following prewriting practices: brainstorming, diagramming, log keeping, note taking, outlining and mind mapping. According to the data, six relevant prewriting practices were identified which, in some cases, were connected to each other and depended on each other as well. In other words, the participants had several prewriting practices with which to start their written work that led in turn to other more useful practices for the initial part of the process. In this section, based on the students' responses, their handbooks and the checklist, I will describe the most significant examples of these practices according to their purpose and their origins, as shown in Table 2.

Examples of the utilization of the practices

Julio's note taking and brainstorming

Julio was required by his academic department to write a thesis related to biodiversity concepts, wild fowl and their prey with originality, clear objectives, methodology and results. He had to do fieldwork in a mudflat area of the Humber estuary, which is in the Northeast of England. There he observed and took notes of the behavior of the birds that live on different varieties of mollusks and worms.

According to the checklist, Julio introduced two important practices into the prewriting process: note taking and brainstorming. Note taking was a consequence of Julio's field work, which took him several



weeks. He had to remain in the estuary for several hours while observing the behavior of birds that live on different varieties of mollusks and worms, and the different factors that could affect their behavior. As Julio comments in one of the interviews: “[During your observations did you take notes?] I took notes in my notebook on the weather conditions, how many times the birds ate, the temperature, the mudflat...”

Julio had to be attentive to the weather conditions during the birds’ feeding and count the times they ate. Any change in the speed of the wind or the sea level needed to be recorded. He also had to include in his notes the different kinds of mollusks and worms he had examined and classified in the laboratory and describe the mud samples for learning about their nutrients. According to Julio, he had experience with the note taking practice prior to his postgraduate studies since he had done this type of work before where he conducted research in Mexico and realized the relevance of having notes to be further developed in the description of the methodology section and observations. For the present work, this experience helped him get to know, for example, how to classify the types of mollusks examined and how to measure the speed of the wind and the sea level, which he needed to include in his thesis.

At the same time Julio was collecting data, he was also working on the introduction of his thesis. He needed to decide what points he would include in his thesis, how the points could be written down, and how the data he had collected could be distributed. For this reason, he brainstormed in order to arrive at a list of the main points he would include in each part. The list of main points was necessary for Julio to decide about what his introduction could include, which served the purpose of helping him select the points necessary for each part of his thesis. Once he selected the main points, he had a better picture of how he would describe the information gathered in the notebook: the data collection process, the weather conditions, the species examined, and the results.

Roberto’s log keeping and mind mapping

Roberto kept a diary-like log to help him record the thoughts and experiences during a particular project. The diary was required by



Roberto's academic department since the *Information Management Programme* (1999) expected him to write his thesis by providing a direct account of the project. He had to embark first on an organization-based project and then write a 10,000-word dissertation as part of the program. In order to undertake such a task, he would work in a company conducting action research in which he would explore the situation and then propose useful changes within the organization. For Roberto, his reflections served as the starting point for writing a chapter about working as an intern in a company. In this chapter, he had to narrate his experience and propose useful changes within the organization. The reflections provided a summary of relevant points which described his experience. His academic tutor also strongly recommended that he keep a diary as part of his reflections and activities. In his office, Roberto always had a file open on the computer where he used to note important thoughts as they occurred. For example, he commented during one of the interviews: "I had a file open for the logbook as I was working. So the logbook consisted of two parts. One was what you did and the second the reflections and learnings. So, each time I had something new I'd just change file and write to do it in real time..."

Roberto indicated in the checklist that in Great Britain he used a diary-like log for the first time, and when he was asked about the origins of this practice, he said that both the academic department and tutor required the Information Management students to use it. He also said that he was reluctant to employ it at the beginning, but as he became more involved in the project, he realized that it was helpful to have all his experience written down since he later would be able to provide an account of all the events the department had required.

The reflections recorded in the diary-like log became useful once Roberto started a mind map with the main points of what he did in the project. According to the checklists given to the participants, Roberto was the only one who employed mind maps with the intention of organizing the main reflections from his diary. Once he had his reflections written down, he needed to decide how to organize them; he also had to determine which reflections would be useful to develop in the discussion section about his experience as an intern. For this reason, he made what he called "mind maps" for each of



chapter and section. These mind maps consisted of one main idea linked to other related ideas; he established relationships between each of them using arrows. Once Roberto designed the format for the mind maps, he incorporated the most relevant ideas that he had obtained from his reflections by selecting and grouping them in order to visualize an overview of the structure of the chapter and later to develop his discussion. Roberto provides a description of his mind map: "Basically it's a central idea which is the map's center and from it new ideas are coming out. Then, as I read, you have to group the ideas converging at the same topic. Then, this is the conceptualization stage, using mind maps."

Roberto had used mind maps before, so he knew how to design circles and lines to include and connect ideas, which saved him time. For his thesis, the content on which he based his maps came from the log. In this way, the mind maps motivated Roberto to start developing and organizing his thoughts, linking them with other ideas and determining where he could include new ideas. As he mapped them out, he could see the direction he was taking to narrate his problems, dilemmas, successes and rewarding moments of the project, and to explain the lessons he learned from this experience.

Miriam's diagramming

Miriam's student handbook required a 13,000-word thesis, consisting of a critique of an educational model of environmental care with a clear argument or a topic of discussion, and a convincing personal opinion supported with experience and theory. For this reason, she decided to develop a thesis statement on environmental care in order to set up the topic that she would discuss throughout her thesis.

In order to begin the development of the topic for discussion, Miriam indicated in the checklist that she drew upon the practices of brainstorming, outlining and diagramming. First, she brainstormed and outlined the ideas, but she realized that they were not providing sufficient support, so she decided to make a diagram that expressed the relationship of a main idea with other supporting ideas using arrows. Afterwards, she represented each idea with pictures of people or objects with circles around them. According to her, the diagram



was useful to clarify her ideas and see the type of discussion she would have and the way she would conduct it: “[I made] a diagram in the formulation of the general argument of my work... they are simple pictures with an idea written below and arrows between each picture... it’s easier for me to clear up my ideas if I make little pictures.”

Miriam indicated in the checklist and in the interview that she had engaged in this practice before when she felt she needed more activities to generate ideas for a topic, and said that she found it helpful in problematic situations. Every time she felt that she could not continue with the other steps of the process, she would use the diagram as a helpful solution. In the case of her thesis, the utilization of the diagram proved to be useful once again and helped her draft the argument in subsequent parts of the thesis. According to Miriam, the argument developed is reflected in the introduction and conclusion. However, it is in the introduction that she provides an account of environmental degradation, writes about some authors concerned with this issue, summarizes the content of the subsequent chapters of her dissertation, and provides the basis of her discussion: the type of education given to individuals that will enable them to cover the gap between economic development and environmental care.

Ana’s outlining

As part of the academic program, Ana wrote a 10,000-word thesis in order to demonstrate her skills in the modeling, development, design and implementation of a simulation object-oriented software tool, reflecting 120 hours of work. She also had to prove her capability for full-time work. For this task, she needed to have a theoretical framework, look for software tools available in the market to help her with what she wanted to design, and test the software.

Ana indicated in the checklist that she engaged in the practice of outlining the most important points for her thesis. In the interview session, Ana said that the outline was a result of her academic supervisor’s recommendation. She then designed her outline with the parts and points she would include in her thesis, which dealt with testing the suitability of a software program. In this way, she then knew in which area or section of her paper to write down all the information she had, such as the technical aspects of her work, the



types of software used to test the simulation, and the results she had obtained. The outline also helped with the overall organization of all of this information. Moreover, her supervisor could preview the content that the thesis would have in order to be able to recommend any changes to the points that were not clear. Ana explained the purpose of the outline during the interview: “[Why did you have an outline?] To discuss with my supervisor what the thesis was going to have...the outline was for my supervisor [to see] which points I was going to include in the report. He told me what points were ok and what to change...”

The outline also served the purpose of creating clear chapter and section headings for the thesis. In this sense, the outline worked as an indicator of what Ana would write for each section and exactly where she would include the information that described and discussed the software. After that, she created a new outline which served as the basis for making an index, and seeing how this index would look in the final version of the thesis.

Discussion

In this section I will highlight the most relevant aspects of the ways in which the prewriting activities were carried out. It is worth noting that some of the practices discussed here were employed for specific writing situations. For example, the log book and note taking were requested by the students’ academic departments of biology, management and education in which relevant aspects of a practical experience had to be recorded. In addition, the practices of outlining, brainstorming, diagramming and mind mapping were not required by the participants’ academic departments, but they drew upon them on their own initiative based on their personal experience. However, the practices were employed to cover the different demands of each of the students’ academic departments, and the purpose of each of these practices depended on the tasks to be fulfilled.

1. The practice of brainstorming: Julio’s brainstorming was not the first step employed in this part; he used note taking at the same time that he engaged in the listing of the ideas, which is a practice also common in his field. It appeared to be very useful for Julio to continue using or combining it with other prewriting practices, such



as outlining in conjunction with brainstorming. Moreover, this generation of ideas was used for each specific section and chapter of the thesis and not as one-time activity for the whole piece of work (Parkhurst, 1990). This suggests that this part of the process became long and complex (Parkhurst, 1990; Shaw, 1991; Uzawa, 1996; Sasaki, 2001): collecting and annotating data, developing points for each section and chapter, going back to the data, and rewriting points. Additionally, Julio's brainstorming helped to him to develop the most relevant points required in the thesis in order to explain the objectives, the methodology for data collection and the results. Finally, it is also relevant to the study that brainstorming was carried out as a result of the participant's previous writing experience in Mexico (Parkhurst, 1990; Boshier, 1998; Camps, 2000).

2. The practice of diagramming: Miriam's diagram helped to develop and determine the main topic of discussion for her paper. After she had generated ideas through brainstorming and outlined them, she realized the difficulty of elaborating on a new topic that she was learning about (Friedlander, 1990); consequently, she engaged in the practice of diagramming. Again, the participant's prior writing experience became important in this part of the writing process since she had designed similar diagrams in the past to facilitate the development of the topics of discussion in her papers (Parkhurst, 1990; Boshier, 1998). The practice contributed to developing the main argument as requested by Miriam's academic department.

3. The practice of log keeping: Roberto's log keeping was a summary of the thoughts and ideas he had recorded from his experience as an intern. The content of this log formed the basis of the narration about his successes, dilemmas, and failures in one of the chapters of his thesis (Shaw, 1991). He was advised to keep such a diary by his academic department. The student's prior writing experience did not contribute to this particular practice. This implies that the academic policies and requirements, along with the supervisor's advice in the process, may be decisive factors in the employment of certain writing practices common in the discipline which can contribute to the students' learning of new and different options for practices (Shaw, 1991; Johns, 1997; Camps, 2000).



4. The practice of note taking: Julio drew upon note taking to collect data as the first prewriting activity in the very early stages of the writing process. It seems that this practice was complex, as he had to gather information from his observations, analyses of species and weather conditions. This information later became crucial in the presentation and discussion of results. Julio's experience of this practice became important since he had done fieldwork before, having had to write down his ongoing observations. For his new research, he had no difficulty in knowing what to annotate and how to do so (Uzawa 2; Sasaki, 2000). This part of the process became more complex since both note taking and brainstorming allowed him to continue with other parts of the writing process.

5. The practice of outlining: Ana's outlining was not only used for classification of ideas, but it also worked as a planner to show direction, as an indicator for rewriting headings, and then as an index for the sections of the paper. This was demonstrated when Ana used her outline to rewrite her chapter and section headings to make them more self-explanatory. Outlining also provided an overview of the headings she had to revise, as well as to decide on the type of content she needed to include. Once she had revised the headings, she could more easily determine where she would include the content she had written, and these headings could then serve as the main structure for an index. In this way, she became a more experienced writer by understanding the importance of clarity and specificity of titles in academic composition (Zamel, 1982; Shaw, 1991). Importantly, her supervisor recommended its employment. As in point 3, it could be said that some of the practices commonly shared and valued in a discipline, in addition to the supervisor's recommendation, may offer alternative and new writing practices that students can draw upon in subsequent writing tasks (Shaw, 1991; Johns, 1997; Camps, 2000).

6. The practice of mind mapping: Roberto's mind mapping was to classify the main thoughts from his diary. The mind mapping contributed to the ordering of thoughts and to the overall understanding of the direction he wanted to go in the drafting of one of the chapters of his thesis where his experiences were to be narrated as requested by the academic department. In this sense, we can say that mind mapping was similar to outlining in that it



helped the participant to organize the information, but the difference between the two may consist of a new way of engaging in a new activity to facilitate the writing process, and that mind mapping was based on a collection of experiences and reflections of what took place in a company (Camps, 2000). Another relevant point is that the previous experience of mind mapping served the purpose of categorizing new thoughts from the diary in order to develop a discussion for the first part of the report. The combination of two prewriting practices (diary keeping and mind mapping) led Roberto to undergo a more complex and lengthier prewriting process (Parkhurst, 1990; Uzawa, 1996; Sasaki, 2000) during which he arranged ideas, changed their order, created a global overview of his ideas, and determined the direction to take.

Pedagogical recommendations

The participants' prior writing experience made a significant contribution to their engagement of prewriting activities since their knowledge of how to carry out certain activities helped them to undertake new tasks. It seems that the more experienced the students are in academic writing, the more they can engage in several practices to assist them in the writing process (Parkhurst, 1990; Uzawa, 1996; Sasaki, 2000). As a result, in a writing course we, as teachers, can emphasize that prior experience is crucial for subsequent writing events; moreover, the assignments that we give in class can be oriented towards the opportunity of gaining experience while making use of past experience. Collaborative work and problem-based learning tasks may be a good way for students to work together and then share their own personal past writing practices and experience with the class³.

The participants' new practices were due to their academic departments' recommendations for employing them. In our writing classes, we can make our students aware of the existence and the importance of their academic tutors or academic departments' suggestions in the writing process. In addition, students can be informed that course requirements for writing academically can be decisive in the learning of new ways to write, and that this new writing experience can be useful for subsequent writing, especially for similar

tasks. Furthermore, in our writing classes, the assignments can be designed with clear objectives, and the description of the assignment can include suggestions about possible ways of achieving the task.

Some of the writing practices employed by the participants were used for different purposes. As teachers we can make our students aware that, at the moment of starting to write, the writing practices for this task can have several purposes, such as planning, generating ideas, ordering ideas and thoughts, developing a discussion on these ideas, providing an overall picture or a framework, and guiding the students through the whole process. Additionally, the students should know that there may be different practices in the prewriting process that have similar goals, such as outlining and mind mapping. In this way, they have the opportunity to decide in which way these activities can help them in a particular situation so that they have more options available. The more useful they find these practices and the more they understand how to use them, the more likely it will be that they take advantage of them in the future (Barton, 1994; Baynam, 1995; Camps, 2000).

The participants never claimed to have learned any of these prewriting practices in past EFL/ESL/EAP courses that they had taken. Rather, most of these activities were learned through their previous experience. It seems that the participants were able to succeed without a formal writing course as a result of their past writing practices. Therefore, when discussing the usefulness of practices to help our students to begin writing academic papers, we may encourage them to use any helpful practices to accomplish the task, in addition to teaching them the most common and conventional practices employed for writing for academic purposes. In this way, they will decide which practices best suit their needs.

Final comments

I have discussed how the participants in the study drew upon a variety of practices for the initial stages of the writing process. This leads me to inquire more about the writing process and practices deployed in it by asking the following questions: What takes place in other stages of the process? And what practices are involved in those stages? For what purposes are these practices drawn on? In what ways



they are useful? How can our understanding of the engagement of writing practices contribute to our teaching in class? How can our understanding of what happens in the process help us with the teaching of writing? Qualitative research techniques for data collection, such as observations, think-aloud protocols, collection of the participants' written texts, and interviews are good ways to seek answers to these questions.

Researchers, in my point of view, would benefit greatly from looking at the connections between the writing process and the complexity and richness of what we can bring to it and what takes place in it. We need to keep in mind that anybody going through a writing process has the capacity or faculty to build on what they have done previously, and that they can draw upon a writing practice again and again, with the possibility of using it differently and richly. We are all endowed with openness to new ways of doing things and a continually expanding repertoire of writing practices.

Notes

¹ Due to space restrictions, the methods for data collection, such as the interview schedule and the checklist are not included in this article, but they are available from the author upon request.

² The interview was done in Spanish, but its portions in this paper are translated into English for quotation.

³ See Johnson, David., Roger Johnson, and Edythe Johnson (1995) for more on collaborative learning, and Delisle, Robert. (1997) and Sola Ayape, Carlos (2005) for more on problem based learning.

References

- Adegbija, Efurosibina. "A survey of students' prewriting activities and their implications for teaching". *English for Specific Purposes* 10.3 (1991): 227-235.
- Barton, David. *Literacy: An introduction to the ecology of written language*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Baynham, Mike. *Literacy practices. Investigating literacy in social contexts*. London: Longman, 1995.
- Bizzell, Patricia. *Academic Discourse and Critical Consciousness*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.
- Bosher, Susan. "The composing processes of three Southeast Asian writers at the post- secondary level: An exploratory study." *Journal of Second Language Writing* 7.2 (1998): 205-241.
- Camps, David. "How far have we got in preparing students for writing assignments at English-speaking Universities? Identifying the needs for writing assignments of three Mexican Master's students at a British University." *Mextesol Journal* 23.1 (1999): 19-37.



- "Drawing on, adapting and recreating writing practices for their academic purposes: the case of six Mexican postgraduate students at four British universities." Diss. Lancaster University, 2000.
- "The design of visual materials for academic purposes: the case of one Mexican postgraduate student at an English-speaking university." *Revista Estudios de Lingüística Aplicada* 22.40 (2004): 115-133.
- Casanave, Christine. "Looking ahead to more sociopolitically-oriented case study research in L2 writing scholarship (But should it be called "post-process"?)" *Journal of Second Language Writing* 12.1 (2003): 85-102.
- Clark, Romy and Roz Ivanič. *The politics of writing*. London: Routledge, 1997.
- Currie, Pat and Ellen Cray. "ESL literacy: language practice or social practice?" *Journal of Second Language Writing* 13.2 (2004): 111-132.
- Delisle, Robert. *How to use problem-based learning in the classroom*. Alexandria: Association for Supervision and Curriculum Development, 1997.
- Dong, Yu Ren. "Non-native Graduate Students' Thesis/Dissertation Writing in Science: Self-reports by Students and Their Advisors from Two U.S. Institutions." *English for Specific Purposes* 17.4 (1998): 369-390.
- Friedlander, Alexander. "Composing in English: Effects of a first language on writing in English as a second language." *Second language writing*. Ed. Barbara Kroll. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 109-125.
- Grabe, William and Robert Kaplan. *Theory and practice of writing*. London: Longman, 1996.
- Hayes, John and Linda Flower. "Identifying the organization of writing processes." *Cognitive processes in writing*. Eds. Lee. W. Gregg and Erwin Ray Steinberg. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1981. 3-30.
- (1983). "Uncovering cognitive processes in writing: An introduction to protocol analysis." *Research on Writing: Principles and Methods*. Eds Peter Mosenthal, Lynne. Tamor, and Sean Walmsley. New York: Longman, 1983. 207-220.
- Hyland, Ken. "L2 Writing in the Post-Process Era." *Journal of Second Language Writing* 12.1 (2003): 17-29.
- Johns, Ann M. *Text, role and context. Developing academic literacies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Johnson, David, Roger Johnson and Edythe Johnson. *New circles of learning*. Alexandria: Association for Supervision and New Curriculum Development, 1995.
- Krapels, Alexandra. "An overview of second language writing process research." *Second language writing. Research Insights for the Classroom*. Ed. Barbara Kroll. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 34-56.
- Lea, Mary R. and Brian Street. "Student Writing in Higher Education: an Academic Literacies Approach." *Studies in Higher Education* 23.2 (1998): 157-172.
- The Management School. *Information Management Programme*. Lancaster University: Lancaster University, 1999.
- Mason, Jennifer. *Qualitative Researching*. London: Sage, 1996.
- Miles, Matthew. and Michael Huberman. *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.
- Paltridge, Brian. "Thesis and dissertation writing: Preparing ESL students for research." *English for Specific Purposes* 16.1 (1997): 61-70.



- Parkhurst, Christine. "The composition process of science writers." *English for Specific Purposes* 9.2 (1990): 169-179.
- Sasaki, Miyuki. "Toward an empirical model of EFL writing processes: An exploratory study." *Journal of Second Language Writing* 9.3 (2000): 259-291.
- School of Education. *Programme Handbook for the Degree of Master in Education*. University of Manchester: University of Manchester, 1999.
- Shaw, Philip. "Science research students' composing processes." *English for Specific Purposes* 10.3 (1991): 189-206.
- Sola Ayape, Carlos, ed. *Aprendizaje basado en problemas*. Mexico: Trillas, 2005.
- Susser, Bernard. "Process Approaches in ESL/EFL Writing Instruction." *Journal of Second Language Writing* 3.1 (1994): 31-47.
- Tribble, Christopher. *Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Uzawa, Kozue. "Second language learners' process of L1 writing, L2 writing, and translation from L1 into L2." *Journal of Second Language Writing* 5.3 (1996): 271-294.
- Zamel, Vivian. "Writing: The process of discovering meaning." *TESOL Quarterly* 16.2 (1982): 195-209.

TITLE OF THE ARTICLE:

"The process of prewriting of four non-native speaker postgraduate students."

KEY WORDS:

Academic writing; second language writing; literacy studies; language teaching; applied linguistics.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"El proceso de pre-escritura de cuatro hablantes no nativos cursando estudios de posgrado."

PALABRAS CLAVE:

Redacción académica; redacción en segunda lengua; enseñanza de lengua extranjera; estudios de lecto-escritura; lingüística aplicada.

Niveles de derivación en la traducción/adaptación: de *La señorita de Trevélez* (1910) de Carlos Arniches a *Calle Mayor* (1957) de Juan Antonio Bardem

Maricruz Castro Ricalde
Cátedra de Humanidades
Tecnológico de Monterrey
Campus Toluca

En la labor que todo traductor efectúa sobre un texto primero para generar uno segundo siempre podremos observar una mayor o menor injerencia, un grado distinto en los índices de derivación de una obra a otra. Lo ilustraremos mediante un criterio de índole semiótico, dado que obtener el cociente de derivación entre dos o más textos únicamente es posible a través de análisis concretos. Nuestro propósito es identificar las derivaciones que tres textos pueden presentar entre sí. El primero de ellos es la obra teatral *La señorita de Trevélez* (1910), de Carlos Arniches; el segundo es el guión cinematográfico de Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor* (1955); y el tercero es el filme del mismo nombre (*Calle Mayor*, 1957, Juan Antonio Bardem).

Based on the analysis of three pieces-in-translation, I will argue that, with more or less conscious intervention, as the translator translates an "original" text, he or she produces a second text —a derived text. Our aim is to identify the levels of derivation between the play *La señorita de Trevélez* (1910) by Carlos Arniches, the script written by Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor* (1955), and the film *Calle Mayor* (1957) directed by Juan Antonio Bardem. We will analyze these works through a semiotic criteria, which includes the measurement of the derivation quotient amongst them.

Introducción



Cuándo es posible hablar de una tarea creativa por parte del traductor?, ¿en qué momento éste "traiciona" los planteamientos



esenciales del texto y los convierte en una mera referencia, dado que ha sido generada una obra diferente de la primera?, ¿de qué manera la semiótica puede ser un auxiliar para dilucidar cuándo estamos ante un caso de traducción /adaptación y cuándo ante un hipertexto? Éstos son algunos de los cuestionamientos que guiarán las siguientes líneas; preguntas que han sido generadas a partir de la reflexión que entraña el plantear la función que cumple el traductor respecto a los textos sobre los cuales dirige su quehacer.

Hay ciertas ideas que suelen formar parte del concepto de traducción sobre las cuales vale la pena detenerse. Así, por lo general, esta noción es asociada con la idea de fidelidad absoluta al texto que la origina. Al mismo tiempo, cuando se piensa en la traducción, hay una tendencia a remitirse a la tarea que se produce entre dos textos escritos, entre dos expresiones de índole verbal. Solo en las últimas décadas se ha prestado cierta atención a la actividad que se desarrolla entre dos obras de diferente naturaleza, entre otros códigos en los que es posible realizar traducciones. Aun en estos casos, hay cierto tipo de manifestaciones estéticas más estudiadas que otras. Así, no es difícil encontrar obras que hablen de la relación entre cine y literatura (entre el texto literario y la puesta en escena cinematográfica), entre representación teatral y el escrito que la ha originado; pero son menos comunes los estudios centrados, por ejemplo, en el vínculo existente entre obra pictórica y el texto que la ha generado (o viceversa), o entre éste y su manifestación arquitectónica.

Otra de las ideas que usualmente acompaña al concepto de traducción es la referente a la escisión que se genera entre creación y traducción. Ambas son consideradas como dos grandes momentos separados por relaciones de tipo jerárquico. Es decir, a pesar de que los dos estadios presentan los mismos elementos en su fase generativa, hay una larga tradición que valora la creación por encima de la traducción. Esto se explica dado que ha sido impuesta una relación de jerarquía unidireccional, donde el texto traducido no cambia, por el contrario, debe dirigirse al texto segundo. De esta forma, el texto primero tiene jurisdicción semiótica sobre el texto segundo. Por ello, se ha extendido la creencia de que la traducción tiene que ser fiel y fidedigna, sin poderse atribuir las cualidades propias de la creación; entre ellas, y sobre todo, la de la libertad.



Mientras más se abra el sentido del texto, mientras más grado de polisemia presente, más complicado será el problema de la traducción. Aparece, entonces, la noción de connotación y la traducción literal deja de ser válida. La tarea creativa del traductor surge en este momento, porque en cada fase de la traducción debe ejercerse la libertad de selección. De esta forma, cuando nos referimos a los casos de mera traducción nos encontramos ante un problema de reducción semántica, en donde lo que varía es la cantidad de estructuras y elementos lingüísticos con que se juega, pero no la calidad del producto final.

Generar un texto a partir de otro, entonces, puede arrojar gradaciones diferentes en cuanto a la libertad o la fidelidad de una obra respecto de otra. El proceso se desarrolla de manera inversamente proporcional: a mayor libertad del traductor, menor fidelidad al texto primero; las derivaciones que se van creando a merced de las decisiones del traductor, afirman nuestra idea de su condición de creador. Así, su labor interventora, al seleccionar una palabra sinónima en lugar de otra, es menor si decide cambiar el nombre de un personaje, y menor aún si determina que en lugar de que el protagonista sea hombre, sea una mujer. Sin embargo, para hablar de los grados de derivación que una traducción puede presentar, es preciso que nos detengamos en el concepto de transtextualidad.

Gérard Genette afirma que el objeto de la poética literaria es la trascendencia textual o transtextualidad, a la que entiende como "el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular" (9). Dentro de ella hay cinco tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

La intertextualidad es la inclusión de un texto dentro de otro, la presencia física de un texto primero en el segundo. Ampliamente estudiada por Julia Kristeva desde hace más de dos décadas, la intertextualidad puede manifestarse a través de la cita (el procedimiento más evidente), el plagio ("copia no declarada pero literal") y la alusión (el recurso menos explícito de los tres). Mientras que Michel Riffaterre se ha preocupado por este mecanismo, productor de significados, en el nivel de las microestructuras semántico-



estilísticas, Genette lo ha hecho en la obra "considerada en su estructura de conjunto".

La paratextualidad es la relación de una obra entre un texto y su paratexto (lo que rodea al texto: título, subtítulo, portada, etc.). Éste es el campo de la pragmática de la obra, de los mecanismos a través de los cuales ésta incide sobre el lector. Generadora de preguntas múltiples sobre el texto y su relación con aquello que lo rodea, plantea problemas como la posibilidad de entender el producto creado en su relación con los esquemas, los proyectos previos o los borradores, por ejemplo.

La metatextualidad es el vínculo "que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo". De aquí que sea uno de los campos de la crítica sobre las obras literarias o bien, de la crítica hacia la crítica misma.

La architextualidad es la relación del texto con su cualidad genérica. En ocasiones, es explicitada en algún elemento paratextual, como cuando se asienta en los subtítulos o indicaciones del tipo "novela" o "textos poéticos". Dicha explicitación no es necesaria, sobre todo si creemos que el estatuto genérico no es una preocupación del receptor. Éste, a fin de cuentas, es quien determina ante qué tipo de obra se encuentra.

La hipertextualidad son las relaciones que unen a un texto B (hipertexto) con un texto anterior (hipotexto), en el que se inserta sin ser un comentario. De esta forma, por ejemplo, sin ningún tipo de mención explícita, es posible detectar que un hipertexto no podría existir sin un hipotexto. Este fenómeno no únicamente se registra en la literatura, sino también en otros campos como la pintura o la música. La transesteticidad, la traducción-adaptación, es un caso de hipertextualidad, de acuerdo con los términos de Genette. Esto implica abordar la traducción desde una perspectiva poco atendida, en la que se toman en cuenta las relaciones entre las diversas artes, en lo que estamos considerando como una traducción-adaptación (T/Á).

Entendemos como T/A: "toda aquella transformación que opere un texto A y que resulte en otro B, donde el paso de A o B no sea única y forzosamente un canje de idioma sino que posibilite un trasvase de lenguaje o modo de expresión." (Zumalde, *Adaptación cinematográfica* 210). Esta definición surge a partir de la observación de Zumalde de



que los dos términos por separado estaban cargados de connotaciones que no permitían abarcar otras vertientes que no fueran las literarias y se flexibilizaban o se restringían de acuerdo con el proceso al que se aludiera: adaptación, en el primer caso; traducción, en el segundo.

Los cinco requisitos que tiene que cubrir la T/A son: a) se caracteriza por los límites que le impone a la hipertextualidad, b) la relación entre ambos textos debe ser explícita, c) es respetuosa, origina un genotexto y un endotexto, que permanecen en el interior de la inmanencia del proceso que los ha creado; así, no se rompe el texto: se crea otro, d) todas las derivaciones deben legitimarse (seguir los rasgos del texto que lo genera), y e) es necesaria una lectura relacional, de orden modélico y no empírico (no tiene que ser conocido el texto original, sino debe aparecer, preferentemente, dentro del endotexto) (Zumalde, *Adaptación cinematográfica* 211-216).

En la labor que todo traductor efectúa sobre un texto primero para generar uno segundo siempre podremos observar una mayor o menor injerencia, un grado distinto en los índices de derivación de una obra a otra. Lo ilustraremos mediante un criterio de índole semiótica, dado que, según lo establece Zumalde, obtener el cociente de derivación entre dos o más textos únicamente es posible a través de análisis concretos.

II. El criterio semiótico

¿Hasta qué punto un texto es una T/A de otro o solo es una referencia hipertextual? Dado que hemos establecido que el traductor posee un amplio margen de libertad sobre el texto original, es preciso que determinemos en qué punto se ha alejado de él y ha creado uno completamente nuevo, con ciertas reminiscencias del texto primero. Éste, entonces, no sería un caso de T/A, dado que ésta "es una práctica textual que cuando menos impone una fidelidad semántica a nivel elemental o profundo". La estructura elemental de significación no debe ser objeto de cambio alguno, aunque sí admite variaciones en las siguientes etapas del desarrollo generativo de la significación, de acuerdo con las propuestas de Zumalde (cfr. 1994, 1996).

A partir de los estudios de Propp sobre los cuentos maravillosos rusos, la semiótica estructural propuso esquemas que dan cuenta de las acciones y las transformaciones posibles en cualquier tipo de texto narrativo. A. J. Greimas (1983) estableció un programa narrativo



canónico que abarca desde el momento en que un sujeto decide o no actuar hasta la evaluación de dicha actuación. Lo define como “un cambio de estado, efectuado por un sujeto (S1) cualquiera que afecta a un sujeto (S2) cualquiera” (*Semiótica* 320). En total, este esquema narrativo da cuenta de cuatro fases (la manipulación, la adquisición de la competencia, la realización y la sanción). El énfasis en alguna de esas etapas, su supresión, su equilibrio, por ejemplo, determinará también el sentido total de la obra. Así, una película de aventuras muy probablemente subraye la fase de la realización, en tanto que una novela de aprendizaje se detenga más en la parte relativa a la adquisición de la competencia.

Paralelamente al programa narrativo debemos tener en cuenta el modelo actancial¹, en donde un sujeto se relaciona con un oponente, y en donde también pueden establecerse vínculos entre los distintos recorridos narrativos de los actantes. De esta forma, el adyuvante colabora con el sujeto para que éste alcance su objeto; una vez logrado o no, el destinador evalúa la acción o bien, en un inicio, es quien puede proponer su realización. Son estos actantes quienes intervienen en las distintas etapas del programa canónico. Su flexibilidad propicia que un actor dado pueda, en algún segmento de la narración, pasar de sujeto a adyuvante, por ejemplo. Sobre todo porque no podemos perder de vista que a un programa le corresponde un contra-programa. Es decir, si la perspectiva es la del héroe, quien le dificulta lograr su cometido será su oponente; pero si lo consideramos desde el punto de vista del anti-héroe, éste será su adyuvante.

El esquema greimasiano, al contemplar todas las modalidades posibles del relato, se convierte en una herramienta eficaz para poder determinar si nos encontramos ante un caso de T/A o no, así como para definir las derivaciones que tres textos concretos pueden presentar entre sí. El primero de ellos es la obra teatral *La señorita de Trevélez* (1910) de Carlos Arniches; el segundo, el guión cinematográfico de Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor* (1955); y el tercero, el filme del mismo nombre (*Calle Mayor*, 1957), dirigido también por Bardem.

II.1 La manipulación

La manipulación o contrato es la primera fase del programa narrativo de Greimas; en ella un sujeto calificante le ofrece al sujeto



actante realizar una acción, mediante distintos procedimientos persuasivos que pueden generarse a través de las modalidades del poder y del saber. La primera puede proponerse como una tentación o como una amenaza. La segunda, como una provocación o como un desafío, de acuerdo con la manera de valorarla: positiva o negativamente. Así, a un sujeto se le puede incitar a obrar de una manera determinada tentándolo, es decir, alabando el objeto de valor que puede conseguir si realiza satisfactoriamente la acción. O bien, puede conseguirse que el sujeto actúe, intimidándolo: diciéndole que de no hacerlo puede perder o ser separado de algo que estima, o que puede adjudicársele algo que no desea, etc.; éste es el ámbito del poder. En la esfera del saber, quien desea que se realice la acción puede desafiar al agente, aduciendo que no es capaz, que no sabe, que no puede llevar a cabo lo que el manipulador desea. La seducción es la valoración positiva del sujeto, por lo que se le adulará y se elogiará su capacidad para lograr el objeto.

Después del hacer persuasivo del destinador, se presenta el hacer interpretativo del destinatario (quien decide realizar o no la acción propuesta). Lo escrito anteriormente puede manifestarse en el texto en una gran variedad de formas, dado que son posibles todas las combinaciones que se desprenden de cada uno de los elementos. De acuerdo con el tipo de combinación que resulte, se obtendrá un proceso de T/A o uno en donde el genotexto (o texto de origen) se convierte en un caso de hipertextualidad.

Si el texto segundo (T2) altera la modalidad que expresa el texto primero (T1), habrá una derivación mayor que el solo cambio de la valoración. Por ejemplo, hay un alejamiento más grande entre T1 y T2, si de una tentación se pasa a una provocación, que si en T1 se persuadiera mediante una tentación y en T2 se efectuara a través de una amenaza. Tomemos los casos de los paradigmas que nos interesan para ilustrar la derivación semántico-narrativa en esta fase: Desde la manipulación es posible detectar las derivaciones que serán fundamentales para diferenciar la obra teatral de Arniches de los textos de Bardem. A partir del análisis de esta etapa podemos adelantar que la obra de Arniches se constituirá en un hipertexto de los escritos de Bardem, en tanto que éstos sí son casos de T/A.

La señorita de Trevélez es una obra teatral en tres actos que cuenta los apuros de Numeriano Galán al ser víctima de una broma de los



integrantes del Guasa-Club. Éstos, a fin de eliminarlo como posible rival de Pablo Picavea -miembro de esta agrupación y que también enamoraba a Soledad (trabajadora doméstica de los Trevélez)-, mandan en su nombre una apasionada carta a la poca agraciada Flora Trevélez. Creyendo que las atenciones que Galán le dirigía a Soledad eran para ella, Flora acepta emocionada las falsas proposiciones. La broma se complica cuando interviene Gonzalo Trevélez, hermano de Flora, quien también acepta complacido el inicio de la relación amorosa. Víctima del miedo que don Gonzalo le inspira, Numeriano se ve incapaz de deshacer el equívoco y confía que el Guasa-Club intervendrá en su ayuda. Éste es el fin del primer acto, en donde encontramos los elementos que constituyen la etapa de la manipulación.

El contrato es la fase más sobresaliente en *La señorita de Trevélez*, señalamiento importante, ya que determina la condición genérica del texto. Ello, debido a que el primer acto plantea una doble manipulación, de la que sobrevendrá el equívoco que sustentará el estatus fársico de la obra de Arniches.

A Numeriano Galán se le tienta, a través de una carta supuestamente enviada por la guapa Soledad. Nos encontramos, entonces, en el ámbito del poder positivo, donde Galán participa en el juego del hacer-hacer (los del Guasa-Club hacen que el rival de Picavea acuda a la cita y caiga en la trampa). Sin embargo, una vez que él se da cuenta del engaño, tiene que seguir la farsa debido a la intimidación que siente ante la presencia del fuerte e iracundo Gonzalo Trevélez. Vemos, pues, cómo hay un desplazamiento del poder positivo al poder negativo: de la tentación a la intimidación. Al mismo tiempo, se observa cómo el destinador no es un personaje único, sino un conjunto heterogéneo que involucra tanto a Tito Guiloya, Pablo Picavea, Manchón y Torrija (miembros del Guasa-Club), como a Don Marcelino y a don Gonzalo.

Mientras que los bromistas tientan a Numeriano con Soledad, don Marcelino y don Gonzalo lo amenazan (explícita e implícitamente). A través del engaño de la manipulación primera, se implanta el equívoco, sustento de toda farsa, que genera la manipulación segunda, en donde el objeto original (conseguir a Soledad) se traslada a un objeto que actúa como sustituto (soportar a Flora).



Detengámonos, pues, en este doble hacer persuasivo, mediante el cual se manifiesta la fase del contrato en la obra de Arniches. Por una parte, escuchamos la presunción con que Galán da por hecho, ante don Marcelino, que ha conseguido los favores de Soledad y cómo le ha ganado la partida a Picavea². La certeza del triunfo y los autoelogios hacia su persona conseguirán que sea mayor el efecto, cuando se descubra el equívoco y que quien se asome al balcón sea Flora y no Soledad. Incluso, en el diálogo mismo que sostiene Galán con don Marcelino, hablará de la «expresiva y seductora cartita», en la cual los bromistas-destinadores le proponen al sujeto (Numeriano, en este caso) la consecución de su objeto: los favores de Soledad.

Una vez que Galán se ha convencido de que ha caído en una trampa, sobreviene la segunda manipulación: la de don Gonzalo y la de don Marcelino³. Éste, al recordarle a Galán de qué ha sido capaz el hermano de Flora, a fin de que nadie la ofenda de ninguna manera; aquel, al ser interrogado sobre qué pasaría si todo fuera una broma.

Se entiende perfectamente que ambas estrategias persuasivas se localicen en el área del poder y no en la del saber. La caracterización de Numeriano, dada ya desde el apellido: «Galán», y su certeza de qué tan eficaz es como seductor, se convierten en elementos que limitan el empleo de la provocación o la seducción. En el primer contrato, es clara la tentación, a través de las supuestas palabras de Soledad sobre lo «mal portao» que es con las mujeres pero, a pesar de ello, le dice que «No falte». No se presenta desafío alguno a su capacidad de conquistador dado que, por la carta, Numeriano sobreentiende la aceptación de Soledad. Tampoco se necesita darle ánimos para acudir a la cita, pues él mismo se alaba, ante la certeza de que ha ganado los favores de la doncella de servicio de los Trevélez.

En el caso del segundo contrato, tampoco hay una derivación semántica en el área del saber. Sobre todo porque ante el nuevo objeto que se le ofrece (Flora), él no tiene que demostrar nada: la supuesta conquista está consumada. Si el nuevo objeto no es apetecido por el sujeto, lo natural es que se le obligue a aceptarlo mediante amenazas; o sea, dentro del ámbito del poder y no del saber.

En el guión cinematográfico de *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1955, pero publicado en 1993), también se presenta un engaño: el de Isabel, el equivalente femenino en Flora, pero caracterizada de



manera totalmente distinta, como veremos más adelante. No hay, sin embargo, equívoco alguno en el personaje que representaría a Numeriano, Juan. Ciertamente es que entre ambos personajes hay ciertos rasgos comunes: Isabel, como Flora, es una solterona, pero no es representada como una ridícula, ni de manera grotesca, como el personaje de Arniches. Juan, al igual que Numeriano, es un forastero, pero no se las da de conquistador; por el contrario, exhibe una cautela excesiva ante la posibilidad de involucrarse sentimentalmente con alguna chica del pueblo⁴.

Calle Mayor narra el engaño del cual es víctima Isabel, como parte de una broma más de un grupo de amigos. Éstos presionan a Juan para que la enamore y le proponga matrimonio y, una vez que la mujer haya aceptado, se haga público que nada ha sido cierto. Solo Federico, el amigo de la capital de Juan, y Toña, una prostituta, se oponen a este plan e instan a Juan, en los diversos momentos del engaño, a revelar la verdad a Isabel.

En el texto de Bardem no existen los graciosos equívocos que se presentan en la obra de Arniches. Por el contrario, el tipo de juegos de la peña de amigos son de naturaleza cruel y amarga, agudizada por las estrategias de la puesta en escena⁵. En *Calle Mayor*, el sujeto, Juan, está consciente de qué significa alcanzar el objeto: consumir su conquista y, por lo tanto, la broma. Los destinadores (que, como en *La señorita de Trevélez*, son varios personajes) proponen el contrato por una doble vía, la de la provocación, pero también la de la amenaza. Por una parte, a Juan se le reta a conquistar a Isabel y continuamente se le interroga si ya le ha pedido la mano; ante la reticencia del sujeto, se le vuelve a provocar, pero ya de manera amenazante. Su condición de forastero, su no pertenencia a la comunidad en la que ahora vive⁶ y, por lo tanto, su incapacidad de consumir la broma, orillan a Juan a continuar con el engaño.

Vemos, entonces, que hay una diferencia de base entre las propuestas de ambas obras. Por una parte, Arniches desarrolla una farsa basada en los juegos verbales⁷. Tanto los diálogos como las gesticulaciones indicadas en las acotaciones van encaminados a aligerar el peso del problema planteado. Conforme se desarrolla el texto y el conflicto sigue sin solución, se va creando un efecto de acumulación humorística, que sólo el espectador comprende en su



totalidad. De aquí que las intervenciones de los personajes redunden en nuevas complicaciones, dada la parcialidad de su saber, y que el receptor disfrute de ellos, dada su visión «por arriba», integradora, que propicia la conformación del sentido textual. Únicamente en la parte final de la obra aparece de manera explícita, enunciada y no representada, una especie de moraleja, de reflexión, sobre lo que ha sido desarrollado en el escenario⁸.

Calle Mayor, en cambio, es un melodrama en donde los espacios y los objetos se constituyen en la metáfora de lo perdido, de lo que es negado. Más que contar la historia de un engaño suscitado por una broma, Bardem habla de la imposición de la Ley sobre el deseo, y de cómo éste muere por el miedo, la costumbre y la tradición. Tanto el sentido del guión como el del filme apunta más allá de lo representado por los personajes, por lo que sus diálogos no explicitarán el significado final del texto. Solo apreciándolo en su totalidad puede comprenderse plenamente el cuestionamiento hacia una sociedad castrante, prejuiciada, en la que no hay lugar posible para la felicidad ni el buen humor.

En *La señorita de Trevélez*, Numeriano Galán ve frustrado su deseo de enamorar a Soledad. La broma que los miembros del Guasa-Club le han jugado lo apartan de la doncella de los Trevélez. Se convierten ellos en los oponentes de Numeriano, que, de ser un héroe actualizado (dotado de las cualidades para lograr el objeto), no pasa a ser uno realizado. El contraprograma del Guasa-Club, en cambio, tiene éxito: producen el equívoco que induce a Flora a sentirse deseada por Numeriano y, con ello, abren un nuevo programa narrativo. En él, Galán y los integrantes del Guasa-Club (sujeto agente) se convierten en aliados, unidos por el objetivo de deshacer el efecto de la broma y evitar el casamiento de su amigo con Flora. Sin embargo, Don Gonzalo no está dispuesto a permitir que nadie se burle de su hermana; se convierte así en un claro opositor para que el sujeto agente consiga su propósito.

¿De qué manera el sujeto agente pretende conseguir su objeto? Como hemos contado, Tito Guiloya propone un duelo entre Picavea y Galán, con la condición de que el triunfador desista de continuar pretendiendo a Flora. Para sacar adelante este plan, Picavea se acerca a su supuesta amada, finge estar dolido porque ella ha correspondido



los galanteos de Numeriano y le revela que su "oponente" tiene una mujer y cuatro hijos. Al enterarse de lo que Don Gonzalo supone es una calumnia para alejar a Galán de Flora, reta en duelo a Picavea. Como vemos, la prueba calificante no tiene éxito y el resultado es S U O.

El sujeto, entonces, se encuentra ante un nuevo objeto que viene a sumarse al primero. Ya no se trata tan solo de librar a Numeriano de casarse con Flora, sino de evitar la muerte segura de Picavea, si acudiera al enfrentamiento con Don Gonzalo. Éste, para superar la prueba calificante, entrena esgrima y pacta el duelo con dos padrinos profesionales. Se difunde el rumor de que Picavea ha huido, con lo cual sólo estaría cumpliendo con su propio objeto (el de salvar la vida). Con estas acciones, desplegadas de manera sumamente rápida e hiperbólica, el receptor no puede sino caer en la cuenta de que la inminencia de la tragedia que se plantea no culminará como tal: los programas narrativos que aparecen presentan veloces cierres y favorecen inicios cada vez más extremos, reiterando los cánones del género fársico.

En su intento por evadir el compromiso matrimonial, Numeriano asegura que se casará con Flora apenas aparezca Pablo, pues tiene que limpiar su honor matándole:

NUMERIANO.- Ahora, eso sí, Don Gonzalo, que aparece Picavea, y al día siguiente, la boda.

CRIADO.- (Desde la puerta). El señor Picavea.

DON GONZALO.- ¿Qué?

CRIADO.- Su tarjeta.

DON GONZALO.- (La toma y lee) ¡Picavea! (Mostrándoles la tarjeta)

LOS DOS.- ¡Picavea! (Galán cae aterrado sobre una silla).

El miedo de Numeriano no proviene del posible duelo, sino de tener que casarse con Flora. Ésta es caracterizada tan grotescamente, que es preferible para Numeriano ser herido en un duelo que unirse a esta mujer. La fase de la realización, entonces, es retardada una y otra vez. Ni los jóvenes ni Don Gonzalo obtienen rápidamente su objeto. El énfasis de la obra está puesto en la manipulación (de donde surge el equívoco) y en las sucesivas pruebas calificantes.

En el último acto de la obra se puntualiza la realización de un programa narrativo y la frustración de su programa paralelo: para



que la broma pueda ser deshecha, Numeriano tiene que librarse de su compromiso con Flora y Picavea, debe evitar enfrentarse a Don Gonzalo. Probadas distintas salidas, sin éxito alguno, Pablo decide que el único recurso que queda es revelar la verdad⁹. Cuando parece que el enredo ha llegado a su fin, aparece Tito Guiloja. Éste desconoce que Don Gonzalo se ha enterado de todo y parece que va a volver a complicar el asunto. Observamos, nuevamente, este efecto de acumulación de verdades aparentes que contribuyen al gracejo de los equívocos. Al ser el espectador el único que conoce ambos programas narrativos, es también el único que disfruta con hechos que si se cerraran desde una sola perspectiva (la de don Gonzalo y Flora, por ejemplo) no resultarían graciosos. Si se realizara el programa de Numeriano y los miembros del Guasa-Club, la fase no se consumaría para don Gonzalo, quien tendría que aceptar que él y su hermana fueron víctimas de un engaño.

El género en el que se desarrolla *La Señorita Trevélez* favorece la aparición de personajes como el de don Marcelino, quien conoce lo que sucede en ambos programas narrativos y se desplaza de uno a otro, tratando de encontrar una respuesta en donde ambas partes no sean perjudicadas. Es decir, la intención del texto no es implantar una moraleja, dado que no se polariza el estatus mentiroso de los bromistas. Por el contrario, éstos son presentados de manera risueña y simpática. De aquí que la siguiente etapa del modelo narrativo, la de la sanción, disuene dentro del contexto general de la obra.

Los textos de Bardem, nuevamente, difieren de su supuesto genotexto, a pesar de que haya ciertas resonancias comunes entre uno y otro. Así como el propósito de los amigos no es que Juan se case con Isabel, en este momento tampoco desean admitir que todo era una broma, por lo que buscan una salida en donde –están convencidos– saldrán airosos. Por ejemplo, en el Gran Baile de Otoño, donde Isabel piensa que se dará a conocer su compromiso matrimonial, Calvo planea liarse a golpes con Juan. El pretexto es que el forastero es novio formal de una prima de aquel desde hace tres años. La expectativa es que Juan defienda a Isabel, Calvo lo rete y la joven se desmaye. “Para una solterona” éste sería un desenlace “romántico”; a Juan solo le quedaría la fama de “don Juan”, de “seductor”¹⁰, y no se revelaría que todo fue planeado por la cuadrilla.



El que se opone a este plan es Federico, quien los acusa de canallas, cobardes, "ratas venenosas que habría que aplastar", "banda de gamberros inmundos y de maricas". Le da un ultimátum a Juan: o le dice la verdad a Isabel o se la revelará el propio Federico. De esta forma, percibimos claramente la coincidencia en los objetos de los sujetos tanto en el texto de Arniches como en el de Bardem: hay que deshacer la broma. La prueba calificante es la simulación de un pleito por una excusa muy parecida: una mujer y tres hijos, en un caso, y un compromiso matrimonial, en el otro (notemos el planteamiento desmesurado en la obra de Arniches y el más contenido en el de Bardem, tal y como corresponde a la intención de cada texto).

Las diferencias entre ambas historias son mayores que las coincidencias: mientras que en la de Arniches no hay un oponente del sujeto agente, en la de Bardem sí hay y uno muy decidido: Federico. Aun con la intervención de éste, el programa narrativo de Isabel está destinado al fracaso: sabrá que fue víctima de un engaño, que Juan no la ama¹¹, que no se casará ni tendrá los hijos anhelados. La diferencia entre la participación de Federico o su ausencia es enfatizar lo necesario que es dar la cara, enfrentar los errores por crueles que éstos sean, pues Isabel se lo merece como mujer, como ser humano. La otra manera, la de mentirle, es seguir caracterizándola como una solterona, hambrienta de romanticismo y falsedades.

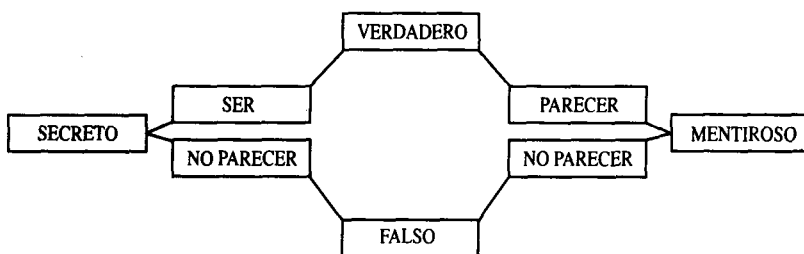
En ninguno de los textos de Bardem se consuma la tercera etapa de los programas narrativos: públicamente no se dará a conocer el plan de los amigos, ya que Federico le revela la verdad a Isabel antes de que el baile comience. Y, como hemos visto, tampoco tendrá éxito Isabel en alcanzar el objeto deseado. El programa que prevalece, y que sí se consuma, es el engaño de Juan a Isabel, ya que ella cree en él y en su amor. Recordemos, no obstante, que él acepta este contrato debido a un procedimiento de persuasión amenazante. Con ello nos percatamos que el signo de la negación está marcando cada una de las acciones: no hay victoria para Isabel, ni para el juego de los amigos; la hay para Juan, pero es un triunfo no deseado. El sabor amargo impera en el filme de Bardem (incluso más que en el guión, donde Isabel consigue el amor de Juan, aunque finalmente lo rechace al conocer el engaño del que ha sido víctima).



II.2 La sanción

La última fase del recorrido narrativo es la sanción, a través de la cual el destinador evalúa las acciones del sujeto agente. Greimas (*Semiótica* 346-347) distingue dos tipos de sanciones: la pragmática y la cognoscitiva. En la primera, el destinatario retribuye, positiva o negativamente, según se recompense o se castigue al sujeto. Si se valora negativamente, el destinatario actúa conforme la venganza (si se trata de un dador individual) o la justicia (si hablamos de uno social).

La sanción cognoscitiva se traduce en el reconocimiento del héroe o, negativamente, en la calificación de traidor. En el primer caso, la situación se genera a partir de una prueba glorificante. Zumalde (1994) enfatiza que la valoración se desprende de las relaciones inmanentes del relato, independientemente del juicio que el receptor se haya formado de ellas. En este punto del esquema sobre el programa narrativo, estamos ya en condiciones de calificar la actuación del héroe, según el ser y el parecer: de acuerdo con su inmanencia o bien, su manifestación. Greimas articula lo anterior en el siguiente cuadro:



Esquema que plantea “que la véridiction constitue une isotopie narrative indépendante, susceptible de poser son propre niveau référentiel et d’en typologiser les écarts et les déviations, instituant ainsi ‘la vérité intrinsèque’ du récit” (Greimas, *Semiótica* 54).

En *La señorita de Trevélez*, hemos constatado ya cómo la fase de la manipulación posee una importancia especial, dado que en ella se plantea el equívoco sobre el que se sustenta la historia. La farsa se asienta en el recorrido narrativo que de aparentar ser uno solo, se desdobra y cambia abruptamente las expectativas de Numeriano Galán, uno de los sujetos agente.



La adquisición de la competencia aparece en las múltiples simulaciones de este actante, realizadas con el propósito de evadir la sanción del anti-sujeto, don Gonzalo. Sin embargo, nada de esto contribuye a satisfacer el logro de su verdadero objeto: disolver la broma de la que ha sido víctima. En este punto es en donde se vuelve a entrelazar el esquema narrativo de los miembros del Guasa-Club con el de Galán, pues de ser los autores de la broma, se convierten en sus adyuvantes, primero, y en sujetos agente, después, en el mismo nivel y persiguiendo el mismo objeto de Galán: deshacer el entuerto.

La realización de estos actantes frustra el contraprograma de don Gonzalo, pues al revelarle que todo ha sido una broma, debe renunciar a la posibilidad de que Flora se case y a que él pueda organizar su propia vida. ¿Cómo se manifiesta la sanción en esta obra? Debido a la rapidez del desenlace, la fase de la evaluación de la acción se presenta a grandes pinceladas. Recordemos que el estatus fársico del texto difícilmente concedería un gran espacio a su estructura narrativa en esta etapa, dado que podría propiciar un desvanecimiento del efecto jocoso que se ha ido creando a lo largo de la obra.

En el recorrido narrativo de Numeriano observamos un cambio de destinadores. En un inicio, es el Guasa-Club quien actúa como destinador, aunque Galán crea que es la propia Soledad quien se le ofrece. Una vez revelado esto, él mismo se persuade (se constituye en un mismo manipulador) de que es preciso aclarar la situación. Para ello, confía en las acciones que puedan ejercer quienes lo metieron en el enredo. Don Gonzalo desempeña un papel singular, dado que encarna, al mismo tiempo, al anti-héroe y al sujeto sancionado. De aquí que hay un gran temor, por parte de los sujetos, sobre su evaluación.

Tengamos en cuenta cómo ha sido caracterizado don Gonzalo: avezado en duelos, practicante de esgrima y tiro, buen cazador, iracundo y débil por el cariño que siente por Flora, su hermana. Ha sido dibujado de tal forma que, cualquier afrenta para ella, movilizaría sus otros rasgos. De aquí el pánico caricaturesco de los sujetos que han despertado su ira. Si ésta se hiciera efectiva, en la fase de la sanción, la farsa se convertiría en tragedia. Para evitarlo, el enunciador decide enfatizar la sanción cognoscitiva y atenuar la pragmática.

Así, el sujeto sancionador –don Gonzalo– y, en este momento, su adyuvante –don Marcelino– juzgan negativamente a los sujetos



agente, rechazando su actitud. La culpa se extiende a todo “el espíritu de la raza”, que necesita cultura para afinar su sensibilidad. Así, dice don Marcelino, “cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, no amargar una vida con una broma” (182-183).

Previamente, don Gonzalo ha querido ejercer la sanción pragmática: primero trata de forzar a Tito Guiloya para que se suicide, después lo amenaza con la pistola y, por último, don Marcelino lo saca a puntapiés de la casa. La violencia física que podría prevalecer en esta última escena se diluye con las graciosas intervenciones y gesticulaciones de Galán y Picavea (dominadas por el terror de ser sancionados también).

El peso de la sanción pragmática cae sobre el autor intelectual de la broma, Guiloya, en tanto que en los recorridos narrativos previos fue sobre Picavea. Como ha sucedido en el caso de los destinadores, en el paso de oponentes a adyuvantes, en el desplazamiento de don Marcelino de un programa a otro, la carga de la evaluación entre un actor y otro habla de la permanente movilidad de la obra. Esto también se trasluce en la rápida sucesión de las escenas y en los continuos movimientos marcados en las acotaciones, lo cual redundará en la invitación permanente para el espectador a que se involucre en los ires y venires de la narración. Solo de esta forma podrán surtir efecto los juegos semánticos y discursivos que se ponen en marcha en *La señorita de Trevélez*.

Debido a que el texto se construye sobre un equívoco, la combinación de los valores del ser y el parecer varían mucho de secuencia a secuencia. De esta forma, para Numeriano Galán, el deseo de Soledad de corresponderle a sus galanteos es verdadero: es y parece, tal y como él lo infiere de la carta que ha recibido. No obstante, los miembros del Guasa-Club y don Marcelino (como espectador) disfrutaban de la broma. Quienes se ven involucrados en la mentira son don Gonzalo y Flora (así como la sociedad que cree que, efectivamente, Numeriano la pretende¹²): al no revelar Numeriano qué ha sucedido y fingir que, efectivamente, ha escrito la carta a Flora, hace parecer la verdad de la situación, aunque no sea así. De esta forma, el desarrollo del texto estriba en el descubrimiento de una mentira, de lo que parece y no es.



En el guión de Bardem, una vez que Isabel ha aceptado casarse con Juan y la gente del pueblo se ha enterado, la broma se ha realizado para los integrantes de la cuadrilla: la han festejado y se han burlado ya de Isabel. Dejar que el equívoco continúe significa deshacer su efecto: si Juan se casa con ella, ya no es blanco de las burlas y, por el contrario, ella cumpliría con su programa narrativo. Entonces, tiene que hacerse pública la mentira (como en el texto de Bardem, nos encontramos en el plano de lo que parece, pero no es), Isabel ser humillada, ellos ser eximidos de cualquier tipo de culpa y Juan ser considerado como un conquistador. Federico no permitirá que esta última parte del plan se consume. Anteriormente ha sancionado cognoscitivamente a Juan y a sus amigos. Como nuevo destinatador, Federico le propondrá a Isabel huir, a fin de que el pueblo no se burle de ella. Pero ella decide quedarse y enfrentarse con la verdad: con lo que parece y es.

De hecho, Isabel es un sujeto que transita entre el secreto y la verdad. Por la condición de solterona que le ha sido adjudicada, no ha podido dar a conocer el ser sensible, cariñoso, lleno de ilusiones, sincero, alegre que hay en ella. El estereotipo de las solteronas ha sido remarcado por los amigos de Juan, por una parte, y por la larga intervención de Isabel, cuando cuenta todas las veces que le han preguntado las amigas, las tías, la madre, si todavía no tiene novio. Para ellos, las solteronas son todo lo que Isabel no es. Pero esto solo lo sabe el receptor. De aquí el abismo que se plantea entre la sanción que impone el texto y la que asigna el espectador.

En el guión, Juan se enamora de Isabel cuando conoce esos aspectos ocultos de su personalidad. Coherente con la situación que ha mantenido durante todo el texto, Isabel optará por seguir moviéndose en el ámbito de lo verdadero. Así, ante las reiteradas veces en que Juan le dice que en verdad la quiere, ella contesta que es igual. Acto seguido, se desarrolla un diálogo de gran riqueza, ya que sitúa en primer plano los valores que han sido planteados a lo largo de la narración:

JUAN.- No... No es igual... Ahora es verdad... Ahora es verdad... Te quiero... Es verdad... Lo sabes... Sabes que es verdad... Isabel le mira. Coge las manos de Juan y le obliga a librarle el rostro de su cerco. Habla tranquilamente.



ISABEL.- Cómo voy a saberlo?... Dices las mismas cosas... las mismas palabras... En la procesión, te acuerdas tú?... Isabel , te quiero. Vengo por ti. Para ser tu novio. Tu novio de verdad. Para casarme contigo.

JUAN.- Y es verdad. Ahora es verdad.

ISABEL.- Sí puede ser. Ahora ya es igual (144).

De esta forma, queda clara la escisión entre verdad y enunciación. Ésta, para Juan, no es la misma, aunque él no cambie las palabras pronunciadas. Al variar la intención entre el primer momento (propósito signado por la mentira) y el segundo (marcado por un estatus verdadero), la manifestación aparente –según Juan– también debe verse transformada. Este proceso es experimentado en forma distinta por Isabel. Para ella el recorrido es inverso: creyendo que el primer momento se movía en el ámbito de la verdad, con razón puede considerar que el segundo se desplaza al de la mentira. Si las palabras, en ambos casos, son las mismas y si Isabel solo ha sabido pronunciarlas como una sola –en su apariencia y en su esencia–, bien puede dudar que su enunciador (Juan) sea productor de discursos verdaderos. Lo ha ubicado ya como un hacedor de discursos persuasivos, en donde la verdad es solo aparente.

No aparece en el filme de Bardem la secuencia 60 del guión, en donde, en un diálogo con el escritor del pueblo, don Miguel, Federico lo acusa de estar muerto, como todos los habitantes del lugar, por el miedo a la verdad, a no hablar (afirmará: “Se puede hacer reventar al prójimo con mentiras... ¡Mientras creyéndolas sea feliz!” (127). Esta condena no aparece en la película. Como en el caso anterior, Bardem prefiere que a través de la puesta en escena sea el público quien infiera en el sentido, sin explicitarlo verbalmente. Notamos, de nuevo, que el cociente de derivación entre la obra de Arniches y el filme es considerable, y un poco menor respecto del guión. Entre éstos y *La Señorita Trevélez* hay todavía un eco de esta intervención en la última escena (en ella, don Marcelino estaría cumpliendo, de alguna manera, la función que Federico desempeña en dicha secuencia¹³).

Las semejanzas entre Federico y Marcelino solo se observan en ciertas características: su acritud para desplazarse entre los distintos recorridos narrativos, y el papel de jueces en la etapa de la sanción. Los cambios, sin embargo, son mayores: no se trata tan solo del nombre, la edad, la procedencia (de gran importancia para la



configuración de cada personaje en estos textos), sino de cómo don Marcelino puede ser considerado, en algunas funciones, como adyuvante del Guasa-Club, mientras que Federico siempre mantendrá (como Isabel) una fidelidad a la modalidad veredictoria elegida.

En el guión hay un conato de sanción pragmática negativa (como en el caso de la obra de Arniches), cuando indignado Federico le reclama a Juan y a sus amigos, y se lía a golpes con Luciano¹⁴. Se plantea que son dos los que van por Federico e instan a los demás a unirse al pleito. A la hora del enfrentamiento, Luciano muestra indecisión al sentirse solo y rápidamente es puesto fuera de combate. Sus acciones presentan la misma modalidad en todo momento: el parecer y no ser (parecen muy valientes, muy bravos, pero no lo son); manifestación e inmanencia son constantes en el valor de la mentira, para Juan y sus amigos. Con sus denuestos, Federico los ha sancionado cognoscitiva y negativamente.

En un contraprograma, Juan ha tenido ya una sanción pragmática y cognoscitiva positiva por parte de sus amigos. Observemos que, como corresponde a todo programa paralelo antagónico, la evaluación es inversa a la del programa al que se opone. Dicha sanción, sin embargo, no es equivalente a lo que podría suponerse que obtendría, a partir de lo analizado en la etapa del contrato. Cognoscitivamente, a Juan le quedaría el halo de conquistador¹⁵, muy adecuado para el tipo de sociedad de pueblo a la cual desea incorporarse totalmente. Pero fuera de esto, hasta una noche antes del baile, es amenazado para que siga adelante con el plan. Pragmáticamente su premio sería esa integración plena al grupo social que representan el Calvo, Luciano y Luis. No hay tal, dado que, en el guión, Juan se arrepiente y cambia el recorrido narrativo, planteándose otro objeto (el amor de Isabel, en lugar de la consumación de la broma): en él, perderá a la mujer a la que dice amar y con ello, gana una sanción negativa, pragmática y cognoscitivamente.

En la película, la sanción cognoscitiva que se le reserva a Juan son las palabras de Federico que se ven actualizadas en la conducta de su amigo: huye sin dar la cara, sin enfrentarse con Isabel y sin decirle la verdad. Su cobardía es reflejada en el filme, ya que él mismo fracasa en su intento de convertirse en su propio sancionador: borracho, dice que huirá o, mejor, se matará para que ella lo adore para siempre. Sin



embargo, al desaparecer en la oscuridad y no volvérselo a ver ni al día siguiente, cuando termina la historia, el espectador puede dudar entre si se mató o solo huyó. En ambos casos, desaparece del espacio narrativo y del espacio social en donde engañaba a Isabel. De esta forma, Juan se convierte en víctima de la misma sociedad de la que desea formar parte.

En el guión puede leerse:

Abajo estaba el río, las aguas sucias del río, formando remolinos de desperdicio en los pilares. Se oía el chapoteo del agua sobre la piedra [...] Juan se inclinó sobre la balaustrada y se quedó ahí mirando con los ojos muy abiertos las aguas del río debajo de él. Sonó una vez la campana de la catedral (133).

Isabel levantó los visillos y apoyó la frente en el cristal. Tenía la mirada fija y perdida, pero profunda y dura [...] Isabel miraba tal vez la calle, tal vez su vida. Tenía los ojos muy abiertos [...] Un relámpago iluminó un momento la torre de la Catedral sobre el cielo oscuro. Después vino el trueno. Después el silencio y el ruido suave de la lluvia. Entonces, muy grave, muy fuerte, rebotando su vibración en todas partes, sonó una vez la gran campana (148).

No es una coincidencia el que la película concluya con los dos personajes que actúan como sujetos. Las similitudes son evidentes, tal y como lo plasman ambos fragmentos: a la turbulencia del río de la secuencia de Juan le corresponde la tormenta de la secuencia de Isabel. Ambas situaciones refuerzan el estado emocional de los dos. En el caso de él, la toma en picada en donde se observa la suciedad del río y la fuerza del agua actúan como símbolo del condicionamiento social por el que se ha dejado llevar. La tormenta contribuye al confinamiento de Isabel, símbolo de la prisión reiterada de la mujer: ver la calle desde el interior, a través de un cristal bañado por la lluvia (lo cual distorsiona las imágenes exteriores: "Corría sobre la pared la sombra cambiante del agua resbalando sobre los cristales").

En los dos casos, también quien tiene la última palabra, quien profiere el último sonido, es la campana de la Catedral que preside la Calle Mayor. Si en el guión Isabel explicita que es la religión, los medios de comunicación ("La gaceta del agricultor"), la sociedad en general quienes tienen la culpa, al eliminarse esta secuencia en el filme, la



mayor condena se cierne sobre la sociedad, pero especialmente sobre la Iglesia. El sonido único de su "gran campana" es el que acaba por imponerse por encima de todos los destinos individuales, representados en los personajes de los textos de Bardem.

En ambas obras, aunque la broma no se consuma ante la vista de todos, Isabel se convierte en su propia sancionadora, al encerrarse en su habitación y mirar, en la secuencia final, hacia la calle. Es decir, cumple con el programa narrativo diseñado por la sociedad del lugar, pero de una manera consciente. No es la sociedad ni Juan quien la relega a no vivir (a que haya muerto, como ella le dice a Juan, desde los dieciséis años), sino es ella quien lo decide. Este cambio entre la obra de Arniches y la de Bardem marca la diferencia entre el punto de vista que ambos textos proyectan sobre las mujeres.

En *La señorita de Trevélez*, los hombres deciden el destino de Flora en todas las fases del recorrido narrativo: como víctima de la broma, es la elegida como la antítesis del "buen bocadito" que es Soledad (en palabras de Don Marcelino, quien funge irónicamente como el sancionador del Guasa-Club). Deshecho el equívoco, entre don Gonzalo y don Marcelino determinan qué es lo mejor para ella: no revelar la verdad para protegerla¹⁶. En el guión de Bardem, Isabel decide la opción más coherente con sus convicciones y con la manera en que ha vivido: entre aceptar el amor de Juan o rechazarlo, después de conocer su engaño, opta por lo segundo. En el filme, Bardem transforma el desenlace de la obra de Arniches, pero también el del guión, al sustituir la alternativa que se le ofrece a Isabel (aceptar o no a Juan), con la decisión femenina de asumir el papel al que la sociedad condena a todas las mujeres (en su caso, aceptar el destino que le han impuesto como solterona) y determinar la manera en que los receptores sancionarán (en forma contraria al veredicto de los actantes intradieгéticos).

III. Conclusiones

En estos momentos existen las condiciones para contestar las interrogantes con que abrimos estas líneas. La primera de ellas gira en torno a la creatividad que puede haber en la tarea del traductor y, específicamente, en los casos de la traducción/adaptación. Los



ejemplos en los que nos hemos basado son útiles para nuestra respuesta.

Creemos haber demostrado la lejanía existente entre el texto de Arniches y los de Bardem. En éstos se explicita, paratextualmente: “libremente inspirado en *La señorita de Trevélez* [sic] de Carlos Arniches”. Se cumple así uno de los límites que la T/A impone a la hipertextualidad: la segunda, que se refiere a la explicitación del origen del texto traducido/adaptado. Pero los demás límites se reflejan de manera muy relajada o bien, no se presentan entre el genotexto y sus endotextos. Mediante el análisis del programa narrativo canónico se comprueba cómo desde la fase del contrato comienza una separación entre la obra de Arniches y las de Bardem. El vínculo textual no es estrecho: puede haber ciertas resonancias, pero prevalecen las transformaciones (los cuadros semióticos cambian) por encima de las similitudes.

¿Traicionan, entonces, los textos de Bardem al de Arniches? Nuestra respuesta es negativa, en el sentido de que no hay tal traición, dado que se han generado dos nuevos textos, autónomos, con sus propias propuestas de sentido (que además difieren entre sí en su propio sentido). El parentesco manifestado es parte de la honradez intelectual que le debe un creador a otro. Sin embargo, las relaciones que se generan son de tipo hipertextual y no de T/A.

El guión y la película de Bardem, sin embargo, sí son un ejemplo de T/A, a pesar de las derivaciones registradas entre ambas obras, tal y como hemos evidenciado a lo largo de este trabajo. No hay, sin embargo, una supresión o alteración en el orden en que se presenta la sanción en la película en forma más elidida que en el guión, lo cual contribuye a respaldar el sentido final del filme, mucho más corrosivo, con determinados sujetos (Juan, sus amigos, la sociedad en general, la religión) y que reivindica a otros (Isabel, Federico, Toña) ante los ojos del espectador, que no ante la comunidad testigo de sus acciones.

Por medio del análisis semiótico, es posible englobar los programas narrativos de los distintos actantes en uno solo, que sería el siguiente:

Sujeto: La sociedad y sus instituciones.

Objeto: Impedir la libertad individual y dictar los destinos, a través de los usos, las tradiciones, las formas de pensar, actuar y sentir.

**a) Fase del contrato:**

Representantes de esa sociedad le ofrecen a Juan jugarle una broma a Isabel. El modo de persuasión es, sobre todo, la intimidación. Se restringe la libertad de decisión de Juan y se obstaculiza la de Isabel.

b) Adquisición de la competencia: Esta etapa es la menos desarrollada. Tanto Juan como los miembros del Guasa-Club y la sociedad en general son propuestos como paradigmas representantes de una comunidad castrante. En Juan, es posible detectar de alguna manera el desarrollo de esta fase, al cumplir con los requisitos necesarios para que Isabel participe, engañada, en la broma (es forastero, soltero, no posee los antecedentes del resto de los miembros de la cuadrilla, es bien parecido, tiene un trabajo estable). Los miembros del Guasa-Club le exigen algunas pruebas calificantes como es salir con ella, primero, pedirle que sea su novia y se case con él, después.

c) Fase de realización:

Juan le pide matrimonio a Isabel e, incluso, la acompaña a elegir su futuro hogar. La culminación tendrá lugar en el Gran Baile de Otoño, donde se dará a conocer el compromiso (cree Isabel), pero donde, en realidad, está prevista su pública humillación, cumpliéndose así el plan del Calvo. Esto último no se lleva a cabo, debido a la intervención de Federico, quien le revela la verdad a Isabel.

d) Fase de evaluación:

Tanto Isabel como Federico, en distintas secuencias (con más peso verbal explícito de ambos en el guión y más diluido en el texto fílmico) revelarán el programa narrativo de la sociedad, en el que se condena a todo aquel que sea diferente, que quiera una vida distinta a la propuesta por lo instituido. El veredicto final lo dará el receptor, ya que tanto en el guión como en la película, en una de las últimas secuencias, los amigos de Juan se reirán de Isabel en los momentos previos a su encierro. De esta forma se revela la mezquindad de una sociedad que ríe ante el pesar ajeno; que es la que permanece en el exterior (en la Calle Mayor, para ser precisos) y cuyo valor es el de la mentira, en tanto que los actantes que sostienen la verdad son confinados (Isabel, Toña) o rechazados (Federico).



Por último, deseo señalar que el lugar asignado a las mujeres es siempre el mismo. A pesar de que los hombres las clasifiquen como “señoritas” y como “las otras”, las que viven al otro lado del río, en ambas situaciones les asignan papeles similares. Toña, la prostituta, dirá que las mujeres, ahí, no pueden hacer otra cosa sino esperar¹⁷. Como sujetos agente están condenadas al fracaso: sus programas narrativos no prosperan, no tienen éxito debido al derrotero que la sociedad les ha marcado. Ni Toña ni Isabel ganarán nunca el amor de Juan o de cualquier otro hombre.

Otra derivación entre las producciones textuales de Arniches y Bardem es que en aquel, las mujeres son “bocaditos” (como “ganado” son para los amigos de Juan en *Calle Mayor*) o seres grotescos, de actitud estridente y estéticamente unos adefesios (como Flora, Conchita, Maruja). En el de Bardem la diferencia no estará tan centrada en su caracterización, sino en la posibilidad de que representen dos programas narrativos distintos (en el de Arniches, todas las mujeres pueden englobarse en uno solo): Isabel y Toña como los objetos escarmentados por la sociedad, y el resto de las mujeres como integrantes de ésta.

En suma, la propuesta de significado de la película de Bardem, que deriva por omisión de su guión, resulta altamente cuestionadora a los valores de la sociedad que funda sus actos en lo que parece y no es –en la mentira–, y no descansa hasta separar del resto del conjunto (o asimilar en el caso de Juan) a aquellos que sean distintos: que sustenten su acción en lo que es y parece. De esta forma, *Calle Mayor* evidencia cómo un discurso enunciado, que intenta hacer-crear verdad lo que transmite, puede revelar los mecanismos similares que obran en el mundo en donde no hay contrato de veridicción alguno.

Notas

¹ Recordaremos la reinterpretación que la semiótica estructural da a la noción de personaje, ya que propone «une distinction entre les actants relevant d’une syntaxe narrative et les acteurs reconnaissables dans les discours particuliers où ils se trouvent manifestés» (Greimas, *Du sens II* 49). De esta forma, un actante puede ser identificado en múltiples actores y, a la inversa, un actor puede interpretar diversas instancias actanciales.

² Arniches lo expresa de esta manera:

NUMERIANO.- Que lo he arrollado... ¡Que esa bizcotela ya es mía!
MENÉNDEZ.- ¡Arrea!



NUMERIANO.- Aquí tengo los títulos de propiedad. (*Saca una carta*) Atiende y deduce. Por la tarde la [sic] pedí relaciones y por la noche me trajo el cartero del interior esta expresiva y seductora cartita. Juzga: 'Señorito Numeriano: De palabra no me he atrevido esta tarde a darle una contestación aparente, porque no me dejó el reparo.' ¡El reparo!... ¡Qué monísima!... 'Pero si usted quiere que le diga lo que sea, estése mañana a las once en el salón de lectura del Casino, y si tiene valor una servidora se asomará y se lo dirá, aunque sé que es usted muy mal portao con las mujeres...! ¡Mal portao!... ¡me ha cogido el flaco!

MENÉNDEZ.- ¡La fama, que vola!

NUMERIANO.-(*Sigue leyendo*) 'No falte. Saldré a sacudir... No vuelva (*vuelve la hoja*) No vuelva a asomarse esta mañana, porque mi señorita está escamada. Sulla. Ese. ¡Sulla! (guardándose la carta) ¡Ah, estupefacto Menéndez, este 'sulla' no lo cambio yo por una dolora de Campoamor, porque estas cuatro letras quieren decir que esa fruta sazónada y exquisita ha caído en mi implacable canasta. [sic: no se cierra la exclamación]» (Arniches 129). En adelante, cada vez que citemos del texto de Arniches o del de Bardem, únicamente asentaremos la página de donde se ha extraído el fragmento correspondiente. Atemorizado por el carácter de don Gonzalo, Numeriano le pide consejo a don Marcelino, quien contribuye a la intimidación que propiciará el silencio de aquel y no revele el engaño de toda la situación:

«DON MARCELINO.- Como que esta burla puede acabar en tragedia: porque Gonzalo, en su persona, tolerará toda clase de chanzas; pero con su hermana, que es todo su amor... ¡Acuérdate que tuvo a Martínez cuatro meses en cama de una estocada, sólo porque la llamó la jamona de Trevélez!... ¡conque si se entera de que esto es una guasa, hazte cargo de lo que sería capaz!...» (133).

³ Así lo plantea Arniches:

«DON GONZALO.- (*Sonriendo*) ¡Una Broma!... No sueñes con ese absurdo. Ya sabe todo el mundo que bromas conmigo, cuantas quieran. Las tolero, no con la inconsciencia que suponen, pero en fin, con esa amable tolerancia que dan los años; pero una broma de este jaez con mi hermana sería trágica para todos. Sería jugarse la vida sin apelación, sin remedio, sin pretexto. Te lo juro por mi fe de caballero» (138-139).

⁴ Estos cambios evidentemente corresponden a un deseo de actualizar tanto el estilo como la problemática planteada por Arniches, casi cincuenta años atrás.

⁵ Después de la secuencia introductora del filme, lo primero que aprehende el espectador es la macabra broma que le juegan al escritor del lugar, al enviarle un ataúd para su propio funeral. La iluminación, lo forzado de los emplazamientos de la cámara, el silencio que se ve roto ante los gritos iracundos del afectado, contribuyen a que el receptor no enfrente de manera jocosa el inicio del texto cinematográfico.

⁶ Cuando a Juan se le propone la broma, el diálogo se desarrolla de la siguiente forma:

«Juan levantó la cabeza y preguntó extrañado a todos.

JUAN.- Yo? Y por qué yo precisamente?

El calvo le echó una mano por los hombros y le dijo confidencialmente. Le costaba trabajo hablar con claridad.



CALVO.- Por solida...sooliida... so-li-da-ri-dad... eso con todos nosotros. Tú eres amigo mío, eh?

LUIS.- Contesta, anda, contesta! Tú no eres amigo de nadie... De Madrid tenías que ser!

Juan se picó y se fué hacia él, pero Luciano le agarró por la chaqueta.

JUAN.- Desgraciado! Pues no dice que... Te daba así...

LUCIANO.- Venga, estáte quieto!

JUAN.- Pues claro que soy amigo! Y más que él!

LUIS.- Eso habrá qué verlo! Quién te ha recomendado a tí para lo del Banco, eh?

DOCTOR.- Cállate ya, majadero! Y tú qué? Haces eso o no?» (p. 39).

Han sido respetados los acentos en las palabras monosílabas, así como la falta de los signos de interrogación y admiración de apertura de los enunciados, tal y como están en el guión original; criterio que emplearemos en lo sucesivo, cuando citemos las obras analizadas.

⁷ A lo largo de toda la obra de Arniches pueden leerse múltiples juegos verbales. Abundan los basados en la polisemia lingüística de la que se aprovecha el interlocutor para dar pie al gracejo:

«NUMERIANO.- ¿Qué Soledad más apetecible, verdad, Menéndez?

MENÉNDEZ.- Es una Soledad pa no juntarse con nadie, don Numeriano.

NUMERIANO.- Para no juntarse con nadie más que con ella.

MENÉNDEZ.- Natural.

NUMERIANO.- A mí, Menéndez, esa chiquilla me inspira un sentimiento de deseo, un sentimiento de pasión, un sentimiento de...

MENÉNDEZ.- (*Dándole la mano*) Acompaño a usted en el sentimiento» (128).

⁸ En el último diálogo entre don Gonzalo y don Marcelino, podemos escuchar: «Don Marcelino.- (...) Guiloya no es un hombre; es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno. ¡Alegría!... ¿Qué alegría va a tener esta juventud que se forma en un ambiente de envidia, de ocio, de miseria moral, en esas charcas de los cafés y de los casinos barajeros? ¿Qué ideales van a tener estos jóvenes que en vez de estudiar e ilustrarse se quiebran el magín y consumen el ingenio buscando una absurda similitud entre las cosas más heterogéneas y desemejantes? (...) la manera de acabar con este tipo tan nacional de guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con los libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozarse un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma» (182-183).

⁹ Dice Picavea: «Ustedes, Galán y yo, hemos sido víctimas de un juego inicuo, y permítame que le suplique toda la calma de que sea capaz para escucharme hasta el fin» (177).

¹⁰ El doctor apuntará que Juan queda como un «sinvergüenza», pero rápidamente Luciano añadirá: «Eso no es malo».

¹¹ En el guión, en una de las últimas secuencias, Juan admite el amor que siente por Isabel. En la película es omitida; ni siquiera llega a ser rodada.

¹² A través de la intervención de Nolo, Quique, Maruja y Conchita, durante la *soirée* organizada en la casa de Flora conocemos el ambiente de murmuración y malas querencias que predomina en el círculo de amistades de los Trevélez. Junto a ellos, las intervenciones burlonas de los miembros del Guasa-Club



son planteadas como bien merecidas, justas. Éste es otro recurso que trata de atenuar las dimensiones de la broma que le han jugado a Numeriano, don Gonzalo y Flora.

¹³ Ésta sería otra fructífera línea de investigación: cómo han sido suprimidos, transformados, añadidos, personajes entre la obra de Arniches y el guión de Bardem. Entre éste y la película no hay cambio alguno en el rubro al que hacemos referencia.

¹⁴ La acción se plantea de la siguiente manera: Cuando Federico le reprocha su conducta, Luis y Luciano se lanzan contra él para golpearlo; Juan trata de evitar la riña "Pero Luciano se le escapó, aunque pudo retener a Luis, Luciano se encontró solo con Federico y no pudo detenerse porque ya iba un poco lanzado. Le amagó dos veces y Federico la dio un guantazo y le tiró patas arriba. Mientras Luis se debatía sujeto por Juan y aprovechaba para insultar a Federico" (123).

¹⁵ Bardem potencia el sentido que Arniches imprimió a los nombres de sus personajes. Así, Numeriano Galán es transformado en Juan, en el mítico don Juan. De esta manera lo despoja del halo ridículo del primero, que obviamente alude a sus numerosas conquistas. Flora es Isabel. El nombre de la primera tiene que ver con sus actitudes exageradas, pomposas, que contrastan con el carácter contenido, pero natural de la segunda.

¹⁶ Don Gonzalo dice que llamará a Flora para decirle la verdad, a lo que Don Marcelino responde: "No. La burla humilla; degrada. Proyecta un viaje, te la llevas y estás ausente algún tiempo. Y ahora, si te parece, la [sic] diremos que no has podido evitar el duelo; que Galán está herido; que aceptó la condición de Picavea; que no vuelva a pensar en él" (183).

¹⁷ "...Sólo esperar... En las esquinas, en los soportales de la Plaza, paseando la Calle Mayor, detrás de las ventanas... Siempre esperando al hombre..." (138).

Bibliohemerografía citada

- Arniches, Carlos. *La Señorita de Trevélez. La heroica villa. Los milagros del jornal*. 1910. Madrid: Taurus Ediciones, 1967.
- Bardem, Juan Antonio. *Calle Mayor*. 1955. Madrid: Plot, 1993.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. 1962. Madrid: Taurus, 1989.
- Greimas, A.J. *Du sens II*. París: Seuil, 1983.
- Greimas, A.J., Courtés, J.. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje*. 1979. Madrid: Gredos, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento; las transformaciones de los cuentos maravillosos*. 7a. ed. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Zumalde Arregi, Imanol. *Deslizamientos progresivos del sentido. Hacia una Teoría general de la adaptación*. Tesis doctoral. Leioa: UPV, 1994.
- _____. "Adaptación cinematográfica y teoría de la traducción" *Letras de Deusto* 26.70 (1996, enero-marzo).

Filmografía citada

Calle Mayor. D: Juan Antonio Bardem. G: J. A. Bardem basado en la obra teatral de Carlos Arniches. F: Michel Kélber. E: Margarita de Ochoa. M: Joseph



Kosma, Isidro B. Maiztegui. S: Fernando Bernáldez. I: Betsy Blair (Isabel), José Suárez (Juan), Ives Massard (Federico), Dora Doll (Toña). 35 mm., blanco y negro. P: Guión Producciones Cinematográficas [es], Ibérica Films [fr], Play Art [fr], Producciones Cesaro Gonzales, Suevia Films S.A. [es], 1956.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

“Niveles de derivación en la traducción/adaptación: de *La señorita de Trevélez* (1910) de Carlos Arniches a *Calle Mayor* (1957) de Juan Antonio Bardem.”

PALABRAS CLAVE:

Adaptación cinematográfica; cine y literatura; cine español; semiótica cinematográfica e intertextualidad.

TITLE OF THE ARTICLE:

“Levels of Derivation in the Translation/Adaptation of Carlos Arniches’s *La señorita de Trevélez* (1910) and Juan Antonio Bardem’s *Calle Mayor* (1957).”

KEY WORDS:

Screen adaptation; film and literature; the Spanish film industry; semiotics and intertextuality in filmmaking.

Nexos y transgresiones. Una exploración de los temas ocultistas empleados por los escritores modernistas

Julieta Leo

Universidad de Monterrey

Ricardo Gullón llama a los modernistas "Edipos sin esfinge frente a la misma tiniebla." Este trabajo pretende mostrar que algunas de las obras de los mencionados escritores están ligadas a las corrientes ocultistas, sin perder de vista que era propio del "espíritu de la época" y que cada quien se involucraba tanto como quería en el estudio de estos temas, así como en las sociedades de corte esotérico que proliferaron al finalizar el siglo XIX. Tal es el caso de Leopoldo Lugones, quien siendo iniciado en las doctrinas secretas, no hace concesiones con la moda esotérica tratando de llegar a las fuentes de la sabiduría primordial. Allende a estas evidencias me interesa destacar que tanto Darío como Lugones se sintieron atraídos por el misterio, pero ¿hasta dónde indagaron para incorporar este material en sus obras? Esta sería, en todo caso, la incógnita a dirimir.

Ricardo Gullón refers to modernist writers as, "Eudipus without the help of the Sphinx while standing in front of the same darkness." In this paper I attempt to show that some of the works of these writers are linked to occultist trends, without losing sight of the fact that this was suitable to the "spirit of the age" and that people were involved in this subject matter as much as they wanted to be. One example is the interest that was shown in the esoteric court that proliferated at the end of the 19th Century. Such is the case with Leopoldo Lugones who, having been initiated into the secret doctrines, did not make any concessions in the esoteric way in which he probed into the sources of primordial wisdom. Beyond this evidence I am interested in emphasizing that both Darío and Lugones felt themselves attracted by the mystery. But to what point did they investigate in order to incorporate this material into their writing? This would be, in any case, the mystery to solve.



A modo de introducción

Buscando redefinir el papel del ser humano y del creador en un mundo de valores y estructuras volátiles, los artistas finiseculares, frente a las transformaciones de la modernización, se rebelaron ante los cambios sociopolíticos, intuyeron la necesidad de un reajuste ontológico e intentaron construir universos alternativos. Los escritores modernistas, desencantados con el racionalismo imperante y el beato conformismo de la burguesía española, se insuflan de propuestas esotéricas. El ocultismo, como estado de ánimo y como *corpus* filosófico, engarza con la actitud del modernismo dando el carácter iniciático y elitista de esta corriente literaria surgida como rechazo del realismo decimonónico. Esoterismo, heterodoxia, pitagorismo, teúrgia, gnosticismo, etc., nutren la estética modernista, pero serán valorados en razón de su naturaleza literaria, esto es, como trasposición estética del misterio.

Con este ensayo intento ofrecer una perspectiva de la influencia de las corrientes ocultistas en los escritores modernistas, particularmente en Rubén Darío y Leopoldo Lugones, por las razones que daré sobre la marcha, sin que el propósito sea tratar minuciosamente y a fondo el modernismo ni los temas esotéricos en cuestión.

Antes de incursionar en el tema es importante considerar que con la teosofía entraron en circulación ideas pitagóricas, hindúes, gnósticas, etc., algunas veces mezcladas con las no muy bien digeridas ideas de Nietzsche (“Dios ha muerto”). A esto hay que agregar que dichas ideas fueron interpretadas según el punto de vista de cada escritor y “que algunos modernistas tomaron el teosofismo en serio: Darío y Lugones fueron iniciados en sociedades teosóficas y Valle-Inclán mostró más que superficial curiosidad por estas doctrinas”¹. Sin embargo, cualesquiera que fuesen las fuentes exploradas, las razones o motivos personales, así como el grado de credulidad con que los escritores se acercaron a las corrientes ocultistas, es incuestionable el hecho de que Madame Blavatsky, Eliphas Levi, Papus y otros como ellos contribuyeron a que poetas y narradores escribieran como lo hicieron:



La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. Sabemos que la influencia del Abbé Constant, alias Eliphas Levi, fue decisiva no sólo en Hugo sino en Rimbaud. Las afinidades entre Fourier y Levi, dice André Bretón, son notables y se explican porque ambos «se insertan en una inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zohar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y el XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas, también en Goethe y, en general, en todos aquellos que se rehúsan a aceptar como ideal de unificación del mundo la identidad matemática». Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos –Darío, Lugones, Nervo, Tablada– se interesaron en los autores ocultistas: ¿por qué nuestra crítica nunca ha señalado la relación entre el iluminismo y la visión analógica y entre ésta y la reforma métrica?, ¿Escrúpulos racionalistas o escrúpulos cristianos?²

En este sentido, palabras como reencarnación, teosofía, esotérico y/o personalidades tales como Levi, Papus y Blavatsky, por citar algunos ejemplos, no se pueden dejar a un lado si se encuentran (visibles o no) dentro de un texto literario porque son patrimonio cultural. Creo –siguiendo la pauta de Paz– que es necesario estudiarlos sin vergüenza.

Finalmente, insisto en que el presente ensayo presenta un esbozo del modernismo y no pretende, como tal, dar un panorama completo del mismo. Por lo tanto, a riesgo de dejar de lado matices y puntualizaciones importantes para otros campos de reflexión, no me detengo en aspectos generales (simbolismo, parnasianismo, impresionismo, expresionismo).

Por último, aunque el término modernismo en la historia de la literatura hispanoamericana tiene una denotación relativamente arraigada, fuera de ese contexto suele prestarse a confusiones y equívocos, sobre todo, porque a partir de las teorías de la posmodernidad, nuevas connotaciones han contribuido a esfumar las dimensiones semánticas del término; de ahí la utilidad que pueda tener el referirme someramente a su origen para establecer el carácter específico que adquiere dentro del contexto de la literatura de América Latina.



Breve esbozo sobre el modernismo

A fines del siglo XIX en Europa, los términos moderno, modernismo y modernista reaparecen polémicamente en el campo cultural, tanto para referirse a las propuestas de renovación del arte y la literatura como de la religión (los teólogos modernistas llegaron a ser objeto de condena por el Papa Pío X). En el ámbito hispanoamericano, los propulsores de una renovación literaria que buscaban rescatar una dimensión universal-cosmopolita del arte, articulándolo a las condiciones del mundo moderno y poniéndolo en diálogo con las expresiones más actuales de la cultura europea, toman, con Rubén Darío a la cabeza, el nombre de modernismo para identificar su propuesta de arte, considerando que responde a las demandas y condiciones de los “tiempos modernos”. El término adquiere desde su perspectiva un sentido agresivamente controvertido y positivo que termina por imponerse junto con sus ideas. La modernización, que significa el ingreso de América Latina a los grandes mercados de la civilización industrial, es el marco en el que surge y se desarrolla el movimiento literario conocido como modernismo hispanoamericano.

El modernismo es un momento complejo de la cultura latinoamericana. “No hay un acuerdo entre la crítica sobre si el Modernismo fue un movimiento literario específicamente americano; no lo hay siquiera sobre si fue un movimiento, como defiende, por ejemplo, Silvia Castro, o tan sólo una época en la que caben tendencias y expresiones muy distintas, como piensa Gullón”. Sin embargo, “lo que sí parece claro es que esa disolución del siglo XIX de la que habla Onís se manifestó primero en América, y desde allí irradió su influencia sobre la literatura española finisecular”³.

El modernismo, como su nombre lo dice, corresponde a un marco de encuadre estético específico, a un contexto definible y a una mentalidad y sensibilidad finisecular que *a grosso modo* puede llamarse arte del 1900. Es, en palabras de Yurkievich, más que una escuela un movimiento de extraordinaria amplitud y complejidad permeado de ideas religiosas (ortodoxas y heterodoxas), cientificismo y fantasía exacerbada en donde lo caótico, lo indefinido, lo sugerente y lo ambiguo se convierten en auténticas metas para muchos escritores de la época que, apelando a la alquimia del verbo, hacen irrumpir las pulsiones reprimidas del psiquismo para explayar la libido sin



eufemismos, exhibir la sexualidad al desnudo y deshilvanar el discurso con la neurosis.

Los escritores simbolistas y sus adeptos hispanoamericanos, los modernistas, se evaden por la ensoñación hacia lo esotérico, arcano y exótico. Practican la estética del bazar en busca del paraíso perdido, lo primitivo, lo mágico y lo misterioso. El poeta oscila entre lo sublime y lo denigrante, entre la beatitud y el abismo, por lo que sus metáforas son atentados a la costumbre y la compostura. Todo lo acoge y todo lo capta, percibe cualquier manifestación, demonio, espectro o engendro, siente una fascinación por lo lascivo, lo enigmático, lo lujoso, lo maligno, lo pagano, lo orgiástico, el juego de espejos, el laberinto y el esoterismo. Todo ello es muy audaz, cosmopolita, y allá por el novecientos, muy moderno.

La posición más tradicional de la crítica sitúa el origen del modernismo en la obra de Rubén Darío. En esta corriente crítica se señala a Manuel González Prada, José Martí, Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, como antecedentes del modernismo (que se eslabona con *Azul* en 1888). Otros señalan el origen en los escritos de Martí (*Ismaelillo*, 1882), situando las raíces del modernismo todavía más atrás entre quienes predicaban y transmitían su inquietud, duda filosófica, escepticismo en materia de dogma y anhelo renovador en orden literario como Sarmiento, Alberdi, Ricardo Palma, González Prada y Altamirano⁴.

La monumental figura de Darío contribuyó a confundir la delimitación del primer modernismo⁵. Hay controversia entre quienes ven al modernismo como una época heterogénea en la cual caben diversas tendencias (para éstos los inicios se advierten alrededor de 1880) y quienes señalan a Darío como el iniciador. Según la crítica, *Prosas profanas* (1896) representa la etapa de hegemonía del modernismo convirtiendo a Darío en la referencia principal de los autores que le siguieron⁶. Ricardo Gullón llega más lejos al llamar precursores a quienes escribieron antes de Darío y posmodernistas a quienes le continuaron. La obra que, según los concedores, mejor señala el tránsito del modernismo a la vanguardia es *Lunario sentimental* (1909), de Lugones, aunque otros opinan que se extiende hasta 1930.

El fin de siglo se vio impregnado de una corriente de neomisticismo que fluyó en forma paralela al paganismo. Consecuencia de la



necesidad de evasión de una realidad que no les agradaba, los modernistas buscaron fuera de su entorno de realidades, en la cultura y mitología grecolatina, el indigenismo, las tradiciones precolombinas y lo exótico europeo de París⁷. La literatura moderna, al encargarse de todo lo que el saber positivo descarta –lo fronterizo, lo oscuro, lo indeciso, lo incierto–, hace que el poeta admita y asuma zonas tenebrosas de la mente, estados mórbidos, sensaciones confusas, delirio, disparate y desvarío llevando el decible poético al extremo de lo inconcebible e in formulable, hasta donde la palabra se extravía⁸. Los rasgos formales más importantes de esta aclimatación serán: el uso del color, la sinestesia, los recursos fónicos, la creación de vocablos, un léxico exótico y el uso de símbolos. Este último (el símbolo) será el gran protagonista y la herencia más fecunda para la literatura posterior.

Los modernistas que reciben influencias de grupos europeos de la época, especialmente del simbolismo, se caracterizan por su antiacademicismo, inconformismo y activismo. Entre las corrientes esotéricas formadas durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa y Estados Unidos que influyeron en los modernistas se encuentran el ocultismo francés, el espiritismo y la teosofía. La negación del dogma, característica de la teosofía, se ajustó a la visión liberadora del modernismo. Uno de los principales centros de irradiación de estas ideas en la década de los noventa fue Buenos Aires. La teosofía llegó a círculos intelectuales argentinos tal vez por la prensa y/o por la circulación de las obras de la máxima autoridad del movimiento teosófico internacional en aquella época, Madame Blavatsky, cuyos escritos despertaron marcado interés en Lugones y probablemente también en Darío⁹.

Félix Larrea López en *Modernismo y teosofía*¹⁰ muestra un estudio de la teosofía en el modernismo español a través de la que, a su modo de ver, es la figura “más típica” de la teosofía en el Madrid modernista: Viriato Díaz-Pérez. En el mencionado texto destaca, entre otras cosas, que muchos de los poetas modernistas franceses, ingleses, alemanes y americanos experimentan nuevas formas de aproximación al espíritu promoviendo en ellos un estado especial de creatividad. Los esotéricos Böhme (sic), Blake, Swedenborg y Emerson influyen poderosamente en muchos de estos poetas. El esoterismo ya está en Viriato y en Valle-



Inclán, quien recibe influencia de los teósofos de Pontevedra. Por ello asegura que la intuición de todos estos poetas es la misma que la de Juan Ramón, Lugones, Darío, Yeats y Machado al estar sometidos a la misma inspiración¹¹.

Acepta que un modernismo temprano se manifiesta en algunos países de América, sobre todo en los que se vive más cerca de la influencia francesa: Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva y José Martí. Pero este fenómeno, dice, ocurre también en España: "Antes de Rubén el Modernismo estaba en Madrid. Viriato demuestra en su tesis doctoral cómo la prosa rítmica (una de las búsquedas básicas del modernismo) es un producto netamente madurado en España"¹², afirma que "primero España vive un modernismo castizo y no foráneo" y esto muestra que "antes de venir Rubén Darío a Madrid ya existe una prosa y una poesía modernista" por lo que "el foco del modernismo es Madrid, no Rubén Darío" ya que "el modernismo es la voluntad madrileña de romper con el clásico provincianismo y llegar a ser un segundo París". Insiste en que hay una vena propia de producción modernista española antes y después de Rubén Darío, aunque: "El genio de Rubén, aquel nacido poeta, influyó también, es innegable, en Manuel Machado, Villaespesa, etc., pero el modernismo es un fenómeno poroso y no puede negarse influencias mutuas de «todos contra todos»"¹³, pues "antes que en el teósofo Leopoldo Lugones, el Modernismo ya estaba en la teosofía de Madrid y Barcelona"¹⁴.

Estos comentarios se oponen a la observación de Paz:

Cuando el modernismo hispanoamericano llega por fin a España, algunos lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia y de esta errónea interpretación, que fue la de Unamuno, arranca la idea de la superficialidad de los poetas modernistas hispanoamericanos [...]. En España el modernismo no fue una visión del mundo, sino un lenguaje interiorizado y trasmutado por algunos poetas españoles¹⁵.

También a lo que ha dicho Onís y a lo que argumenta Gullón,

los hispanoamericanos fueron los primeros en sentir la necesidad de ponerse al día y los primeros en advertir que la modernidad implicaba



una actitud diferente, un ser distinto, unos modos de situarse frente a la vida y el arte que no podían coincidir con los de sus predecesores. [...] la evolución que llevara el castellano a ese renacimiento habría de verificarse en América puesto que España está amurallada de tradición cercada y erizada de españolismo¹⁶.

Como lo mencioné, existe controversia. Sin embargo, no es relevante –en lo que a este trabajo incumbe– quién obtenga el título del primer teósofo-modernista que tanto parece interesarle a Larrea López, y aunque no deja de ser un tema interesante no se puede tratar *in extenso*. Sirva esto para ilustrar que no solo se disputa la sede del modernismo, sino también quiénes fueron los primeros por interesarse en las corrientes esotéricas¹⁷.

Para concluir este apartado, sin olvidar “que las clasificaciones literarias son artificiales y responden a la necesidad de organizar el conocimiento”¹⁸, se puede sintetizar que al preocuparse por lo lingüístico, lo ideológico y lo estilístico, el modernismo rebasa los límites generacionales, por lo que ha de definirse, cronológicamente, en términos de una época extensa o de medio siglo de sucesivas etapas cuya naturaleza teórica se nutre de tendencias en ocasiones contrarias. El modernismo fue un fenómeno profundamente articulado al proceso de cambio que se gestaba en las sociedades latinoamericanas de esos años; solo si esto no se pierde de vista se podrá comprender su alcance y repercusión en las artes y las letras.

No obstante, así sea el modernismo un movimiento, una escuela, una etapa, arte sincrético, de origen español o americano, lo que interesa destacar en este trabajo es que:

[...] existen convincentes razones de índole ideológica para examinar la producción literaria de nuestros días a la luz de la del modernismo. Pues el espíritu de desorientación patente en esta literatura, y el cual se transparenta en la soledad, el acoso metafísico, la angustia existencial, la futilidad y el pesimismo, que permearon y enriquecieron gran parte de la producción modernista, impera también en la narrativa actual. La lectura de obras típicas de ella como *La ciudad y los perros*, *Gestos* de Severo Sarduy, y *El día señalado* bastará para convencernos de que, en verdad, estamos presenciando, desde el punto de vista estilístico e ideológico, una proyección del pasado sobre el presente, una etapa más en la evolución de aquel siglo modernista



juanramoniano que en América dio su impulso dinámico a la cultura hispánica desde 1882. [...]

El modernismo, como estilo de época y como legado ideológico en la literatura de hoy, sobrevive y se patentiza precisamente porque se trata de artistas que son, como llamó Ricardo Gullón a los modernistas, «Edipos sin esfinge» frente a «la misma tiniebla»¹⁹.

Rubén Darío: entre la estética del misterio y la vivencia de lo sobrenatural

Dice Octavio Paz:

El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o de llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador²⁰.

Con estas palabras inicio este apartado, en vista de que no abordaré nada acerca del aporte de su obra a la literatura, lo cual constituye una seria omisión si se tiene en cuenta su importancia para el modernismo.

El simbolismo propicia una transformación de las concepciones psicológicas y una renovación de las ideas al subjetivar lo objetivo. Rinde culto a la profundidad psíquica, a todo lo íntimo, oscuro, enigmático, nebuloso, hermético, evanescente y misterioso. Su devoción por lo esfíngico, lo pítico y lo místico lo lleva a entrar en contacto con las doctrinas esotéricas que proliferan en el fin de siglo. “Darío retoma entero el bagaje simbolista: ideas, íconos, estilos”²¹, mediante esta propensión a lo oculto, busca registrar, significar y satisfacer todas las aspiraciones, latencias y apetencias de la subjetividad. Al igual que otros escritores de su época, combina doctrinas clínicas, teosóficas, gnósticas y herméticas²², así, “En medio de la incompreensión y de la maledicencia ambiente, contra la burguesía en ascenso, pretenciosa y pacata proclama su lujurioso, exótico, voluptuoso y esotérico credo”²³.



El misterio es muy atractivo para transmitir sensaciones de vértigo y desconcierto; tal vez por ello Darío quiso ver la armonía por debajo del caos y convencerse de la bondad del mundo “pero el fracaso engendró una angustia, muy fin de siglo, que lo acercó a distintas formas del esoterismo. [...] A partir de 1890 el poeta se inició en las doctrinas esotéricas y cultivó la amistad de teósofos y ocultistas”²⁴.

Respecto a sus relaciones esotéricas, Irmtrud König opina que los simbolistas franceses proveen a Darío de nuevos procedimientos estilísticos y lexicales, de tal modo que el interés y la atracción por lo sobrenatural que se manifiesta en sus escritos juveniles se rige primordialmente por una actitud de valoración estética en donde la interrogación metafísica, si es que aparece, ocupa un lugar absolutamente secundario²⁵. Piensa que aunque en su obra (juvenil) se pueden encontrar gran cantidad de alusiones, metáforas y símbolos provenientes de la tradición clásica (la alquimia, la astrología, la magia, la cábala) o de la mística antigua de origen budista, egipcio, judeo-cristiano o greco-latino, Darío no fue un “iniciado” en ninguna de estas disciplinas ni perteneció a sociedades secretas, pues sus conocimientos, al parecer “bastante superficiales”, procedían de fuentes “modernas”, es decir, corrientes sincréticas que se formaron en la segunda mitad del siglo XIX²⁶.

Por lo anterior, su narrativa fantástica debe situarse al interior del sistema estético modernista, aunque su cosmovisión presente “rasgos irracionales nada despreciables”, ya que el elemento sobrenatural, al plasmarse literariamente, casi siempre aparece subordinado al principio artístico porque se apropia de la cultura religiosa, mítica, ocultista y literaria de occidente y reelabora sus elementos en imágenes secularizadas y puramente artísticas, despojándolos de sus contenidos ideológicos originales²⁷.

Señala que Darío comienza a escribir cuentos fantásticos cuando radica en Buenos Aires, época en que sus lecturas y contactos con las corrientes ocultistas y espiritistas se hacen más intensos. Los artículos que escribe sobre los sueños constituyen, a su juicio, un documento extraordinariamente revelador de la crisis psicológica e ideológica que lo aqueja en esos años, subrayando que ni el alarde erudito ni la liviana fluidez del estilo periodístico logran ocultar la motivación profunda de sus propias pesadillas neuróticas²⁸. Argumenta que la cosmovisión



dariana en sus últimos años evidencia cómo la exaltación estética del misterio cede ante la vivencia física de lo sobrenatural²⁹.

Si es verdad que el deseo de emancipación lo conduce a dialogar con la literatura universal, privilegiando los modelos parnasianos y simbolistas franceses, aprovechando a la vez otras categorías tales como temas mitológicos, legendarios, milagros y alegorías en una forma de apropiación creativa y no netamente imitativa, también es cierto que sus experiencias infantiles preparan el terreno espiritual sobre el cual habrían de proliferar las ideas esotéricas y espiritistas que lo condicionaron: "Sin embargo, no corresponde asignar demasiada importancia a este estrato irracional supersticioso o a lo que de él pueda haberse filtrado en su obra"³⁰, ya que, asegura, es hasta sus últimos años cuando tales aspectos adquieren significancia; su ímpetu creativo comienza a declinar y aparece la preocupación "casi obsesiva del más allá y del misterio" cuyos secretos busca descifrar. Lo que de sus creencias esotéricas aparece en sus poemas y cuentos merece ser considerado, desde el punto de vista de König, únicamente de acuerdo con su naturaleza literaria, es decir, como trasposiciones estéticas de una percepción particular de la realidad que "funcionó mientras el hechizo del misterio no se convierte en terror metafísico"³¹. Sobre este asunto Darío escribe en su autobiografía:

Como dejo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos. Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas, que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial. En «Caras y Caretas» ha aparecido una página mía, en que narro cómo en la plaza de la catedral de León, en Nicaragua, una madrugada ví [sic] y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio. También en «La Nación», de Buenos Aires, he contado cómo en la ciudad de Guatemala tuve el anuncio psico-físico de mi amigo el diplomático costarricense Jorge Castro Fernández, en los mismos momentos en que él moría en la ciudad de Panamá; y la pavorosa visión nocturna que tuvimos en San Salvador el escritor y político Tranquilino Chacón, incrédulo y ateo; visión que nos llenó, más que de asombro, de espanto.



He contado también los casos de ese género, acontecidos a gentes de mi conocimiento. En París, con Leopoldo Lugones hemos observado en el doctor Encausse, esto es, el célebre «Papus», cosas interesantísimas; pero según lo dejo expresado, no he seguido en esa clase de investigaciones por temor justo a alguna perturbación cerebral³².

En el artículo “La Esfinge” (1895), publicado por *La Nación*, Darío deja ver su preferencia por el ocultismo francés (lo que es comprensible considerando su bagaje simbolista) mostrando su admiración por Papus y Sar Peldan, figuras de la escena ocultista francesa. Pero mientras que para König (que es quien cita esta referencia) el artículo resulta interesante porque desacredita a Madame Blavatsky, para mí tiene otro matiz.

Según los conocedores del tema, una de las cabezas de la corriente ocultista francesa era Eliphas Levi (el otro era Édouard Schuré), cuyas ideas ejercían un efecto poderoso en los integrantes y estudiosos de dicha corriente. Levi, en la introducción de su libro *Dogma y ritual de alta magia*, escribió lo siguiente:

El hombre que ama sus ideas y que tiene miedo de desprenderse de ellas [...] debe cerrar este libro puesto que resultará peligroso o inútil para él; lo comprenderá mal y se encontrará perturbado, pero lo estaría más si por ventura llegara a comprenderlo³³.

Esto involucra, a mi modo de ver, una doble advertencia. A un lector profano particularmente nervioso o influenciado lo perturbaría (aunque opte por cerrar el libro, lo ha leído), mientras que a un creyente (o iniciado) le dicta una sentencia (lo ha leído y ha de comprenderlo: bien o mal). El que Darío haya dicho que “abandonó sus estudios a causa de su extremada nerviosidad” y por temor a una “perturbación cerebral”, ¿guardará alguna relación con lo escrito por Levi? Valga mi duda como un comentario.

Larrea López también opina sobre estas relaciones esotéricas. Para él Darío era fruto de la atmósfera que “tempranamente” reinaba en Madrid a través del masón polaco José Léonard, quien trabajó en el ambiente revolucionario de las logias. Considera que Darío recibe de este polaco una influencia tan fuerte que lo cambiará definitivamente



al grado de que “durante un año será masón y en 1890 se considera teosofista”³⁴. Sin embargo, en la autobiografía de Darío podemos leer:

Cayó en mis manos un libro de masonería, y me dio por ser masón, y llegaron a serme familiares Hiram, el Templo, los caballeros Kadosh, el mandil, la escuadra, el compás, las baterías y todo la endiablada y simbólica liturgia [sic] de esos terribles ingenuos.

Con eso adquirí cierto prestigio entre mis jóvenes amigos. En cuanto a mi imaginación y mi sentido poético, se encantaban en casa con la visión de las turgentes formas de mi prima, que aún usaba traje corto; con la cigarrera Manuela, que manipulando sus tabacos me contaba los cuentos del príncipe Kamaralzaman y de la princesa Badura, del Caballo Volante, de los genios orientales, de las invenciones maravillosas de las Mil y Una Noches. [...]

Mas la vida pasaba. La pubertad transformaba mi cuerpo y mi espíritu³⁵.

Tomando al pie de la letra estas declaraciones (suponiendo que tiene 14 años y es 1881), Darío habla de un libro de masonería sin especificar la fuente o el autor, por tanto, es arriesgado afirmar que las influencias masónicas decisivas en Darío fueron las del polaco. Y aunque coinciden las fechas, ya que “en 1881 Léonard es director del Centro de Occidente en León, Managua”³⁶, no quiere decir que su influencia fuera la más fuerte, pues lo mismo se podría decir de los relatos de “la cigarrera Manuela”. Aún y cuando se trata de un dato de primera mano (lo escribe el propio Darío), pienso que es difícil precisar con exactitud cuáles fueron las influencias decisivas en su horizonte creativo. Haría falta, como astutamente lo señala König, diseñar un cuadro psicológico de Darío, lo que “es harina de otro costal”³⁷. Aunque, en mi opinión, eso tampoco probaría nada.

Ahora bien, si la causa de sus tormentos psíquicos fue “su temprana adicción al alcohol, enfermedad fatal, procurada y aborrecida, que acabó con su vida a los cuarenta y nueve años de edad”³⁸ o el “Terror que hunde sus raíces en la niñez más lejana [...] y que sus lecturas favorecieron, como lo favorecieron sus conversaciones con Jorge Castro, y con Lugones y otros amigos argentinos”³⁹, lo cierto es que Darío, iniciado o no, tuvo contacto con corrientes ocultistas, propiciado por la época, por motivos personales, o por ambas cosas. También es



cierto que con el alcohol o sin él Darío es un claro ejemplo de esa evasión modernista que buscó más allá y se adentró en zonas infranqueables para la razón. Él lo sabe, lo dice, y es palpable en pasajes como éste:

Hay un juicioso consejo de la Kabala: “No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo”; y si existe autor peligroso a este respecto, es el conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teófobo ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos⁴⁰.

O en lo que escribe Anderson Imbert: “En la génesis de ‘La larva’ hubo interferencias no literarias: una pesadilla recurrente, reforzada por creencias teosóficas se convirtió en un cuento que aspiraba a ser, no una creación fantástica, sino un documento autobiográfico”.⁴¹ ¿Por qué Darío se acercó a las corrientes esotéricas? Es un asunto que da para otros estudios de peso. Por el momento baste recordar que:

Quando un poeta como Darío ha pasado por una literatura, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil ha tenido lugar sin que lo sepamos. El lenguaje es otro [...]. Variar la entonación de un idioma, afinar su música, es quizá la obra capital del poeta [...].

Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador⁴².

Después de un testimonio así, creo que poco importa si Darío no le tapó los oídos a su musa (Musa soberbia y confusa, / ángel, espectro, medusa: / tal aparece tu musa)⁴³.

Los Cuentos fatales de Leopoldo Lugones

Dueño de su vida, el hombre también lo es de su muerte.
Leopoldo Lugones.



El modernismo llega a ser moderno cuando tiene conciencia de su mortalidad, esto es, cuando no se toma en serio, inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía. La nota irónica, voluntariamente antipoética, aparece al mediodía del modernismo y casi siempre asociada a la imagen de la muerte. Pero no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que inicia la segunda revolución modernista. La crítica llama a la nueva tendencia posmodernismo, término que, en la opinión de Paz, no es muy exacto porque después está la *vanguardia*. Dicho término lo considera más bien como una reacción individual de ciertos autores. Una tendencia *dentro* del modernismo que marca el fin del mismo.⁴⁴

Lugones asume todo lo que le parece apropiable. Se agencia de toda la literatura disponible, parisina, londinense o neoyorquina y con esta amalgama modela su obra sincrética, dotándola de una claridad y amplitud imponentes. Considera a la literatura un simulacro cuya condición de artilugio lingüístico aprovecha plenamente. Se vale de todo poder literario: figurativo, ficcional, simbólico, musical, compositivo, combinatorio. Pone en juego tanto su versación filológica como su capacidad neológica, estima que el diccionario es comestible, se regodea inventando vocablos. Con *Lunario sentimental* (1909) adelanta casi todos los índices de modernidad, la actualidad tecnológica, el feísmo, el prosaísmo, la movilidad formal, la composición contrastiva, los ritmos disonantes, las rupturas sorprendidas.

Aunque Lugones no concluyó sus estudios, fue dueño de una cultura casi enciclopédica. Leyó e investigó, entre otras muchas cosas, historia, geografía, arqueología, religión y particularmente ciencias, "Todo lo que fuera ciencia o arte del destino le interesaba"⁴⁵. No estableció distinción entre las consideradas ciencias canónicas (académicas) y ciencias ocultas, pues tenía la firme convicción de que todas las fuerzas (psíquicas y físicas) se asocian, tienen valor científico y se constituyen en formas del saber. Ergo: todas son dignas de estudio⁴⁶. El amplio espectro de sus intereses intelectuales, apuntalado por su omnívora lectura y aunado a su increíble capacidad de memoria, propició que en sus obras se entreveraran discursos de variable índole, Whitman, Baudelaire, Dante, Homero, Hugo, Poe, Andrade, Verhaeren, Ducasse, Rollinat, dando motivo a que algunos



le acusaran de plagio⁴⁷. Pero como Borges dice, los textos estaban al alcance de todos, y Lugones sólo escribió "Yzur"⁴⁸.

Otra influencia que se revela como fundamental en su cosmovisión es la teosofía y en general el ocultismo, que tan caro fue a su época y a la estética modernista. No es un secreto que Lugones "pisó el umbral del templo de las ciencias ocultas, cuya doctrina aprendió a fondo en los libros de Elena Blavatzky [sic], la clarividente mujer"⁴⁹ y que fue un gran estudioso de la teosofía, misma que practicó y a la que se adhirió durante años.

Mientras que con Darío se advierte cierta tendencia por parte de la crítica a justificar, de algún modo, su contacto con las corrientes ocultistas, en el caso de Lugones no es así. Su interés por cultivar estas doctrinas no causa, en general, expectación. Posiblemente porque hay más testimonios (documentados) sobre este hecho, o bien porque el mismo Lugones lo hizo muy evidente. Por ejemplo, el estudio de Torres Roggero⁵⁰ pone de manifiesto sus relaciones con la masonería señalando que en 1899 se inscribió en la Logia Masónica Libertad, de la que llegó a ser Maestre y en 1906 pro gran Maestro de la Gran Logia Masónica de la Argentina. Asimismo resalta el contacto que tuvo con las ciencias ocultas a través de la lectura de Madame Blavatsky, de quien asegura proviene la síntesis de ciencia, religión y filosofía que hizo.

Arturo Capdevila ofrece una detallada descripción sobre este asunto, en especial sobre la sociedad teosófica argentina la Rama Luz⁵¹ (fundada en 1893), a la que asegura haber ingresado junto con Lugones. En su versión, éste se inició en una ceremonia por septiembre de 1898. Según cuenta, no eran "ni pocos ni muchos los iniciados" que se reunían los domingos por la tarde en una casa situada en Las Heras 3011 a dialogar o escuchar alguna exposición doctrinaria. En dichas sesiones se profesaba "veneración por Blavatsky", a quien se nombraba H. P. B. por "no profanar su grandeza". Entre los miembros se contaban "narraciones macabras", siendo especialmente recordados "los episodios rarísimos de la vida de Manuel Frascara". Capdevila, que en sus palabras se siente "con el deber de testificar" apunta:

[...] la teosofía en Lugones fue algo muy serio, y por sus senderos llegó a encaminarse hacia su propio orientalismo, que no fue el de los otros



–aquel cuyo límite eran los Vedas de la India y sus montañas–, sino el de la Tierra Santa, primero, y luego el de la Siria y el Líbano, y por modo singular la vieja geografía de los drusos [...]

el repertorio teosófico, amplísimo, le brindaba una fiesta intelectual, casi, casi sobrehumana. ¡Cómo sería su apetencia de saber y de misterio que hasta dos veces leyó las obras por momentos inextricables de H. P. B! Leyó y anotó la *Isis sin Velo*, y con mayor entusiasmo aún *La Doctrina Secreta*, en cuyas *Estancias de Dzyan* se hallan los orígenes del más profundo y vasto de los libros de Lugones: *Prometeo o un proscrito del Sol*. [...]

Lugones anda entre los veinte y tantos años cuando bebe de este vino demasiado fuerte. Mucho y largo bebió de este vino viejo, que le sugiere extraordinarias visiones de una nueva Cosmogénesis, de una antes no soñada Antropogénesis. Él, como siempre lo haría, toma la delantera del grupo y se torna en el portaestandarte. Día viene en que pronuncia un discurso de orientación en que aclara “el objeto de nuestra filosofía”. No sólo esta vez. Muchas veces ocupó la atención de los congregados. Y cómo habla, él, que poseía la virtud de alucinar. Afirma, y comunica su evidencia. Nadie ha olvidado aquellas sesiones, en que todo lo traía: chispeantes conjeturas o meditaciones de una serenidad altísima; como que a la sazón preparaba su extraño libro de *Las Fuerzas Extrañas*. Y es lo cierto que el Oriente abunda ya en premios para con él. Su luz lo acompaña. La intuición del vate hace el resto⁵².

En *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Julio Irazusta se sitúa en el otro extremo, ya que no comenta la relación de Lugones con estas doctrinas. Sin embargo, cita a Capdevila:

Pero Capdevila nos deja a oscuras sobre la Córdoba liberal que despachó a Buenos Aires un joven poeta de ideas tan avanzadas como los que formaba la metrópoli del país. Nacido, criado y educado en un pueblo serrano, en el seno de una familia chapada a la antigua, con tíos curas y beatas, hamacado cuando niño en las rodillas del santo fray Mamerto Esquiú, ¿cómo pudo el joven Leopoldo estar intelectualmente mejor pertrechado que nadie a la moda del día, antes de los veinte años?⁵³

Alguien más que escribe sobre su interés en el ocultismo es su propio hijo:



En varios de sus libros Lugones informa, discurre o explica diversos aspectos del ocultismo, esa doctrina de las cosas misteriosas y recónditas veladas al común de los hombres, aventurada en sí misma por su confuso límite con la garullería de los nigrománticos. Evidentemente el creador de *Las fuerzas extrañas* estimaba ciertos muchos fenómenos inexplicables aún hoy mismo para la ciencia rígida [...]

Y posteriormente detalla el grado de participación de su padre:

Había realizado Lugones en Córdoba, durante su juventud de mozo, ocultos y reservados experimentos psicofísicos de los que no le gustaba hablar sino con mucha seriedad y con personas, tan limitado su número como notables sus condiciones de talento. Así con Rubén Darío, primero que acude al recuerdo. Puso término a aquellas pruebas esotéricas cuando le aconteció algo sumamente extraño en el viejo caserón de la calle de Santa Rosa... Algo que tal vez haya pasado más tarde a las descripciones de su libro, de su libro que son cuentos hasta por ahí no más⁵⁴.

Tomando en cuenta su personalidad, lo anterior es comprensible. La vehemencia que le caracteriza explica esa imperiosa necesidad de llegar al fondo, no solo en lo tocante a cuestiones esotéricas, sino en todo lo que estudia. Se sabe que como admirador del mundo griego no se quedó en la superficie ni se limitó al manejo de algunos temas o palabras, como la mayoría de los poetas de su época⁵⁵, y lo mismo puede decirse del mundo oriental, que ejerció una peculiar fascinación sobre él, ya que no permaneció en un orientalismo decorativo, sino que logró una profundidad impresionante en la materia, se adentró en culturas orientales, la egipcia, la persa y la árabe (con la facilidad del idioma árabe, ya que tenía estudios lingüísticos sobre arabismos) al grado de ser considerado por su maestro de árabe, Emir Arslan, "perito en las cuestiones de las hermandades secretas de Oriente"⁵⁶.

La lectura de sus ensayos posteriores a 1920 sobre las culturas orientales basta para advertir la profundidad que había logrado en la materia: era un serio conocedor de ese mundo de misterios de iniciación. Pedro Luis Barcia lo llama "iniciado", y como tal considera que se mueve en un plano riesgoso en los *Cuentos fatales* (por el límite en la revelación de los misterios que le es permitido)⁵⁷. Volveré sobre este punto.



Aunque el campo de la teosofía es ajeno a nuestra concepción del mundo y a nuestra ortodoxia religiosa, su consideración no puede soslayarse cuando se habla de *Las fuerzas extrañas*, pues alimentó las raíces del libro; así, cada cuento es el resultado de un largo proceso de estudio durante los años que estuvo inmerso en la lectura de Blavatsky, Bessant, Stanislas de Guaita, Levi y otros. En esta misma época participó de un concepto que figuró en la revista *Philadelpia*: “la literatura es una de las ramas del ocultismo”⁵⁸.

Desde la perspectiva de varios criterios calificados - Borges, Paz, Yurkievich, Lugones (hijo), Pedraza Jiménez, Etchecopar, Capdevila, Barcia, Irazusta, Maguís- Lugones fue lector ávido e incansable, metódico, disciplinado (se dice que se levantaba al alba para escribir), detallista, entregado a las más diversas actividades intelectuales, de memoria prodigiosa. Desdeñó aplausos, honores y recompensas. Hombre de palabra, trabajador incansable, vehemente, estricto (nunca se permitió la menor concesión a la facilidad y a la improvisación), sincero, cordial, irónico, erudito, exaltado, inquieto, inestable, versátil, impulsivo, camaleónico, de ingenio retórico. Fuerte, alegre, dionisiaco, no imponía respeto sino reverencia, nada de autoritario había en él y sí de poderoso, no bebía, no fumaba, practicaba esgrima. Su destino le impuso la soledad porque no había otros como él y en esa soledad lo encontró la muerte.

La pregunta es: ¿cómo puede alguien descrito así poner fin a su vida? Difícil es precisarlo, pues si la vida de Lugones no es fácil de relatar (Capdevila), mucho menos lo es de comprender. La respuesta con él se marcha y con él se entierra, pues como bien lo expresa Lugones hijo, toda

averiguación ulterior resulta estéril y se asienta sobre meras conjeturas. Cabe, sí, una reflexión evidente: una tremenda realidad, compuesta de pena, soledad y desesperación, puede únicamente ser capaz de conducir a esa determinación irrevocable⁵⁹.

Antes de terminar debo decir que esta sección, al igual que la de Darío, no pretende ser completa en todos sus puntos. Creo que tal cual las presento es suficiente para señalar mi objetivo: su relación con las corrientes ocultistas. En el caso de Lugones me resigno a plantear



esta cuestión sin resolverla aquí, pues para hacerlo se precisa involucrar consideraciones sumamente complejas que me internarían más allá de los límites que me he fijado. Dejo para otra ocasión un prolijo análisis del tema. Por el momento se asienta, además de su evidente relación con las corrientes ocultistas, “La idea del individuo humano que, por libre, se hace a sí mismo y que dentro de la sociedad que lo condiciona logra afirmarse a conciencia como señor de sí propio y de sus actos, Lugones la verifica”⁶⁰. Con esto adquiere sentido el epígrafe inicial, pero también uno de los veintidós axiomas que guían a todo mago que aspire a las grandes realizaciones: “la muerte voluntaria por abnegación no es un suicidio; es la apoteosis de la voluntad”⁶¹.

Ciertamente, como lo expresa Lugones hijo, “cabe, sí, una reflexión evidente” (pero ahora modulada en otro registro): ¿una tremenda realidad, compuesta de pena, soledad y desesperación, puede únicamente ser capaz de conducir a esa determinación irrevocable?

Darío y Lugones: en pos del abismo

¡La esfinge! El símbolo de los símbolos, el enigma eterno para el vulgo, el pedestal de granito de la ciencia de los sabios, el monstruo devorador y silencioso, que manifiesta por su forma invariable el dogma único del gran misterio universal, ¿cómo el cuaternario se cambia en binario y se explica por el ternario? [...] Edipo responde una simple y terrible palabra que mata la esfinge [...] la palabra del enigma ¡es el hombre! [...] muy pronto expiará su funesta e incompleta clarividencia por una ceguera voluntaria; después desaparecerá en medio de un huracán como todas las civilizaciones que hubieran adivinado un día, sin comprender todo el alcance y todo el misterio, la palabra del enigma de la esfinge. Todo es simbólico y trascendental en esa gigantesca epopeya de los destinos humanos.

Eliphas Levi

Misterio que ha ocupado a los estudiosos en todos los tiempos es qué es el ser humano y cuáles son sus capacidades y perspectivas. Misterio, considerando que su comprensión es imposible dentro de la mente lógica y la imaginación limitada a los sentidos.

Las doctrinas esotéricas atrajeron a los escritores modernistas por su aproximación al misterio. Éstos las entendieron como impulsos



órficos de penetración en la sombra y desatendiéndose de otras particularidades buscaron en ellas los enigmas de la existencia. Entre estas particularidades se incluye el hecho de que tomaban el material sin averiguar su procedencia antes de incorporarlo a sus obras, lo nebuloso de las ideas no era un obstáculo, sino un aliciente para quienes encontraban en la simbología estímulo y posibilidades de renovación.

Si

entre nosotros el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y la metafísica; nada más natural que los poetas hispanoamericanos se sintieran atraídos por la poesía francesa de esa época y que descubriesen en ella no sólo la novedad de un lenguaje sino una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista.⁶²

Aunque estas ideas ocultistas llegaran “casi siempre en la caprichosa versión de Madame Blavatsky”⁶³.

Darío y Lugones se sintieron atraídos por el misterio, ¿pero hasta dónde fueron al incorporar este material en sus obras? Es decir, ¿lo tomaban como posibilidad de renovación, como estímulo para su fantasía sin preocuparse en averiguar su procedencia? Antes de intentar responder, y siendo que la mayoría de las ideas ocultistas empleadas por los modernistas venían de Madame Blavatsky, es necesario conocer la opinión de René Guenon sobre la Sociedad Teosófica, de la que ella era cabeza, y a la que él denomina “teosofismo”.

Según Guenon, con mucha anterioridad a la creación de la Sociedad Teosófica, el vocablo teosofía era denominación común de doctrinas muy diversas entre sí, aunque correspondientes todas ellas a un mismo tipo o, por lo menos, procedentes todas de un mismo conjunto de tendencias. En cuanto a la naturaleza de esas doctrinas, sin pretender profundizar, dice que tienen como rasgos comunes y fundamentales ser concepciones estrictamente esotéricas, dotadas de inspiración religiosa y hasta mística –aunque un misticismo indudablemente algo especial–, ostentando una tradición completamente occidental cuya base es siempre, bajo una u otra forma, el cristianismo. Tales son, por ejemplo, las doctrinas de Jacobo Boehme, de Gichtel, William Law,



Jane Lead, Swedenborg, Louis-Claude de Saint-Martin, d'Eckartshausen. Aclarando que no es una lista completa sino nombres tomados entre los más conocidos. Para Guenon, La Sociedad Teosófica, como se le conoce actualmente:

[...] no procede de ninguna escuela que se ligue, ni siquiera indirectamente, a alguna doctrina de ese género. Su fundadora, Mme. Blavatsky, pudo tener un conocimiento más o menos completo de los escritos de algunos teósofos, especialmente de Jacobo Boehme, bebiendo en ellos ideas que incorporó a sus propias obras, junto con una multitud de otros elementos procedentes de fuentes sumamente diversas; y eso es todo lo que podemos admitir al respecto. De un modo general, las teorías más o menos coherentes que se han emitido o han sido sostenidas por los jefes de la Sociedad Teosófica, no tienen ninguno de los caracteres que hemos indicado, excepto la pretensión al esoterismo; se presentan –falsamente, por lo demás– como teniendo origen oriental, y aun cuando desde hace un cierto tiempo se ha juzgado conveniente y apropiado plegarse a un seudocristianismo de naturaleza muy peculiar, no por ello es menos cierto que su tendencia primitiva era, muy al contrario francamente anticristiana.[...]

Las doctrinas, en realidad de verdad enteramente modernas, que profesa la Sociedad Teosófica, son tan diversas bajo casi todos sus aspectos de aquellas a las que se aplica legítimamente el nombre de teosofía, que no se podrían confundir las unas con las otras sino por ignorancia o por mala fe: mala fe en los jefes de la Sociedad; ignorancia entre la mayoría de los que los siguen, y también –será conveniente decirlo– entre algunos de sus adversarios que, insuficientemente informados, cometen la grave falta de aceptar seriamente sus aseveraciones, creyendo, por ejemplo, que representan a una auténtica tradición oriental, siendo así que no hay nada de eso⁶⁴.

Más adelante nos dice que teorías como ésta han sido adaptadas y aprovechadas por la mayoría de los modernistas, cuyo estado espiritual es enteramente análogo al de las personas a las que hacen referencia (Madame Blavatsky y sus seguidores). Señala además que la mentalidad modernista y la protestante no difieren sino en matices, siendo idénticas en su fondo⁶⁵; así pues todas las organizaciones derivadas del “teosofismo” se ligan al humanitarismo, pacifismo, antialcoholismo, vegetarianismo: “ideas que son muy caras a la mentalidad esencialmente ‘moralista’ del protestantismo anglosajón”⁶⁶. Después de lo referido por Guenon se requiere hacer unas observaciones.



Partiendo de que nuestra cultura es sincrética, dice Litvak: “la naturaleza estética y noética de las expresiones modernistas debe ser eminentemente sincrética”⁶⁷, y añade que la antropofagia del Calibán latinoamericano es

capaz de absorber sin etnocentrismo cualquier aporte de cualquier procedencia, [es] capaz de integrar polifónicamente la multiplicidad de fuentes en amalgamas insólitas [...]. Con enciclopédica gula, todo lo ingurgita [...]. Con porosa plasticidad, todo lo trasplanta, todo lo aclimata, todo lo asimila⁶⁸.

Cabe admitir que cualquier idea, procedente de cualquier fuente, puede ser asimilada, transformada y adaptada a la propia perspectiva.

Si Lugones y Darío, “como tantos otros modernistas, están imbuidos de las mismas ideas y creencias”, no creo, con todo respeto, que se pueda decir que “La diferencia [entre ambos] no reside en la visión del mundo o en la poética sino en su realización verbal”. Más bien pienso que su visión de mundo hace una diferencia porque es clave para la realización verbal. Y es lo que le permite a Lugones ser “más extremista, menos complaciente, menos ecléctico y en ciertos aspectos [ir] más lejos que Darío”⁶⁹. Es verdad, Lugones va más allá que Darío pero no exclusivamente en la realización verbal. Si las ideas de Madame Blavatsky son anticristianas, como lo asegura Guenon, Darío como católico y Lugones (desde su posición) las adaptaron a su propio horizonte creativo puesto que

[...] el saber del poeta es un saber prohibido y su sacerdocio es un sacrilegio: sus palabras, incluso cuando no niegan expresamente al cristianismo, lo disuelven en creencias más vastas y antiguas. El cristianismo no es sino una de las combinaciones del ritmo universal. Cada una de esas combinaciones es única y todas dicen lo mismo. [...] Esta nota no-cristiana, a veces anticristiana, pero teñida de una extraña religiosidad, era absolutamente nueva en la poesía hispánica⁷⁰.

“Cada una de esas combinaciones es única y todas dicen lo mismo” porque

lo primero que distingue al auténtico creador de belleza y estilo –a un original inventor de mundos imaginarios– [es] su poder de manejar



con destreza y novedad (esto es con el poder de apropiarse, mediante el asombro, del lector y de ocupar su atención por sorpresa) [...] con hondura y amplitud (esto es, con calor y emoción; con movimiento y ritmo) [...] los grandes temas perennes del hombre y su destino⁷¹.

Tal vez "Por natural corolario debemos admitir lo siguiente: compone novelas o narraciones estupendas sólo quien sabe sujetar, encauzar y dirigir lúcidamente sus ideas"⁷², pues cada autor escribe desde su concepción particular del mundo derivada, eso sí, de la visión general de una época determinada.

Lugones, al parecer y por los comentarios, era un hombre sumamente especial y difícilmente influenciado, por lo que no es fácil creer que siguiera a ojos cerrados todo lo que dijera Madame Blavatsky, mas cabe suponer que estudió sus libros, de los cuales seguramente seleccionó aquello que más le interesaba. Si en realidad así sucedió, y tomó ideas de ella para desarrollarlas por su cuenta, la pregunta sería: ¿Buscaba más que un material nebuloso para edificar su obra? El siguiente pasaje, incluido al inicio de este ensayo, responde a la pregunta:

En cuanto a la manera en cómo llegué a convencerme de que la verdad estaba en el misterio antiguo, no en la sistemática superficialidad de nuestra ciencia es un asunto que no concierne al lector. En todo caso he aquí una fórmula inicial: leer con humildad y sin prejuicios los textos antiguos. Buscar la verdad en ellos, como se busca el agua: no por deleite sino por necesidad⁷³.

Como lo mencioné, a mi modo de ver, esto sugiere que buscaba algo más que posibilidades literarias de renovación.

En cuanto a los nexos entre Darío y Lugones, pueden mencionarse, inicialmente, su afinidad por *Las Mil noches y una noche*⁷⁴ y su inclinación a la fe católica.

Del citado texto, en su autobiografía Darío escribe:

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un «Quijote», las obras de Moratín, «Las Mil y una noches», la Biblia, los «Oficios» de Cicerón, la «Corina» de Madame Stäel, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica de ya no recuerdo



qué autor, «La Caverna de Strozzi». Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño⁷⁵.

Por otro lado, se dice, y se advierte, que “Lugones era lector asiduo de *Las mil y una noches*, [texto] que repasaba con mano diurna y nocturna, en la versión del doctor Mardrus, de preferencia”⁷⁶.

Relativo a la fe católica,

Darío se confesó siempre católico. Se nos presenta devoto de imágenes y lugares sagrados, de un Jesús de estampita infantil, de los ritos y ceremonias de la iglesia romana [...] buscó en la compleja ideología del catolicismo salidas y explicaciones para sus conflictos vitales⁷⁷.

Para Lugones, el cristianismo era una religión oriental⁷⁸, sin embargo, al final de su vida se reencuentra con la fe cristiana que había abjurado durante su juventud⁷⁹. Su muerte no ocurre cuando es el “poeta socialista” (como lo llamara Darío). Tampoco se suicida el teósofo y el masón o el intelectual que aún convertido a la extrema derecha desde un paganismo helénico sigue escribiendo libelos contra la iglesia. El Lugones que se suicida es el que hacía pocos años había vuelto con ardor a la fe católica (Castelliani). Como puede observarse, ambos se perfilan –en mayor o menor medida– hacia la fe católica.

En esta misma línea puede señalarse que también son considerados, de algún modo, escritores barrocos. Para Borges “la obra de Lugones es una; el estilo barroco”⁸⁰. Considera que “el barroquismo de Lugones llega a sus últimas consecuencias tanto en el verso *Los crepúsculos del jardín* [1905] como en la prosa de *La guerra gaucha* [1905]”⁸¹, ya que “Su empeño es ser original y no se resigna a sacrificar el menor hallazgo, o lo que él considera hallazgo. [Por lo que] Cada adjetivo y cada verbo tiene que ser inesperado. Esto lo lleva a ser barroco”⁸². José Lezama Lima escribe al respecto: “Y por cortesía, que es al propio tiempo un fortitudo, démosle la bandeja mayor y central a Leopoldo Lugones, que salta del barroco de la edad áurea, para demostrarnos que en nuestros días aquel barroco se hace también imprescindible”⁸³. Sobre el mismo asunto, Bustillo apunta que Moreno Durán se ocupa de señalar las diferentes modalidades que puede asumir ese barroquismo, refiriéndose a ciertos poetas



representativos como Darío, Lugones, Vallejo, Neruda y el mismo Borges, quienes adoptan expresiones particulares del barroco en igual forma que Lezama, Carpentier, Fuentes o Sarduy⁸⁴. Esto significa que Lugones y en cierta forma Darío se valen del barroco, o son barrocos para elaborar su discurso.

Cabría agregar que percibo una tendencia a desacralizar a Lugones⁸⁵, y que éste dejó inconclusa su última obra, *La vida de Roca*.

El nexo que he reservado para el final, por ser el más interesante, desde mi perspectiva, es la trasgresión, ya que cruzan, en cierta forma, los límites impuestos por la sociedad, incluyendo el ámbito de lo metafísico (para la Iglesia Católica una falta es un pecado que se castiga, en el peor de los casos, con la condenación eterna)⁸⁶. En este sentido, la violación de un límite, la alteración de un orden, la ruptura de un equilibrio es una trasgresión y debe ser castigada o puesta en evidencia. Las fuerzas sobrenaturales (si se cree en ellas) castigan con la locura, la muerte (cabe el suicidio de Lugones), la ceguera y los estados agónicos (caben las pesadillas y obsesiones de Darío atribuidas a su afición al alcohol), por dar algunos ejemplos.

Se debe subrayar que entre los ocultistas (iniciados) el grado de revelación permitido es un asunto delicado, pues no ignoran que el saber bastante para abusar o divulgarlo es merecer todos los suplicios, mientras que el saber como debe saberse para servirse de él y ocultarlo, es ser dueño de lo absoluto. Esto me remite a Edipo al recordar que Gullón llama a los modernistas: "Edipos sin esfinge frente a la misma tiniebla", aunque para Litvak esto se aplica a todos los artistas que se debaten en las mismas aguas. Con base en lo anterior hagamos otro paréntesis dentro de este paréntesis modernista.

En la fábula de Edipo, el crimen del rey de Tebas no es el de haber comprendido a la esfinge, sino el de haber destruido el azote de Tebas sin ser lo suficientemente puro para completar la expiación en nombre de su pueblo. Pronto la peste se encarga de vengar la muerte de la esfinge, y el rey de Tebas, forzado a abdicar, se entrega a las garras del monstruo, que está más vivo que nunca, al haber pasado del dominio de la forma al de la idea. "Edipo ha visto lo que es el hombre y se saca los ojos para no ver lo que es Dios"⁸⁷. Ha divulgado la mitad del arcano mágico y para salvar a su pueblo, es preciso que se lleve al exilio y a la tumba la otra mitad del secreto.



Recordaremos que a Darío no se le considera iniciado, sin embargo, ofrece un ejemplo de lo anterior en su cuento "La extraña muerte de Fray Pedro"⁸⁸, donde el fraile "perturbado por el maligno espíritu que infunde el ansia de saber" había anidado en su alma el mal de la curiosidad; el ansia de saber "le azuzaba el espíritu, le lanzaba a la averiguación de secretos de la naturaleza y de la vida, a tal punto que no se daba cuenta de cómo esa sed de saber, ese deseo indomitable de penetrar en lo vedado y en lo arcano del universo, era obra del pecado". Sentía la inconfesable necesidad de ofrecer pruebas de la naturaleza del alma. Esa osadía (y trasgresión) la paga con la vida y seguramente con la condenación de su alma, ya que quien le proporciona el ansiado artefacto tiene patas de chivo. Más elaborada y compleja es la manera como lo presenta Lugones. Por este motivo incluyo a continuación un ejemplo más detallado.

Barcia presenta un breve pero sustancioso estudio de "El vaso de alabastro" y "Los ojos de la reina", y aunque ha señalado como parte de la tríada de los *Cuentos fatales*⁸⁹ "El puñal", no lo incluye en su análisis (no explica por qué). Él encuentra rasgos comunes entre los relatos como son el orientalismo, los supuestos esotéricos que sustentan las ficciones y la ficcionalización de Lugones⁹⁰, quien es el elegido para la revelación de secretos cuya divulgación puede ser fatal. Y precisamente en este hecho me enfoco.

Tomando como punto de partida el primer relato, la cadena de revelaciones se eslabona más o menos así: en "El vaso de alabastro" Mr. Neale cuenta a su interlocutor (Lugones ficcionalizado) sobre la extraña muerte de lord Carnarvon después de haber entrado a la tumba de Tut-Anj-Amón y sobre el suicidio de dos exploradores que penetran, bajo las mismas circunstancias, en la tumba de la reina Hatshepsut; en el segundo relato, "Los ojos de la reina", Mr. Neal se ha suicidado (se especula que tal vez ha hablado de más) y el interlocutor ahora narrador (Lugones ficcionalizado), quien ha escrito "El vaso de alabastro" gracias a lo que le ha contado Mr. Neale, se siente en peligro. Aparecen personajes del relato anterior (Mr. Guthrie y la egipcia misteriosa) y otros nuevos como Mansur bey (refiere que ha leído "El vaso de alabastro" y es tutor de la egipcia misteriosa), quien a su vez le hace nuevas revelaciones al interlocutor-narrador sobre la profanación de la tumba de la reina. Le menciona, entre otras



cosas, un espejo fatal que contenía a los guardianes del sueño de los faraones (en el relato anterior los guardianes se encontraban en los dos vasos de alabastro colocados en la tumba de Tutankamón). El ahora narrador confiesa ser dueño del espejo fatal (que les costó la vida a los dos exploradores, según lo referido por Mansur bey) a la vez que, sin embargo, admite no ser crédulo; se desprenderá del objeto “mañana mismo” llevándolo al “Museo Etnográfico de la Facultad de Letras donde podrá verlo el curioso lector”⁹¹.

Con esto llego a un punto clave: el lector, pues “La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación”⁹². El cuento(s) de Lugones obligará cada vez más a una participación del lector no siguiendo un hilo conductor, sino descubriendo, si se quiere considerarlo así, las piezas de un rompecabezas. Cabe aclarar que leer uno solo de los cuentos, o si se desconocen los otros dos, no impide disfrutar de la calidad del relato.

El siguiente eslabón es “El puñal”, en donde un misterioso personaje, a quien se identifica como “él”, se dirige al interlocutor (de “El vaso de alabastro”), narrador (de “Los ojos de la reina”), como: “señor Lugones”⁹³. Este interlocutor-narrador-Lugones menciona haber escrito “Los ojos de la reina” con la historia referida por el egipcio Mansur bey, quien le advirtió que es una empresa no exenta de peligros. El narrador-Lugones expresa casi al inicio del relato:

Apresúrome a advertir que este autoanálisis, ya concluido por lo demás, explicará de suyo ciertas dificultades inherentes al relato. No intento desaparecer en éste, con la impersonalidad narrativa cuya eficacia reconozco, porque no se trata, a la verdad, de una novela sino de una historia.

Este misterioso desconocido –que lo llama “señor Lugones”– aparece después de que pronuncia la palabra secreta de los iniciados drusos (o anagrama de la convocatoria) violando “sin recelo la conocida prescripción de no pronunciar al azar las palabras secretas que un descuido fonético puede volver contra el propio locutor.”⁹⁴ - y le brinda nuevos datos, es decir, le hace nuevas revelaciones.

Una de las cosas que “él” le hace ver es la veneración casi sagrada que los drusos profesan a la mujer, virgen o prostituta, veneración



que proviene de atribuirle como causa fatal toda la dicha y toda la desventura, por eso solo alcanza la inmortalidad quien domina el amor de la mujer, pero esto es algo tan difícil que, según dice, no lo consigue ni Salomón con toda su sabiduría: “Alguno, quizá, ¡cada 100 años!...”⁹⁵.

Más adelante el narrador-Lugones, cuando el visitante misterioso desaparece como un fantasma, aclara (siempre dirigiéndose al lector) que podría haber aderezado literariamente las cosas ante la prevista incredulidad del lector, pero no abriga la pretensión de que se le crea, pues en ese caso “habría compuesto –cosa fácil por lo demás– un relato verosímil”. Luego se pregunta si esa visita fue un sueño, algo sobrenatural o la ilusión de su mente extraviada por la tentación de las “ciencias malditas”. Al finalizar confiesa, al “amable lector”, que el puñal del druso está en su poder, como lo saben todos los amigos de su casa. Así termina el relato.

Pero hay más: ¿Quién es ahora el confidente?, ¿quién ha leído los relatos y, por consiguiente, posee todas las revelaciones? La respuesta es: el lector. Si es curioso buscará unir las piezas para satisfacer su curiosidad y quizá para compartir (revelar o narrar) lo que descubra. El peligro de contar es patente en los relatos de Lugones, no se debe olvidar al protagonista de *El “Definitivo”*, que después de leer una novela de Galdós evita contar lo sucedido, pues sabe que equivale a una evocación⁹⁶.

Pues bien, antes de formular cualquier especulación relacionada con una posible advertencia, es menester recordar que Mansur bey, en *“Los ojos de la reina”* le ha dicho al narrador: “Habrá usted hallado algo de eso en sus estudios sobre la antigua ‘Orden de los Asesinos’ [a la que pertenece el visitante misterioso de *“El puñal”*], que, perdonando mi abuso en gracia de mi buena intención, debería usted abandonar en el punto adonde ha llegado”. Lugones, sin acatar esta sentencia, sigue adelante, y el resultado es el tercer relato, *“El puñal”*, del que se pueden desprender múltiples líneas de análisis e investigación como averiguar, por ejemplo, por qué omite en *“El vaso de alabastro”* el pasaje con los nombres sagrados y “peligrosos” (que sí aparece en la publicación del periódico). O bien emularlo, ignorando las advertencias, y buscar más información sobre la *“Orden de los Asesinos”*⁹⁷.



“El puñal” es un fascinante relato que por sí mismo da para una tesis completa; por desgracia (¿o por ventura?) escapa a los límites de este trabajo. Baste para mostrar los conocimientos de Lugones sobre materia oriental (todos los datos se pueden corroborar), poner de relieve su manejo del tema de la revelación, así como la tenue línea que traza entre la realidad y la fantasía (personajes, autor, lector). Cabe señalar que la tradición del cuento fantástico en las letras hispanoamericanas es una de las aportaciones culturales más complejas y no la menos alabada que adquiere importancia artística hasta el siglo XIX, siglo al que algunos se refieren como el siglo de Poe y de sus herederos, entre los cuales figura, indiscutiblemente, el nombre de Lugones.

Para cerrar este debate Edipo-esfinge debo decir que en lo que concierne a Darío, el asunto es en apariencia menos complejo, ya que él se preocupa por encontrar respuestas, aunque las respuestas sean peligrosas. Esto lo identifica con Edipo. El caso de Lugones es diferente, pues no busca siempre la respuesta al enigma, al contrario, nos deja, entre otros muchos, un gran enigma, su muerte. Al respecto, no sobra referir lo que dice Levi: “Todos los magos que han divulgado sus obras han muerto violentamente y muchos se han visto obligados al suicidio como Cardán, Schroepffer, Cagliostro y otros”⁹⁸. Queda abierta la pregunta: ¿Era Lugones un mago imprudente o simplemente un hombre enamorado (según lo aprecia Viviana Gorbato)? Pues aunque se haya señalado una cierta tendencia hacia el barroquismo en Lugones, éste no vela, ni encubre (en la forma característica de este estilo) el contenido de la revelación; por consiguiente, podría inferirse que no es prudente para expresarse mediante enigmas⁹⁹. Lo que sí queda muy claro es que en este ámbito el que “sabe” debe callar. Pero si a pesar de todo resulta inevitable continuar atando cabos y/o buscando respuestas, sería prudente recordar lo que entre los ocultistas se dice:

Todo está encerrado en una palabra, y en una palabra de cuatro letras. [...] Esa palabra, de tan diversa manera manifestada, quiere decir Dios para los profanos, significa el hombre para los filósofos, y ofrece a los adeptos la última palabra de las ciencias humanas y la llave del poder divino; pero sólo al que sabe servirse de él y comprende la necesidad de no revelarlo nunca. Si Edipo en lugar de hacer morir a la esfinge la



hubiera domado y enganchado a su carro para entrar en Tebas, hubiera sido rey sin incesto, sin calamidades y sin exilio¹⁰⁰.

Sin embargo, ya antes se ha dicho: "De todo árbol del huerto podrás comer; mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás" (Gn. 2:16-17); "Abrid todo, id a todos lados, pero os prohíbo entrar a este pequeño gabinete, y os lo prohíbo de tal manera que si llegáis a abrirlo, todo lo podéis esperar de mi cólera" (Perrault, "Barba Azul"); "Todas las noches, a la hora de separarnos, te diré: Acompáñame. Volveré la cabeza y con la mano te invitaré a seguirme. Guárdate de hacerlo" (Andersen, "El jardín del paraíso"); "Voy a salir durante la noche. Quiero que te quedes en tu habitación hasta que regrese. Y recuerda: no intentes hacer nada que te haya prohibido" ("El aprendiz de mago"); "Las reglas son tres: no lo expongas a la luz, no lo mojes y jamás le des de comer después de la media noche aunque te lo suplique" ("Gremlins").

Sin duda conocemos el desenlace de los pasajes citados. Ciertamente que aún albergando la sospecha de que el pago por la audacia de traspasar los límites es el fondo de un desfiladero, vamos hasta el final seducidos por el misterio. Aunque, "Todo es simbólico y trascendental en esa gigantesca epopeya de los destinos humanos".

Conclusiones

El que los modernistas descubrieran que el lenguaje no es conductor obediente y mimético de la expresión subjetiva y se dieran cuenta de que tiene su propia materialidad y que es imposible plegarlo por completo a los designios del poeta¹⁰¹, es algo que no se duda ni se discute. Pero ese lenguaje es proyección de algo más profundo y misterioso. Es por eso que un autor puede atenderse también desde otra(s) perspectiva(s). ¿No sería posible admitir que lo que hasta ahora hemos llamado esoterismo, cimiento de las ciencias secretas y de las religiones, sea el residuo difícilmente comprensible y manejable de un arcano saber?

Al afirmar Irtmud König que los conocimientos esotéricos de Rubén Darío son bastante "superficiales" porque provienen de las corrientes de la época, ¿sugiere que si los hubiese adquirido de fuentes originales como el *Zohar*, el *Corpus Hermeticum* o el *Zend Avesta*, por



ejemplo, sus escritos no se valorarían estrictamente por una actitud estética ni la interrogación metafísica ocuparía un lugar secundario?

Por su parte, como lo anoté líneas arriba, Leopoldo Lugones, siendo modernista, iniciado en las doctrinas secretas, e independientemente de que haya sido relacionado con los libros de Madame Blavatsky, expresó:

En cuanto a la manera en cómo llegué a convencerme de que la verdad estaba en el misterio antiguo, no en la sistemática superficialidad de nuestra ciencia, es un asunto que no concierne al lector. En todo caso he aquí una fórmula inicial: leer con humildad y sin prejuicios los textos antiguos. Buscar la verdad en ellos, como se busca el agua: no por deleite sino por necesidad¹⁰².

Incluyo de nuevo esta cita porque Lugones deja ver claramente, me parece, que no hace concesiones con la moda esotérica de principios del siglo XX, sino que lleva a cabo una búsqueda personal tratando de llegar a las fuentes de la sabiduría primordial, por lo que cabe suponer que su estilo obedece a claves que emanan de un íntimo deseo personal y no solamente literario. Tal vez por ello para Saúl Yurkievich, "Lugones representa la plenitud y la salud literarias. Por lo menos, en su etapa modernista. Después se vuelve regresivo, reaccionario y termina por suicidarse"¹⁰³.

Pero "acaso cabe adivinar o entrever, o simplemente imaginar la historia," como dice Borges,

la historia de un hombre que, sin saberlo, se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales hasta que el frío y la soledad lo alcanzaron. Entonces, aquel hombre, señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra, sintió en la entraña que la realidad no es verbal y puede ser incommunicable y atroz, y fue, callado y solo, a buscar, en el crepúsculo de una isla, la muerte¹⁰⁴.

En síntesis, el interés de los escritores por las cuestiones esotéricas no es novedad, como tampoco lo es que la crítica, o cierta crítica, cierre los ojos ante este hecho¹⁰⁵. La poesía moderna y la prosa modernista están ligadas a las doctrinas herméticas y ocultas, por lo que puede inferirse que mirar o interesarse solo en el lado literario, académico-



ortodoxo, de un escritor –de ésta y de cualquier otra época– no es abordarlo en su totalidad. No es una objeción: es válido (e inteligente) hacerlo. Pero admitamos que ignorar los “otros” aspectos no los anula.

Notas

¹ Ricardo Gullón, “El esoterismo modernista,” *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VI, ed. Francisco Rico (Barcelona: Editorial Crítica, 1980) 72.

² Octavio Paz, “Traducción y metáfora,” *Los hijos del limo* (México: Seix Barral, 1991) 135-136.

³ Para Onís, “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera. [Onís: *Aphe*, pag. xv]”. Citado en Pedraza Jiménez, Felipe, “La literatura de la época modernista en su contexto,” *Manual de literatura hispanoamericana*, tomo III (Pamplona: Cénlit ediciones, 1998) 19.

⁴ Véase Pedraza Jiménez 13.

⁵ La polémica comenzó cuando Clemente Palma dijo que Darío y Casal han sido los propagadores del modernismo pero no los iniciadores, que este título corresponde más propiamente a Martí y a Gutiérrez Nájera porque ambos vinieron a la vida literaria mucho antes que Darío y Casal. Desde esta perspectiva Casal, Martí, Silva y Gutiérrez Nájera fueron los primeros en experimentar el aire renovador que venía de Europa y en adoptar una forma de expresión distinta. Sin abandonar el romanticismo, lo modificaron y se adelantaron a Darío en la renovación de la prosa finisecular.

⁶ Véase Pedraza Jiménez 28. La segunda edición de *Prosas profanas* es de 1901.

⁷ Considerando que el París modernista no es francés solamente, sino que es, en gran parte, un fenómeno cosmopolita internacional.

⁸ Véase Saúl Yurkievich, *La movediza modernidad* (Madrid: Taurus, 1996) 139.

⁹ Según König es escasa la información fidedigna sobre las fuentes esotéricas que se manejaron en aquel tiempo entre la intelectualidad argentina. Véase Irntrud König, “Rubén Darío y su diálogo con la cultura europea,” *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna* (Frankfurt-Bern-New York: Verlag Peter Lang, 1984) 129.

¹⁰ Juan Félix Larrea López, *Modernismo y teosofía. Viriato Díaz-Pérez* (Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1993).

¹¹ Véase Larrea López 111.

¹² Larrea López 109.

¹³ Larrea López 114.

¹⁴ Larrea López 115.

¹⁵ Paz 130.

¹⁶ Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Guadarrama, 1980). Citado en Pedraza Jiménez 19. En la bibliografía citada aparece como “Germán Gullón”. Véase Pedraza Jiménez 601.

¹⁷ La excesiva preocupación de Larrea López por demostrar que el modernismo ya estaba en España antes que en América es evidente; incluso emplea comentarios poco amables al referirse a Rubén Darío. No desaprovecha la ocasión de llamarlo “ignorante” (112), ni de destacar su apego al alcohol: “en



el café de Madrid el gran Rubén Darío engulle ríos de cerveza" (96), señalando que "además de Unamuno Rubén Darío tendrá la visceral enemistad del teósofo Viriato [a quien Gullón llama "segundón del teosofismo", véase Gullón, "El esoterismo" 73], que chocó con el bohemio etilizado" (130), pero qué esperar cuando asegura que antes de Kandinsky, Viriato ha intuido el entrecruce sinestésico del color-sonido (118). El número entre paréntesis pertenece al citado texto.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: EMECÉ, 1998) 25.

¹⁹ Lili Litvak, *El modernismo* (Madrid: Taurus, 1981) 94-95. Esto mismo puede advertirse en obras como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera en donde el modernismo supervive en su prosa deslumbrante y barroca; otros ejemplos son: *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947) que revela cuán profunda huella ha dejado sobre los artistas del momento la búsqueda modernista de novadoras expresiones literarias, capaces de concretizar la escala humana de emociones y conceptos; *Hombres de Maíz* (1949) de Miguel Asturias; *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo; *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1958) de Alejo Carpentier muestran la evocación poética de temas y ambientes que son una extensión y consecuencia del profundo cambio efectuado por la literatura heterogénea, artística y novedosa del modernismo. Para ampliar la información véase Litvak 92-94.

²⁰ Octavio Paz, "El caracol y la sirena," *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1975) 13.

²¹ Yurkievich 63.

²² Véase Yurkievich 22.

²³ Yurkievich 62.

²⁴ Pedraza Jiménez 258.

²⁵ Véase König 127. Darío desea restablecer la relación primigenia entre sacralidad y sexualidad oculta o reprimida por el cristianismo. Por ello propicia un sincretismo religioso que permita conciliar la catedral con el templo pagano, libera su fantasía y propulsado por la omniposibilidad imaginaria y la ilimitud del deseo se lanza a evocar pretéritos fabulosos, reinos legendarios, mundos de ensueño (semejante a las eras imaginarias de Lezama) ajeno al orden de lo real, está fuera de las restricciones empíricas. Lo profano de Darío —como lo expresa en las *Palabras Liminares*— es lo priápico, lo orgiástico, lo voluptuoso, lo licencioso, lo galante. Véase Yurkievich 66.

²⁶ Véase König 128. Aquí König sugiere que los conocimientos de Darío son resultado de las corrientes esotéricas de la época, es decir, que provienen de Mme. Blavatsky.

²⁷ Véase König 120.

²⁸ Véase König 146.

²⁹ Véase König 142.

³⁰ König 124.

³¹ König 133.

³² Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (Barcelona: Editorial Maucci, 1927) 205-206.

³³ Eliphaz Levi, *Dogma y ritual de alta magia* (México: Berbera editores, 1996) 27.

³⁴ Larrea López 116.

³⁵ Darío 42.

³⁶ Larrea López 116.



- ³⁷ König 132.
- ³⁸ Pedraza Jiménez 221.
- ³⁹ Raimundo Lida, "Los cuentos de Rubén Darío," *Cuentos completos*, de Rubén Darío (México: Fondo de Cultura Económica) 62.
- ⁴⁰ Rubén Darío, *Los raros* (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1905) 174.
- ⁴¹ Citado en König 138.
- ⁴² Jorge Luis Borges, "Mensaje en honor a Rubén Darío enviado al II Congreso Latinoamericano de Escritores y publicado en *El Despertar Americano*," México, mayo de 1967, vol. I, N° 2. p. 9. Citado en *Estudios sobre Rubén Darío* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968) 13.
- ⁴³ Rubén Darío, "A Goya".
- ⁴⁴ Véase Paz, "Traducción y metáfora" 138-139.
- ⁴⁵ Arturo Capdevila, *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: Aguilar, 1973) 14.
- ⁴⁶ Véase Pedro Luis Barcia, introducción y notas, *Cuentos fantásticos*, de Leopoldo Lugones (Madrid: Castalia, 1987) 14.
- ⁴⁷ "Esta permeabilidad sirvió para que algunos le acusasen de plagio. Nosotros preferimos hablar de influencias como lo hace Moreau". Véase Pedraza Jiménez 271.
- ⁴⁸ Citado en Pedraza Jiménez 292.
- ⁴⁹ Leopoldo Lugones (hijo), prólogo, *Obras en prosa*, por Leopoldo Lugones (México: Aguilar, 1962) 30.
- ⁵⁰ Jorge Torres Roggero, *La cara oculta de Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1977).
- ⁵¹ El seudónimo místico de la fundadora de la Rama era: Philadelphia, es de ahí que se inspira el nombre de la famosa revista Argentina. Véase Capdevila 176.
- ⁵² Capdevila 178-181.
- ⁵³ Julio Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: EUDEBA, 1973) 42.
- ⁵⁴ Leopoldo Lugones (hijo), estudio preliminar, *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Editorial Hemul, 1966) 17-18.
- ⁵⁵ Véase Pedraza Jiménez 277.
- ⁵⁶ Barcia 43.
- ⁵⁷ Véase Barcia 44. Las lecturas del autor en diversos campos eran abundantes y poco esfuerzo le hubiera exigido anclar con referencias eruditas al pie de página el dato o la cita bibliográfica comprobatorios. En su propia biblioteca disponía de material específico sobrado para hacerlo. Sin embargo, no lo hace. Esto me recuerda las características del mago: saber, osar, querer y callar. O como las enlista Capdevila: la ciencia, la audacia, la voluntad y el silencio. (Capdevila 174).
- ⁵⁸ Véase José Luis Barcia, "Composición y tema de *Las fuerzas extrañas*," *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Ediciones del 80) 44.
- ⁵⁹ Lugones (hijo), estudio preliminar, *Las fuerzas extrañas* 14.
- ⁶⁰ Máximo Etchecopar, *Lugones o la veracidad* (México: Universidad Autónoma de Guadalajara, 1963) 10-11.
- ⁶¹ *Axioma* N° 18. Véase Levi 336.
- ⁶² Paz 130.
- ⁶³ Gullón, "El esoterismo modernista" 70-71.
- ⁶⁴ René Guenon, *El teosofismo* (Barcelona: Ediciones Obelisco, 1989) 8, 10.
- ⁶⁵ Véase Guenon 134.

⁶⁶ Guenon 271.

⁶⁷ Litvak 88.

⁶⁸ Yurkievich 250.

⁶⁹ Saúl Yurkievich, "Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa," *Suma crítica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997) 51.

⁷⁰ Paz 135.

⁷¹ Etchecopar 30.

⁷² Lugones (hijo), estudio preliminar, *Las fuerzas* 17.

⁷³ Leopoldo Lugones, prólogo, "Prometeo," *Obras en prosa* 780.

⁷⁴ Tomo el título de la obra que tengo en mi poder, el texto es el traducido del árabe por el Dr. J. C. Mardruz, México, Compañía general de ediciones, S.A., 1965, 3 vols. El título original es: *Alf Lailah Oua Lailah*.

⁷⁵ Véase Darío, *La vida* 17.

⁷⁶ En la biblioteca de Lugones figuran dos ediciones de dicha traducción: *Le livre des mille nuits et une nuit*. Traduction littérale et complète du texte arabe par le Dr. J. C. Mardrus, París, Eugène Fasquelle, 1901-1915, 16 vols.; y otra de París, en 8 vols. Véase Barcia, *Cuentos fantásticos* 44.

⁷⁷ Pedraza Jiménez 257.

⁷⁸ Borges, *Leopoldo Lugones* 61.

⁷⁹ Pedraza Jiménez 272.

⁸⁰ Borges 47.

⁸¹ Borges 71.

⁸² Borges 32.

⁸³ José Lezama Lima, "La curiosidad barroca," *Confluencias. Selección de ensayos* (La Habana: Letras Cribanas) 236.

⁸⁴ Véase Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* (Venezuela: Monte Ávila Editores, 1988) 106.

⁸⁵ Esto es, una "necesidad" de presentarlo de carne y hueso. Pongo como ejemplo la versión del suicidio de Lugones por su amante (no tiene nada de malo pero se contrapone a aquello que una vez afirmó: "tengo la reputación de ser el marido más fiel de Buenos Aires y la merezco". Citado en Etchecopar, 18) ventila "cartas altamente eróticas (con descripciones metafóricas de fellatios y cunnilingus)". Véase Viviana Gorbato "Se cumplen cincuenta años del suicidio de Lugones. *Lunario sentimental*," *El periodista* [Buenos Aires] 19 de febrero de 1988.

⁸⁶ Darío es ejemplo de "un hombre acosado por la culpa. [...] colocado en la más antigua tradición del hombre: la tradición del pecado. [...] A la mancha que arrastramos desde nuestra concepción, el poeta creía añadir otras con su comportamiento cotidiano, tan conciente como inevitable". Darío admiró a los ascetas y penitentes deseando liberarse del acoso de los apetitos. Valle-Inclán aseveraba: "Pecados no conoció otros que los de la carne. Pecado angelical ninguno". Véase Pedraza Jiménez 257-258.

⁸⁷ Levi 15.

⁸⁸ Rubén Darío, "La extraña muerte de fray Pedro," *Cuentos completos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998) 397-401.

⁸⁹ Barcia señala que *Cuentos fatales* recoge cinco piezas compuestas y publicadas en el lapso de un año. La nota en común es la fatalidad, que como fuerza inevitable parece determinar las acciones y condicionar los resultados, infaustos o felices, pero siempre gobernados por ella. Cuatro de las cinco



piezas presentan el encuadre en la confidencia. "Águeda", en cambio, adopta un punto de vista omnisciente. Por otro lado, mientras "el secreto de Don Juan" es de asunto literario universal, los tres textos que veremos en este trabajo son de asunto esotérico oriental. Véase Barcia 16-17.

⁹⁰ Barcia 44-45. Sobre esto escribe también Borges. Véase Borges 75.

⁹¹ Para "El vaso de alabastro" y "Los ojos de la reina" uso la edición de Pedro Luis Barcia, Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos* 94 -230.

⁹² Paz, "El ocaso de la vanguardia," *Los hijos del limo* 223.

⁹³ Lugones, "El puñal," 95.

⁹⁴ Lugones 95.

⁹⁵ Lugones 103.

⁹⁶ Lugones, "El Definitivo," *Cuentos fantásticos* 178. Dice el protagonista: "Evito siempre contarlo, porque es un disparate ciertamente; mi locura, claro. Pero también es una evocación. Una evocación del *Definitivo*."

⁹⁷ Véase Lugones, "El vaso de alabastro" 228-229.

⁹⁸ Levi 198.

⁹⁹ Como lo hacían los Mistagogos del Renacimiento.

¹⁰⁰ Levi 15-16.

¹⁰¹ Véase Yurkievich 49.

¹⁰² Leopoldo Lugones, prólogo, "Prometeo," *Obras en prosa* 780.

¹⁰³ Yurkievich, *La movediza modernidad* 52. Del mismo modo cuando en Darío "aparece la preocupación obsesiva del más allá y del misterio cuyos secretos busca descifrar", König asegura que "su ímpetu creativo comienza a declinar".

¹⁰⁴ Borges 99-100.

¹⁰⁵ Por ejemplo, y para ampliar el contexto, Paz destaca que "el tema del hermetismo en las letras hispánicas de siglos XVI y XVII no ha sido estudiado pero, incluso si nuestras noticias son incompletas y fragmentarias, no es aventurado pensar que su influencia fue mayor de la que se supone. Hace falta una investigación cuidadosa sobre el tema". Paz, "El mundo como jeroglífico," *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995) 227.

Obras citadas

Barcia, Pedro Luis. "Composición y tema de *Las fuerzas extrañas*." *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1981.

_____. Introducción y notas. *Cuentos fantásticos*. Por Leopoldo Lugones. Madrid: Castalia, 1987.

Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1988.

Capdevila, Arturo. *Lugones*. Buenos Aires: Aguilar, 1973.

Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Casa editorial Maucci, 1927.

_____. *Los raros*. Barcelona: Casa editorial Maucci, 1905.

_____. "La extraña muerte de fray Pedro." *Cuentos completos*.

México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Díaz Rodríguez, Manuel. "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo." *Camino de la perfección y otros ensayos*. Caracas: Editorial Cecilio Acosta, 1942.



- Etchecopar, Máximo. *Lugones o la veracidad*. México: UADG, 1963.
- Lugones, Leopoldo. "El vaso de alabastro." *Cuentos fantásticos*. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. "Los ojos de la reina." *Cuentos fantásticos*. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. *Obras en prosa*. México: Aguilar, 1962.
- _____. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Editorial Hemul, 1966.
- _____. "El puñal." *Los caballos de Abdera*. México: CONACULTA, 1996.
- Guenon, René. *El teosofismo*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1989.
- Gullón, Ricardo. "El esoterismo modernista." *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VI, Modernismo y 98. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Irazusta, Julio. *Genio y figura de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.
- König, Irmtrud. "Rubén Darío y su diálogo con la cultura europea." *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt-Bern-New York: Verlag Peter Lang, 1984.
- Larrea López, Félix. *Modernismo y teosofía Viriato Díaz-Pérez*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1883.
- Litvak, Lily. *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1981.
- Lida, Raimundo. "Los cuentos de Rubén Darío." *Cuentos completos*. Por Rubén Darío. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Levi, Eliphaz. *Dogma y ritual de alta magia*. México: Ediciones Berbera, 1996.
- Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca." *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, 1991.
- _____. "El caracol y la sirena." *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- _____. "El mundo como jeroglífico." *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pedraza Jiménez, Felipe. *Manual de literatura hispanoamericana*. Tomo III. Modernismo. Pamplona: Cénlit ediciones, 1998.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.
- _____. "Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa." *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Yurkievich, Saúl. "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes." *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Zuleta, Ignacio M., "Introducción biográfica y crítica." *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia, 1993.



TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Nexos y transgresiones. Una exploración de los temas ocultistas empleados por los escritores modernistas."

PALABRAS CLAVE:

Modernismo; escritores y las sociedades secretas; transgresión; castigo; Leopoldo Lugones.

TITLE OF THE ARTICLE:

"Connections and Transgressions: An Exploration into the Occultist Themes employed by Modernist Writers."

KEY WORDS:

Modernism; writers and secret societies; transgression; punishment; Leopoldo Lugones.

Oralidad y sentido en *Trilce*, de César Vallejo

María Ema Llorente
*Universidad Autónoma
del Estado de Morelos*

El artículo propuesto trata sobre el problema del sentido en *Trilce*, de César Vallejo. Para ello, se propone que la escritura de *Trilce* es una escritura más cercana a la oralidad cambiante y movediza que a una escritura fija e inmóvil. Igual que en aquella, *Trilce* avanza corrigiéndose y autocorrigiéndose a cada paso, en una búsqueda del sentido que coincide con el proceso de la escritura, con su gestación. En resumidas cuentas, lo que importa en *Trilce*, tal como afirma su autor, es la comunicación de un determinado sentir, de un ritmo o un tono, más que de un sentido racional o concreto. Y esa oralidad a la que se acerca el texto consigue ese efecto; el efecto de una comunicación irracional a través del rumor, del murmullo, de la sonoridad, aspectos que resultan fundamentales en la obra y en su comprensión.

The article deals with the treatment of meanings in *Trilce*, by César Vallejo. It is possible that *Trilce's* text is closer to changing and shifting utterances than to a fixed and motionless composition. As in spoken language, *Trilce* corrects itself as it goes along in a search for the meaning that coincides with the birth of the writing process. In short, what's important in *Trilce*, according to its author, is the communication of a certain feeling, of a rhythm or a tone, more than rational or concrete meaningfulness. And the utterances that the text approaches achieve the effect of an irrational communication arrived at by rumor, murmurs, and sounds, all of which are fundamental in the book and necessary for its comprehension.

En el fondo, todo se reduce a algo bastante simple: para leer a Vallejo sólo se puede contar con Vallejo. Y si de interpretarlo se trata, es posible que tengamos que dar una mala noticia: aún no sabemos hacerlo; aún no llegamos a despojarnos del aparato infernal del logos, aún no tenemos una herramienta cognitiva para penetrar en su tramposo, malintencionado agujero negro.

Soledad Platero



Uno de los problemas que más ha preocupado a la crítica de la obra de César Vallejo, especialmente de *Trilce*, es el problema del sentido y la interpretación de sus textos. Se habla de poesía oscura, difícil, hermética, de indeterminación de sentido, e incluso, de poemas con grado de legibilidad cero y de antipoesía.

Para acercarse a *Trilce* hay que cuestionar inevitablemente la noción de sentido poético. ¿Qué entendemos cuando hablamos de sentido? ¿Tienen sentido los textos de *Trilce*?, ¿Cómo se construye?, ¿A través de qué mecanismos?, ¿Qué transmiten o comunican estos poemas?

La preocupación de Vallejo es una búsqueda, consciente e intencionada, de renovación del lenguaje poético. No le interesa la comunicación de contenidos concretos y racionales. Su necesidad poética no se orienta hacia "lo que dicen" los poemas, sino hacia determinados impulsos, "los grandes movimientos animales", "los grandes números del alma", "las oscuras nebulosas de la vida"¹. Para plasmar este tipo de contenidos, pensados más como un "tono" o como un "ritmo" que como un mensaje, no le sirve el lenguaje poético tradicional, insuficiente y limitado. Por eso debe ensayar nuevas formas de elaboración poética, nuevas formas de expresión.

Los deseos de libertad en el plano del lenguaje están sujetos siempre a una tensión dialéctica. Al ser la poesía una manifestación lingüística, puede modificar su material, forzarlo, violentar sus reglas, explorar nuevas posibilidades, pero siempre deberá mantenerse en los límites marcados por el propio sistema². En esos terrenos liminares es, precisamente, donde se debaten la búsqueda y las preocupaciones vallejanas: "Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística (...). Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje."³

La deseada libertad artística ha de venir del lado de la transformación de lo ya existente, de la deformación, de la deconstrucción. Lo que oprime, lo que limita es el lenguaje poético de la tradición y de la escritura, todo el sistema de normas y reglas que rigen una comunicación racional y ordenada del sentido. La transmisión escrita de la poesía ha provocado la adecuación de ésta a un determinado concepto de texto literario. Este concepto que tenemos de lo literario incluye una serie de normas y requisitos que nos parecen naturales: la extensión de los textos, la linealidad, el orden, la unicidad



de la información, el sentido completo, la corrección, la definitividad... todo lo que se necesita para hacer del texto un medio de transmisión de un mensaje completo y perfectamente comprensible. La expresión poética se ve, así, condicionada y limitada por el vehículo de la escritura, sin que esto le sea, sin embargo, ni natural ni propio.

La necesidad de Vallejo consistirá en buscar las formas de despojar a la poesía de esas imposiciones de la escritura; de liberarla de la racionalidad y el logocentrismo que supone e impone el texto escrito y devolverla, como alternativa, al habla, a la oralidad. Porque a falta de un discurso escrito ordenado y comprensible, y más bien en contra de él, esta oralidad funciona, efectivamente, en Vallejo como la fuerza que vertebra y anima su escritura poética: "sería interesante demostrar que en una escritura hecha desde las márgenes del logocentrismo, la oralidad es la otra fuerza descentradora que anima a la escritura"⁴.

Esta oralidad, a partir de la cual se consiguen el "tono" y el "ritmo" poéticos que permiten la comunicación del sentido que Vallejo necesita en los poemas es, sin embargo, una ficción de oralidad. Vallejo ensaya una escritura que, sin dejar de ser escritura, juega a explotar todas las posibilidades expresivas que ofrece una manifestación verbal oral. Se trataría aquí de lo que Paul Zumthor denomina una "oralidad segunda" que se re-compone a partir de una escritura y en un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz⁵.

Esta escritura, o más bien, esta contraescritura con pretensión de oralidad se apoya básicamente, como se verá en las páginas que siguen, en dos recursos rítmicos que son una particular articulación del discurso por parte del yo poético y una elevada presencia de la sonoridad⁶. Podríamos decir que la repetición y la redundancia, entendidos como mecanismos generales que operan en todos los niveles del lenguaje -fonético, sintáctico, léxico-semántico-, son los fenómenos que diferencian el texto escrito comunicativo del texto poético, fenómenos que se potencian aún más en las construcciones poéticas orales o con pretensiones de oralidad.

La escritura de Vallejo, motivada por ese deseo de transmisión de realidades vivas y profundas, por el deseo de ser presencia y no representación o símbolo de las cosas, va a modificarse para expresar esa oralidad, para dejar de ser una literatura escrita y convertirse en



una escritura de la voz. Ahí es donde está el reto para Vallejo y para *Trilce*, y el trabajo, también, para el lector.

1. Los textos como borradores y la escritura autocorrectora. El discurso circular

La primera característica de esta oralidad en *Trilce*, y también lo que caracteriza de forma general a los textos orales, es su imperfección, su apariencia de borrador, de "pre-texto". Esta apariencia de borrador no es algo casual, ni obedece a descuido o falta de elaboración. Para conseguir esa ficción de oralidad Vallejo consciente e intencionalmente corrige los textos, los desdibuja, y hace de su discurso una enunciación entrecortada cercana a lo oral. Como he dicho, este discurso se corrige, más bien se autocorrige. No avanza de forma lineal ni progresiva, sino que nos muestra avances, retrocesos, comentarios, repeticiones, pérdidas del hilo discursivo. El resultado es un texto que parece estar *en proceso*, que exhibe ante los ojos del lector sus mecanismos de elaboración.

En este sentido resulta muy interesante en la obra vallejana el concepto de *corrección* y de *tachadura*:

(...) la poesía de Vallejo no es un movimiento armonioso que, dialéctico o no dialéctico, avance desarrollándose positivamente de principio a fin; sino que es una poesía llena de "encontradas piezas" como el sujeto o los sujetos que la hablan; una poesía, si podemos decir así, infinitamente tachada y negada, que se tacha y se niega para reafirmarse y volver a tacharse y negarse⁸.

Esta sensación de un texto formado por "encontradas piezas", como declara Américo Ferrari, es parte de esa primera caracterización de lo oral como fragmentario que es, precisamente, el rasgo esencial que señala Claire Blanche-Benveniste para los textos orales: "Estos pre-textos contienen cantidades de fragmentos: como si el texto no fuera producido de una sola vez, sino por trozos". La organización del discurso y la distribución del contenido es, pues, diferente en los textos escritos y en los orales. En los escritos hay que hacer siempre un trabajo de selección sobre las posibilidades que ofrece el eje paradigmático y, además, construir el sentido según un desarrollo lineal orientado sobre el eje sintagmático –tal como fue señalado por Saussure-. Las frases



se suceden ordenadas de atrás hacia adelante, o, si se quiere, de principio a fin, y presentan una unicidad en su elección léxica. Para obtener este tipo de textos y conseguir una versión escrita definitiva, los textos pueden pasar por distintas etapas y correcciones sucesivas. En los textos orales, por el contrario, no es posible borrar o corregir lo dicho; el texto conserva todas las variantes, titubeos y aproximaciones de su producción, de su búsqueda de sentido. Esta imposibilidad de corrección hace que los textos orales se diferencien de los escritos en su ritmo: no son textos lineales o progresivos, sino que suelen ser textos cíclicos en los que el sentido se elabora mediante avances y retrocesos. El hablante vacila, duda, retoma lo dicho y lo modifica, lo desarrolla o lo dice de otra manera, en una búsqueda permanente. El ritmo oral cíclico se constituye, así, en el nivel discursivo o sintáctico, sobre repeticiones y variantes.

En los textos de *Trilce*, y de acuerdo con esta escritura de la oralidad, la repetición se revela como un mecanismo fundamental. Las repeticiones de palabras, de sintagmas y de frases enteras, entendidas como tachaduras o correcciones presentes y no eliminadas, constituyen una de las claves de elaboración de toda la obra, y son responsables, en gran medida, de la determinación de un sentido poético distinto al tradicional. En la organización del discurso que presenta la obra aparecen innumerables ejemplos de los tres procedimientos que se han señalado, precisamente, como característicos de la oralidad: acumulaciones paradigmáticas o composición en "listas", idas y vueltas sobre el eje de los sintagmas, e incisos o suspensión del sentido¹⁰.

1.1 La ausencia de selección sobre el eje paradigmático: la construcción por acumulación

Del primero de estos mecanismos se deriva lo que se ha llamado una construcción "en listas", donde los elementos acumulados desempeñan el mismo papel sintáctico y pueden considerarse como equivalentes o coordinados. El hablante no elige una palabra o un solo sintagma para una misma función, sino que acumula distintas palabras que expresan lo mismo y que aparecen en la misma posición. Como consecuencia, el texto se ralentiza y aunque puede perder en eficacia comunicativa, gana en intensidad y en valor poético.



En *Trilce* aparece este procedimiento, por ejemplo, en el poema VII, en la tercera estrofa, que utiliza la acumulación de manera descriptiva, como forma de aproximarse a una sensación ambigua y desdibujada:

Son los grandores,
el grito aquel, la claridad del careo,
la barreta sumersa en su función de
¡ya!¹¹

Ordenada según el eje paradigmático, la estrofa tendría aspecto de la mencionada "lista" acumulativa:

Son los grandores,
el grito aquel,
la claridad del careo
la barreta sumersa en su función de ¡ya!

Este procedimiento, ajeno tal vez al lenguaje comunicativo, no es nuevo en poesía. Retóricamente se conoce como sinonimia o enumeración y sus efectos expresivos pueden alternar entre estas dos funciones o combinarlas. La mayoría de las veces la acumulación poética no consiste en una simple adición, sino que cada nuevo término modifica tanto el significado de la palabra inicial, a la que suelen completar metafóricamente, como el significado y relación entre los términos que forman un mismo grupo y que funcionan como sinónimos o cuasi-sinónimos.

En *Trilce* la acumulación oscila entre las dos variantes significativas: desde la enumeración descriptiva y metafórica del fragmento anterior, a la acumulación sinonímica o cuasi-sinonímica del poema XXXIII, en el que los tres elementos mencionados llegan a identificarse por ocupar una misma posición sintáctica:

O sin madre, sin amada, sin porfía¹²

Como en toda acumulación, los significados no se superponen simplemente, sino que existe una progresión o una intensificación. La evolución plantea además una cuestión temporal. Desde la madre, desde el pasado y también desde la niñez, la desolación alcanza el



momento presente y adulto de la amada, para instalarse en un futuro que se abandona antes de llegar. El resultado que logra la redundancia sintáctica no es reducible ni comparable con ningún sintagma individual.

Además de la relación o relaciones que pueden observarse entre los términos acumulados, lo interesante de este fenómeno es lo que significa para el hablante en cuanto proceso de producción de la escritura poética. En estos fragmentos no hay avance, en el sentido discursivo del término, sino que más bien, como ya he dicho, se desarrolla o intensifica una idea o una sensación. Es como si el yo poético titubeara y expresara distintas variantes de una misma cosa, en un efecto de aproximación y autocorrección¹³. El sentido de estos textos no se ofrece de manera directa ni unívoca, sencillamente porque no existe fuera del proceso de elaboración de la escritura. Los textos son intentos, borradores que enseñan ese mismo proceso de la construcción de un sentido. El resultado es una escritura en donde cada nueva palabra dada pareciera *borrar* o *corregir* a la anterior y al mismo tiempo ampliarla:

a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño¹⁴.

Sin embargo, la imposibilidad real de borrar o corregir propia de lo oral convierte esta aproximación en una re-escritura, en una sobrescritura que tacha sin tachar y que avanza como por ondas, de manera circular:

Es de madera mi paciencia,
sorda, vegetal¹⁵.

Este procedimiento puede producir un elevado nivel de abstracción en el texto. Cuando se trata de enumeraciones nominales, tanto simples como complejas –con sus modificadores y desarrollos particulares– el discurso se *nominaliza*, consistiendo únicamente en puras descripciones, con baja frecuencia de verbos principales.



Quemadura del segundo

...

picadura de ají vagoroso

...

Guante de los bordes borde a borde.

Olorosa verdad tocada en vivo, ...

...

Lavaza de máxima ablución.

Calderas viajeras

...

El sexo sangre de la amada que se queja

...

Y el circuito

entre nuestro pobre día y la noche grande,¹⁶

La acumulación anterior adquiere tintes metafóricos si entendemos sus términos como variantes del verso 14, único verso que tiene verbo principal y que nos da la clave significativa del poema:

No temamos. La muerte es así

La abstracción llega a su grado máximo en la ausencia total de verbos principales. En estos casos la descripción se basta a sí misma; toda la estrofa se complace en la pura acumulación, sin que exista predicación ninguna sobre lo expresado:

Flecos de invisible trama,
dientes que huronean desde la neutra emoción,
pilares
libres de base y coronación,
en la gran boca que ha perdido el habla¹⁷.

La acumulación paradigmática no afecta solo a los modificadores o a los nombres, sino también a los verbos. No se trata de la acumulación verbal que puede considerarse coordinativa y que expresa una sucesión temporal de acciones¹⁸, sino de aquella acumulación que, como la nominal o la adjetiva, supone un titubeo, una aproximación a lo dicho:



... bebo, ayuno, ab-
sorbo heroína para la pena, para el latido¹⁹

Este procedimiento de acumulación paradigmática que aparece de manera recurrente en *Trilce*²⁰ no debe verse nada más como una particularidad gramatical. En todos los casos, como en el último ejemplo, se relaciona con unos contenidos especialmente intensos o dolorosos: la ausencia, la pena, la desolación, la muerte. No es casual que el discurso aparezca como repetitivo o fragmentario, puesto que proviene de un hablante que se encuentra en un estado de exaltación emocional. El texto se encuentra motivado internamente por la elevada carga emotiva de su contenido y por su inefabilidad o imposibilidad de expresión. Esta emoción convierte a *Trilce* en un grito de dolor, sentimiento que se revela como la fuerza motora de todo el libro:

Vallejo tenía algo para decir. Algo que era más que copas de mal o taciturnas letanías. Tenía un sentimiento ancestral de desposeído, de desarmado, de violentado. Tenía dos abuelas chimú y una memoria pétrea de ser de la sierra. Tenía dolor²¹.

Creo que aquí se aprecia hasta qué punto pueden considerarse unidas oralidad y emoción o sentimiento, tal como se desarrollará en las páginas finales. Sumido en esta "estética del delirio"²² el poeta no habla sino que "prorrumpo" literalmente, en meras asociaciones verbales lanzadas como desahogo irresistible²³. En estos momentos no importa la gramática, la lógica ni el resultado. La escritura es el proceso, es el borrador, que va tachándose impulsivamente a medida que se va escribiendo.

1.2 La ausencia de selección sobre el eje sintagmático: la repetición con variantes

Los ejemplos de repetición de una o varias palabras son numerosísimos en *Trilce*. Se trata de fragmentos de frases, de sintagmas que parecen no ofrecerse de forma definitiva sino fragmentariamente, "por trozos", como ocurre en el poema xxx:

... la dura vida, la dura vida eterna²⁴.

La mayoría de las repeticiones suelen ser de dos o de tres elementos, ya sea de manera inmediata o de manera dilatada o progresiva. Ejemplos de repetición inmediata, aquella en que la variación sucede inmediatamente a la palabra o el verso anterior, aparecen, por ejemplo, en el poema XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes²⁵

y en el LXI:

Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía²⁶.

y pueden extenderse hasta repeticiones de tres elementos, como en el poema XXIX:

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico²⁷

Este tipo de repeticiones que aparecen de manera recurrente por todo el libro²⁸, y al igual que ocurría con la acumulación, muestran la insistencia y la obstinación del hablante y su estado de exaltación.

Pero además de esta repetición inmediata, relacionada también con la sonoridad y el fonetismo que desemantiza las palabras, como se verá más adelante, existe en *Trilce* otro tipo de repetición progresiva que tiene que ver más con la forma de composición de los poemas. Se trata de repetir una o varias palabras que ya han sido mencionadas más arriba y modificarlas, ofreciendo una nueva versión sobre lo dicho. Son ejemplos de lo que podría llamarse *tema con variaciones*²⁹ y que, imitando a las composiciones musicales, proceden de forma circular o espiral para describir una idea o una sensación:

La mañana no palpa cual la primera,
cual la última piedra ovulandas
a fuerza de secreto. La mañana descalza³⁰.

Este tipo de repeticiones en *Trilce* adquiere una importancia capital en relación con el sentido. Precisamente porque se trata de repeticiones



con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.

Bien puede afincar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,

...
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda³³.

Aquí se plantea nuevamente el tema del tiempo y el deseo de detener una sucesión permanente a través de la triple repetición de la palabra “mañana” en cada una de las tres estrofas. Además de marcar o subrayar el tema, o al menos uno de los temas esenciales, este tipo de repeticiones estructurales crea su propio plano de significación. Tomadas separadamente, las palabras y las frases que se repiten guardan una relación significativa entre ellas. La repetición y las variaciones sucesivas suelen indicar una progresión, una intensificación climática. En el poema anterior se puede ver esta evolución como un alejamiento temporal progresivo. El primer verso “Mañana, es otro día...” se refiere a un mañana inmediato, al día siguiente. La segunda repetición indica un mañana incierto; utiliza una acepción más general y ambigua de la palabra “mañana”: “Mañana algún día”. La última vez que aparece el tema se refiere, ya, a un futuro más lejano, en un sintagma paradójico; la esperanza en la existencia de un día que sea ya el último –el día de la muerte, tal vez– y ofrezca el anhelado descanso: “un mañana sin mañana”.

El mismo efecto de progresión puede verse en el poema XVI que repite en la primera y la segunda estrofa el primer verso:

Tengo fe en ser fuerte.

...

Tengo fe en ser fuerte.

para terminar, al final, con la repetición modificada que acerca el acto de fe o de voluntad futuro hacia una realidad actual del hablante:

Tengo fe en que soy,³⁴



tipo *tema con variaciones* van creando una estructura temática sobre la que descansa la clave significativa e interpretativa de los poemas. Es un tipo de construcción poemática repetitiva que coloca las palabras fundamentales en los versos que se repiten, subrayando así el tema o el tono sobre el que gira todo el texto. Este rasgo de la escritura ya ha sido señalado como característica propia de César Vallejo: “ya nos es familiar la mecánica nominativa vallejana: los dos primeros versos plantean, en una ecuación precisa, la representación (primer verso) y la percepción (verso segundo)”³¹.

Efectivamente, los primeros versos de los poemas de *Trilce* ofrecen, en muchos casos, la clave temática o léxica de todo el poema. Basándose en estos primeros versos, el poema repite de manera diferida y con variantes su *tema* musical, en una especie de estribillo o vuelta. Nuevamente, la escritura no avanza de forma lineal sino espiral o circular:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. (...)

Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques³².

El motivo fundamental del poema, “el rincón aquel” que posibilita también la presencia del recuerdo y la pérdida en la comparación temporal antes-ahora aparece en el primer verso del poema y se va repitiendo en las distintas estrofas con leves modificaciones.

Este mismo procedimiento se aprecia fácilmente en numerosos poemas de *Trilce* y se puede verificar cómo, en efecto, la estructura y la repetición subrayan significados, tal como ocurre en el poema VIII:

Mañana es otro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.

Mañana algún día,
sería la tienda chapada



Y también en el poema XXXIV que basa su repetición nuevamente en una progresión:

Se acabó el extraño, ...
 ...
 Se acabó la calurosa tarde;
 ...
 Se acabó todo al fin: ...³⁵

Este tipo de composición, que utiliza repeticiones de un tema dado generalmente al inicio, aparece en poemas ampliamente conocidos y comentados, como por ejemplo en el poema XXVIII: "He almorzado solo ahora, y no he tenido"³⁶, o en el poema LXXV: "Estáis muertos"³⁷, y puede rastrearse en muchos otros poemas del libro³⁸.

Podría plantearse la creación de un recurso significativo en *Trilce* que se fundamenta en esas estructuras rítmicas paralelas. Lo que propongo es una lectura que tenga en cuenta la relación que se establece entre esas repeticiones y el resto del poema y que afirme para los textos tríficos una semiosis particular.

Paul Zumthor observa una relación parecida en las producciones orales entre las figuras de oralidad –básicamente repeticiones y manipulaciones fónicas- y el mensaje verbal del "texto" o discurso hablado, que provocan, según él, la creación de ese "otro discurso" al que acabo de referirme:

Éstas [las figuras de oralidad] tejen en el discurso unos hilos asociativos que, multiplicados, entrecruzados, engendran otro discurso que opera con los elementos del primero como lo hace el sueño con los fragmentos de experiencia en el estado de vigilia, en provecho de fantasmas a los que, de este modo, confiere un rostro. A medida que transcurre la duración del canto se establecen equivalencias o contrastes que implican (porque el texto se modifica aunque sea imperceptiblemente) unos sutiles matices: cada una de ellas, recibida como información nueva, aumenta el conocimiento al que nos invita esa voz. (...) [determinado elemento sonoro] parece gratuito al principio, pero poco a poco da un sentido alusivo (...), para terminar como un elemento capital del poema, constituyendo por sí solo un plano de la significación³⁹.

Puede decirse, entonces, que la construcción del sentido en *Trilce*, como ya se ha visto, no se basa en un discurso lineal, y que en esto se aleja



de la convención de la escritura y se acerca a las técnicas significativas de la oralidad. Su sentido léxico es un sentido que no se explica, que no es discursivo ni anecdótico, sino que es *temático* y que procede por temas o motivos generales y recurrentes, repartidos a modo de islotes por el conjunto de los textos. Algunos críticos de la obra de Vallejo ya han llamado la atención sobre este hecho. Por ejemplo, Saúl Yurkievich, cuando habla de los “motivos de inspiración” en el poeta,⁴⁰ y Jean Franco, con su alusión a las “constelaciones semánticas” recurrentes, como las asociadas con la palabra “bullá” o con la palabra “islas”⁴¹.

Pero no hay que olvidar que la repetición es sobre todo un mecanismo al servicio de la sonoridad. En muchas ocasiones, no se repite únicamente un motivo central, sino que la repetición alternada o progresiva afecta a varias palabras o grupos de palabras y provoca una construcción rítmica muy especial.

Esto puede apreciarse en un fragmento del poema XXVI, donde la repetición de las palabras *nudo*, *moribundo*, *deshecho* y *sota*, en distintas posiciones sintácticas, provoca ese efecto de cruce o ciclo:

El verano echa nudo a tres años
que, encintados de cárdenas cintas, a todo
sollozo,
aurigan orinientos índices
de moribundas alejandrías,
de cuzcos moribundos.

Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,
más allá todavía la otra,
desgajadas,
péndulas.
Deshecho nudo de lácteas glándulas

...
la griega sota de oros tórname
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
en frente a moribunda alejandría,
a cuzco moribundo⁴².

Lo mismo ocurre en el poema LIX, donde la misma acción que se recrea –la esfera del amor que gira y gira– se sugiere con el ritmo rápido y la repetición –*vuelta, gira, se afila, que sí, que sí*– del poema:



La esfera terrestre del amor
que rezagóse abajo, da vuelta
y vuelta sin parar un segundo,
y nosotros estamos condenados a sufrir
como un centro su girar.

...

Gira la esfera en el pedernal del tiempo,
y se afila,
y se afila hasta querer perderse;
gira forjando, ante los desertados flancos,
aquel punto tan espantablemente conocido,
porque él ha gestado, vuelta
y vuelta,
el corralito consabido.

Centrífuga que sí, que sí
que Sí,
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!⁴³

1.3 Los incisos y la suspensión del sentido

Queda, por último, revisar la tercera característica señalada como constitutiva del discurso oral: la aparición de incisos o paréntesis que desvían al hablante del tema principal. Estos incisos subrayan aún más la apariencia del texto como borrador, como escritura *en proceso*. En *Trilce* estas desviaciones generalmente no vuelven a retomarse, sino que se trata sobre todo de frases que se inician y no se terminan, dejando el sentido suspendido, como en el poema XII:

Pero, naturalmente, vosotros sois hijos⁴⁴.

Muchas veces la suspensión se debe, como ya se vio, a la ausencia del verbo principal. Al no ofrecer frases o sintagmas con sentido completo, se trata, más que de *lipisis*⁴⁵, de un fenómeno de *anacoluto*:

Al ras de batiente nata blindada
de piedra ideal⁴⁶.

Este efecto de supresión de elementos esenciales se combina también con una sintaxis extraña y ambigua, en construcciones del tipo:



Quién sabe se va a ti. No te ocultes.
 Quién sabe madrugada⁴⁷.

Y también:

Un poco más de consideración
 en cuanto será tarde, temprano,⁴⁸

Estas construcciones introducen otro fenómeno ligado al de la suspensión que es el de la agramaticalidad. La agramaticalidad es muy frecuente en *Trilce* y ha sido estudiada ya por numerosos críticos. La mayoría de las veces produce el choque de la mezcla de distintas personas y tiempos verbales en una misma frase o estrofa, como ocurre en el poema VI: "El traje que vestí mañana"⁴⁹. No solo el texto se fragmenta o se dispersa, sino que el sujeto poético aparece también fragmentado. El hablante oral no manifiesta la misma coherencia que el hablante que se expresa en el texto escrito. Sus enunciados están más cercanos a la producción anónima o colectiva, o al menos, permiten y reflejan distintos estados y voces de un mismo sujeto. Escribir es, de alguna manera, seleccionar una voz, si no única, al menos coherente; tomar una opción, una perspectiva, y mantenerla, gracias a la corrección, a lo largo de todo el texto. En el aspecto al que me refiero, acabar de escribir un texto, corregirlo, supone eliminar redundancias e incoherencias, algo que no es posible en la inmediatez de la oralidad y que se muestra en la disparidad del sujeto que habla en los textos de *Trilce*.

2. El borrado de límites y la escritura continua

Hay, todavía, otro efecto de *borrado* que opera sobre los textos trílricos y que, separándolos de las normas escritas, los acerca a la oralidad. Me refiero a la noción de segmentación del discurso que tiene que ver con los límites –marcados convencionalmente mediante los espacios en blanco– y que permite distinguir entre palabras, versos, estrofas, e incluso, poemas completos.

Durante las primeras etapas históricas de la escritura, los textos, muy apegados todavía a una concepción hablada de la lengua, solían manifestar un aspecto continuo, sin segmentación del discurso ni distinción entre las distintas palabras. Este efecto de *scriptio continua*⁵⁰,



que se aprecia también en los individuos con escasa alfabetización y en el aprendizaje infantil de la escritura, refleja un concepto de la lengua como un fluir, como un continuo que avanza indivisible, sin que se tenga noción de un mensaje fragmentado ni fragmentable, y sin que se perciban, de manera aislada, las unidades de sentido.

La continuidad que aparece en la escritura de *Trilce* en sus distintos niveles puede compararse a la producción de un discurso oral. Esta continuidad refleja una preocupación por manifestar en los textos un alto grado de emoción, más que unos contenidos determinados.

Para conseguir este efecto de continuidad se produce en *Trilce* algo que puede denominarse *efecto de borrado*. Este efecto de borrado opera, en primer lugar, sobre los límites tradicionales del poema, sobre los espacios en blanco superiores e inferiores que delimitan su individualidad. La sustitución de los títulos por la numeración y el deseo del poeta de que su obra fuera leída como un todo –“y si vi, que me escuchen, pues, en bloque”⁵¹ – permite ver la obra como una totalidad, como una obra abierta, y permite, también, ver los poemas particulares como *fragmentos* de esa totalidad. Según esta idea, el sentido puede ser entendido también como algo global, que atañe a un conjunto y que no se aprecia en unidades menores. Lo importante de la construcción poética es, como se mencionaba más arriba, conseguir un determinado ritmo, un tono emocional.

El efecto de borrado que opera entre los espacios poemáticos se aplica también a los límites entre los versos y las palabras. El resultado es igualmente un acercamiento del texto a la fluidez del discurso oral. En el caso del desdibujamiento de versos, las estrofas comienzan a perder la medida y a *prosificarse*. Es lo que ocurre, por ejemplo en la estrofa segunda del poema LV:

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-
sépticos sin dueño⁵².

y en la estrofa cuarta del poema LXIV:



Oh valle sin altura madre, donde todo duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor. Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en un dedo tendido que señala a calva Unidad. Mientras pasan, de mucho en mucho, gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres tardas dimensiones⁵³.

La supresión de lo que entendemos tradicionalmente por límite versal, además de afectar al aspecto visual del poema, afecta sobre todo al ritmo, que se hace mucho más rápido e intencionalmente confusor. Esta aceleración del ritmo a través de la prosificación de un texto versificado es una manera de unificar el discurso, de construirlo como un todo indivisible que fluye sin pautas.

Además de esta fluidez en el terreno sintáctico o discursivo, los textos de *Trilce* alcanzan una apariencia de oralidad por la utilización y la importancia que alcanza en ellos el componente sonoro. Más allá de una sonoridad aislada en las paronomasias y aliteraciones abundantes, el texto se elabora como un discurrir fonético, como un murmullo o como un rumor, que significa por sí mismo y cuya significación se eleva por encima de la significación semántica.

Mediante el mecanismo de la repetición, mismo que aparece en algunos juegos infantiles, se eliminan los límites que separan una palabra de otra. Las palabras se encadenan en una única corriente que enajena su sentido. Para lograr esto, Vallejo sigue un proceso sistemático de desamentización, de vaciado del sentido conceptual a través de una potenciación del significante sonoro:

Vallejo, cogía a veces una palabra cualquiera, y se ponía a repetirla, con insistencia y monotonía, en todos los tonos, incansable, implacablemente. La palabra, así, se hacía absurda, o más bien, repitiéndola de una manera absurda, el poeta acababa por hacer de esa palabra un poema: pulverizaba un vocablo a fuerza de martillar⁵⁴.

Según esta afirmación, las palabras no se eligen según su contenido, sino que su elección obedece a impulsos y necesidades emocionales y expresivas: "El poema (...) debe pues ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta"⁵⁵. Preocupado por transmitir



estos “movimientos emotivos del poeta”, las palabras se ordenan y se suceden en un discurrir que es puro balbuceo, semejante a los discursos producidos por el hablar extático, febril o glosolálico. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema XXXII, donde el contenido poemático –el agobio provocado por el calor insoportable- se convierte casi en onomatopeya, en exclamación primaria incontenible:

999 calorías.
 Rumbbbb Trrrraprrrr rrachchaz
 Serpentínica u del bizcochero
 enjirafada al tímpano.
 ...
 1 000 calorías.
 ...
 Aire, aire! Hielo!
 ...
 Treinta y tres trillones trescientos treinta
 y tres calorías⁵⁶.

Este nivel de fonetismo se alcanza en *Trilce* en algunos poemas completos, como son, por ejemplo, el IX, el XXV, el XXXII, el XXXVI y el L. La conformación del sentido en estos poemas no tiene nada qué ver con una semiosis tradicional. En ellos podemos entender significados generales relativos al erotismo o la sexualidad, a la obsesión por el tiempo o por la unidad, a la cárcel..., pero los poemas no hablan directamente de esto. No intentan reproducir o traducir un sentido sino *ser*. El discurso *lógico* y el *poético* se separan. La escritura se deja fluir y se eleva sobre el sentido, complaciéndose en un discurrir sonoro, apoyado únicamente, de cuando en cuando, en pequeños islotes semánticos –esos “motivos de inspiración” o esas “constelaciones semánticas” aludidas- que sirven, de alguna manera, para aterrizar el texto. Palabras como “válvula”, “recepción”, “placer”, “pelo”, “fragosidades” o “sábana”, repartidas aquí y allá a todo lo largo del poema IX pueden indicar una determinada isotopía erótica, apoyatura conceptual mínima que puede orientar la comprensión del sentido del texto. Pero por encima de este plano se desarrolla la comunicación del sentido ofrecido por la sonoridad. La rapidez de los periodos unida a la repetición constante y aliterativa de bilabiales –*b* y *v*- y vibrantes –*r*-, –sonidos que están presentes, además, en la palabra “hembra”, que se repite en los dos últimos versos- convierte el discurso en un



jadeo que sugiere o evoca la violencia de la unión sexual. A través de esta construcción discursiva el poema ya no habla de las cosas, o al menos no únicamente, sino que se convierte en la misma cosa que intenta evocar.

El poema XXV, otro de los poemas señalados y uno de los que más problemas y variantes interpretativas ha provocado⁵⁷, presenta, por poner otro ejemplo, el mismo tipo de construcción basada en la sonoridad. Independientemente de que el significado general pueda ubicarse en una “cierta visión del mar” o una “alegoría sobre la raza india” o sobre las “islas guaneras” y su consiguiente “visión de la sierra fría”, el poema ofrece un discurrir igualmente frenético, sostenido, entre otras cosas, por la repetición o la alteración de sonidos oclusivos -como *p* y *b*- y laterales -*l*-. Esta repetición, constante a lo largo de todo el poema, provoca un ritmo cortante y cansado, como de frustración o incapacidad, o más bien sugeridor de un determinado esfuerzo, el mismo que aparece representado en la acción de soplar, campo semántico desarrollado a lo largo de texto en palabras relacionadas como “rebufar”, “resoplar”, etc. Lo que comunica este tipo de construcción y este fonetismo -la noción que le provoca al lector, en definitiva- es esa idea de esfuerzo, de trabajo o de cansancio, expresada a través de un texto que literalmente “resopla”:

Al rebufar el socaire de cada carabela
deshilada sin americanizar
ceden las estevas en espasmo de infortunio,
con pulso párvulo mal habituado

Soberbios lomos resoplan
al portar, pendientes de mustios petrales
las escarapelas con sus siete colores
bajo cero, desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras⁵⁸

3. La escritura de la voz y la transmisión del otro sentido: la utopía del lenguaje

Como se ha intentado demostrar a lo largo de estas páginas, el sentido en *Trilce* no se genera de forma tradicional. En lugar de un discurso lineal y progresivo, basado en el contenido semántico y referencial, se construye un texto que es como un discurrir verbal cuya significación está estrechamente ligada a la sonoridad. Esta sonoridad,



forma de expresión que adquieren los contenidos altamente emocionales, es una manifestación de la voz, un deseo de lograr en los poemas la *presencia* de ese sentimiento, de ese impulso vital:

El deseo de la voz viva habita toda poesía, en exilio en la escritura. El poeta es voz, *kléos andrôn*, según una fórmula griega cuya tradición se remonta hasta los primitivos indo-europeos; el lenguaje viene de otra parte: de las Musas, en Homero. De ahí procede la idea de *epos*, palabra inaugural del ser y del mundo: no el *logos* racional, sino lo que manifiesta *fono*, voz activa, presencia plena, revelación de los dioses⁵⁹.

Es en este punto donde las escrituras se bifurcan. El texto ya no es producto del *logos*, sino de la voz que emerge, motivada por el sentimiento, como vocalización sin lenguaje, como murmullo que manifiesta, más que la función comunicativa, la "función mágica o incantatoria del lenguaje"⁶⁰.

Estudiando precisamente las marcas de la poesía oral, Paul Zumthor plantea esta distinción entre voz y escritura. Para él, la voz se asocia con algo vital, con un discurrir orgánico que estaría por encima del significado concreto de las palabras:

La salida de la voz se identifica, (...) con el flujo del agua, de la sangre y del esperma, o bien se asocia al ritmo de la risa, otra fuerza. (...) En último término, el significado de las palabras ya no importa; la voz sola (...) basta para seducir; la voz sola basta para calmar a un animal inquieto o a un niño que aún esté excluido del lenguaje⁶¹.

Como el crítico señala, la palabra es solo una de las manifestaciones de la vocalidad humana, pero no es la más vital⁶². La voz y su sonido son las manifestaciones inmediatas de las emociones más intensas. Surgen allí donde el sentimiento o la emoción se hacen inefables, donde la palabra y la escritura, entendida al modo tradicional, no son suficientes.

Estas afirmaciones de Zumthor con respecto a la oralidad y al sentido coinciden plenamente con las declaraciones de Vallejo, ya parcialmente mencionadas sobre cuáles son sus objetivos poéticos, qué considera importante en un poema y qué es para él *el sentido* o el contenido que se transmite en ellos:



Lo que me importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice, en efecto, es susceptible de pasar a otro idioma; pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en el que fue concebido y creado (...), se traducen las grandes ideas, pero no se traducen los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en el giro del lenguaje, en una *tournure*, en fin, en los imponderables del verbo⁶³.

Con la alusión al “tono” y a esos “grandes movimientos animales”, a los “grandes números del alma” y a las “nebulosas de la vida”, Vallejo, igual que Zumthor, está concediendo importancia a lo emocional sobre lo racional, entendido lo primero de forma interna, orgánica.

La transmisión de este tipo de contenidos a través de la manifestación de la voz se realiza mediante un proceso semiótico o significativo que se siente como anterior a la escritura y a su racionalización. Es decir, la voz y su expresión constituirían un estadio original del lenguaje previo a la articulación. En esta misma línea interpretativa, Julio Ortega califica la oralidad presente en *Los heraldos negros* y *Trilce* de forma muy acertada como: “una escritura del predecir, que busca un margen anterior a los códigos”⁶⁴.

Julia Kristeva también habla, en relación con el componente fónico o fonológico de la poesía y sus repeticiones, de un ritmo o dispositivo semiótico previo o anterior al semántico y que produce nuevas estructuras de significación:

des suppressions de divers constituants syntaxiques sont compensées par la répétition des phonèmes ou de groupes phoniques qui remplacent la proposition agramaticale ou discutable par un “rythme” –un dispositif sémiotique- fonctionnant comme une nouvelle “unité” sémiotique, non-phrastique⁶⁵.

De esta forma, las repeticiones y las insistencias de la fonación se imponen como un principio organizativo preponderante en el texto. Esta nueva unidad semiótica “no-frástica” nos informa de una visión o de un concepto del significado diferente. No se trata, como lo hemos visto ya, de elaborar un sentido completo, sino de transmitir una serie de impulsos emocionales a través de un ritmo particular. El sentido



no importa en cuanto sentido completo, sino en cuanto “brote discursivo”. No debe entenderse tanto como resultado, como algo acabado y perfecto, sino más bien como una “dirección” de sentido, como un “vector”⁶⁶.

Para transmitir este *sentido* se debe superar la inadecuación del lenguaje que ha perdido el contacto y la presencia de las cosas para convertirse en signo arbitrario transmisor de conceptos. A través de la oralidad, la escritura puede intentar recuperar un estadio primario de expresión, más cercano a la cosa misma. El discurso ya no es algo distante, horizontal, que traduce las cosas y los seres, sino que es esa presencia, ese acto vertical semejante más al gesto que a la racionalización:

Desde *Trilce*, la poesía de Vallejo es “gesticular”, si así cabe decir, esto es, una poesía que circularmente se encuentra en las lindes del silencio porque el ademán y el gesto son expresión silenciosa. (...) Esta poesía “gesticular”, esta expresión de la unidad íntima de cuerpo y verbo, (...) no es captable con las categorías de la gramática tradicional (...) fracasan los instrumentos interpretativos habituales, y a la hermenéutica no le queda otro camino que intentar acercarse al texto no para entenderlo minuciosamente sino para percibir la infinitud del gesto⁶⁷.

A través de la oralidad o la oralización de su poesía, Vallejo consigue superar sus límites y con él el lenguaje alcanza, aunque solo sea momentáneamente, la expresión de ese “tono” y ese “ritmo” susurrante: su anhelada utopía:

Y en cuanto a la lengua, ¿es que puede susurrar? Como palabra parece ser que sigue condenada al farfalleo; como escritura, al silencio y a la distinción de los signos: de todas maneras siempre queda demasiado sentido para que el lenguaje logre el placer que sería propio de su materia. Pero lo imposible no es inconcebible: el susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de una música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se desnaturalizaría, incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara de él un sólo signo (...), pero también –y ahí está lo difícil– sin que el sentido se eliminara brutalmente, se excluyera dogmáticamente, se castrara, en definitiva. La lengua, susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento, desconocido por nuestros discursos racionales, no por



ello abandonaría un horizonte de sentido: el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría, sin embargo, colocado a lo lejos, como un espejismo⁶⁸.

Para leer a Vallejo, como dice Soledad Platero, para leer *Trilce*, debemos aprender a despojarnos de “ese aparato infernal del logos”, aprender a concebir el sentido poético de una forma distinta a la que acostumbramos, aprender a dejarnos llevar por el susurro del lenguaje en lugar de pasar a su través buscando respuestas. La revolución llevada a cabo por César Vallejo no puede verse simplemente como un anarquismo lingüístico, como un ejercicio de violencia textual, sino que supone un verdadero esfuerzo por acercar el texto al fenómeno de lo poético. Y ahí reside su sentido.

Notas

¹ César Vallejo, recogido por Emilio Adolfo Westphalen, “Testimonios y juicios sobre César Vallejo y su obra poética,” *Obra poética*, edición de Américo Ferrari (Nanterre: Colección Archivos, 1988) 735.

² En realidad, y siguiendo a Roland Barthes, toda la poesía, y más allá, toda la literatura, consiste precisamente en esa dialéctica en cuanto perversión, en cuanto única posibilidad del escritor –siempre dentro del lenguaje y renunciando al silencio total o la locura– de “usar la lengua y al mismo tiempo descarriarla, urdiendo trampas donde aparezca a la vez sometida y transgredida”. La posibilidad de ser a la vez su amo y su esclavo. En Raúl Dorra, *Hablar de literatura* (México: FCE, 1989) 169-171.

³ César Vallejo, “Fragmento de una carta de Antenor Orrego,” *Obra poética* (1922): 690-691.

⁴ Julio Ortega, “La hermenéutica vallejana y el hablar materno,” Vallejo 620, nota 9.

⁵ P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral* (Madrid: Taurus, 1991) 37.

⁶ Paul Zumthor señala, precisamente, la existencia de dos planos en los que operan los factores auditivos de la impresión rítmica: el de las recurrencias y paralelismos, “productor de efectos rítmicos al nivel de las frases construidas, de los motivos, de las palabras o del sentido”, y el de las manipulaciones sonoras “inmediatamente perceptibles, incluso ignorando la lengua utilizada”. (Zumthor 175).

⁷ Claire Blanche-Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura* (Barcelona: Gedisa, 1998) 22. La autora señala a J. Bellemin-Noel y su noción de *pre-texto* anunciada en *Le texte et l'avant-texte* como “conjunto de los borradores y los estados intermedios que asume un texto escrito antes de ser puesto en circulación”.

⁸ Américo Ferrari, “Los destinos de la obra y los malentendidos del destino”, en Vallejo 545.

⁹ Claire Blanche-Benveniste 22.



¹⁰ Claire Blanche-Benveniste 48.

¹¹ *Trilce* VII, 176. Para todas las citas a la obra sigo la edición de Archivos, coordinada por Américo Ferrari. En adelante se indicará únicamente el número de poema y de página.

¹² *Trilce* XXXIII, 208.

¹³ Se trata del mismo efecto de autocorrección que Carlos Bousoño señala, comentando un verso de Vicente Aleixandre perteneciente al poema "Separación": "Sí: te veo en la sombra, te adivino, te palpo...", sobre el que explica: "Ese verso, psicológicamente, repito, equivaldría a una frase como ésta: "Te veo, o, mejor dicho, no te veo: te adivino palpándote". Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, I (Madrid: Gredos, 1985) 436. El subrayado es mío.

¹⁴ *Trilce* L, 232.

¹⁵ *Trilce* LX, 243.

¹⁶ *Trilce* XXX, 203.

¹⁷ *Trilce* LVI, 238.

¹⁸ Es lo que ocurre, por ejemplo en el poema VII:

Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé. Todo sin novedad,
de veras. Y fondeé hacia cosas así,
y fui pasado.

Doblé la calle por la que raras
veces se pasa con bien, ...

¹⁹ *Trilce* LVII, 239. Otro ejemplo de acumulación verbal aparece en *Trilce* LVIII:

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan

²⁰ Más ejemplos de este fenómeno aparecen, por citar algunos, en el verso 9 de *Trilce* XXIII; en los versos 11 y 12 de *Trilce* XLIX; del 17 al 19 en *Trilce* LII; en el 10 y 11 de *Trilce* LV; del 5 al 9 en *Trilce* LXV y del 8 al 10 en *Trilce* LXXIII.

²¹ Soledad Platero, "César Vallejo: tramposo agujero negro," *Insomnia* 9: 4.

²² Luce López-Baralt, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante* (Madrid: Trotta, 1998) 32.

²³ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1965) 216.

²⁴ *Trilce* XXX, 203.

²⁵ *Trilce* XVIII, 190.

²⁶ *Trilce* LXI, 244.

²⁷ *Trilce* XXIX, 202.

²⁸ Otros ejemplos de este mismo fenómeno de repetición inmediata se pueden encontrar en los poemas VI, IX, XV, XIX, XX, XXI, XXIV, XXVI, XXXI, XXXIII, XXXVI, LIX, LXI, LXXI y LXXVII.

²⁹ Así es como denomina Amado Alonso el tipo de construcción rítmica predominante en Pablo Neruda en *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Barcelona: Edhasa, 1979) cap. IV.

³⁰ *Trilce* XVII 189.

- ³¹ Julio Ortega, "La hermenéutica vallejana y el hablar materno", en Vallejo 619.
- ³² *Trilce* XV, 186.
- ³³ *Trilce* VIII, 177.
- ³⁴ *Trilce* XVI, 188.
- ³⁵ *Trilce* XXXIV, 209.
- ³⁶ *Trilce* XXVIII, 201.
- ³⁷ *Trilce* LXXV, 261.
- ³⁸ Por ejemplo, véanse los poemas XXII, XXIV, XXVI, XXXVIII, LXXII y LXXIV.
- ³⁹ Paul Zumthor 150.
- ⁴⁰ "A pesar de que comúnmente falta la anécdota, existe en *Trilce* una temática constituida por los motivos de inspiración que mueven a Vallejo". Saúl Yurciovich, *Valoración de Vallejo* (Resistencia, Chaco: Universidad Nacional del Nordeste) 31-32.
- ⁴¹ Jean Franco, "La temática: de los *Heraldos negros* a los *Poemas póstumos*," Vallejo 583.
- ⁴² *Trilce* XXVI, 198. Lo que ocurre en este poema es un ejemplo de lo que Claire Blanche-Benveniste califica como "topicalización" y parece ser un recurso característico y abundante en los discursos orales: "se observa que una de las estrategias importantes de los discursos es hacer variar el lugar del léxico. (...) es el caso clásico de la 'topicalización' de un elemento ya mencionado, que, visualmente, se desliza de la derecha a la izquierda. (...) Los ejemplos de este deslizamiento léxico son muy numerosos". (C. Blanche-Benveniste 124-125).
- ⁴³ *Trilce* LIX, 242.
- ⁴⁴ *Trilce* XII, 182.
- ⁴⁵ Ángel Herrero señala también como fenómenos de elipsis los de los poemas XXVIII: "cuando no asoma madre a los labios", XXIX: "ríe acero", XXXI: "porteros botones", LXV: "de tus ansias que se acaban la vida" y LXVIII "hacen hecho". A. Herrero, "César Vallejo. Poética del habla," *Revista de Occidente* 3ª época, 19 mayo 1977: 64.
- ⁴⁶ *Trilce* XX, 192.
- ⁴⁷ *Trilce* XLIII, 221.
- ⁴⁸ *Trilce* I, 170.
- ⁴⁹ *Trilce* VI, 175.
- ⁵⁰ Blanche-Benveniste 86-87.
- ⁵¹ Vallejo, "Panteón", *Poemas póstumos I* 406.
- ⁵² *Trilce* LV, 237.
- ⁵³ *Trilce* LXIV, 250.
- ⁵⁴ Américo Ferrari, *El universo poético de César Vallejo* (Caracas: Monte Ávila, 1972) 259, nota 16.
- ⁵⁵ César Vallejo, recogido por Emilio Adolfo Westphalen, "Testimonios y juicios sobre César Vallejo y su obra poética", en Vallejo 735.
- ⁵⁶ *Trilce* XXXII, 206.
- ⁵⁷ Sobre las distintas interpretaciones de este poema véase la edición de Julio Ortega de *Trilce* (Madrid: Cátedra, 1991) 139-141.
- ⁵⁸ *Trilce* XXV, 197.
- ⁵⁹ Zumthor 168.



- ⁶⁰ Roman Jakobson, *Ensayos de Lingüística general* (Barcelona: Seix Barral, 1963) 21.
- ⁶¹ Zumthor 17.
- ⁶² Zumthor 28.
- ⁶³ César Vallejo, recogido por Emilio Adolfo Westphalen, "Testimonios y juicios sobre César Vallejo y su obra poética", en Vallejo 735.
- ⁶⁴ Julio Ortega, "La hermenéutica vallejana y el hablar materno", en Vallejo 612.
- ⁶⁵ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris: Ed. du Seuil, 1970) 219.
- ⁶⁶ Zumthor 134.
- ⁶⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", en Vallejo 528-529.
- ⁶⁸ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Buenos Aires: Paidós, 1994) 101. El subrayado es del original.

Bibliografía:

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona: Edhasa, 1979.
- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1965.
- Barthes, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Blanche-Benveniste, C. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bousoño, C. *Teoría de la expresión poética*. 2 Vols. Madrid: Gredos, 1985.
- Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1958.
- Dorra, Raúl. *Hablar de literatura*. México: FCE, 1989.
- Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.
- Herrero, Ángel. "César Vallejo. Poética del habla," *Revista de Occidente* 3º época, 19 mayo 1977: 60-64.
- Higgins, Dick. "Los orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia," *La Taverne di Auerbach* 5/8, Alatri, Italia (1990): 74-82.
- Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- Kristeva, Julia. "Rythmes phoniques et sémantiques," *La révolution du langage poétique*. Paris: Ed. du Seuil, 1970. 209-263.
- López-Baralt, Luce. *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 1998.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1988.
- Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase trilce*. Madison: The University of Wisconsin, 1975.
- Pascual Buxó, José. *César Vallejo: crítica y contracrítica*. No. 11, Serie Molinos de Viento. México: UNAM, 1982.
- Platero, Soledad. "César Vallejo: tramposo agujero negro," *Insomnia*, no. 9.
- Sapir, E. "A Study of Phonetic Symbolism," *Selected Writings of E.S.* Ed. de D. Mandelbaum. Berkeley: 1949. 61-72.
- Spitzer, L. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955.



Vallejo, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Nanterre: Colección Archivos, 1988.

Vallejo, César. *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1991.

Waldegaray, Marta. "Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo," *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid (2002).

Yurkievich, Saúl. *Valoración de Vallejo*. Resistencia, Chaco: Universidad Nacional del Nordeste, 1958.

_____. "En torno a *Trilce*," *Revista Peruana de Cultura* n° 9-10, Lima (1966).

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Oralidad y sentido en *Trilce*, de César Vallejo."

PALABRAS CLAVE:

Sentido; ritmo; oralidad; repetición; emoción.

TITLE OF THE ARTICLE:

"Utterances and Meaning in César Vallejo's *Trilce*."

KEY WORDS:

Meaning; rhythm; utterance; repetition; emotion.

Historias de una piedra o positivismo y profecía en *Santa*, de Federico Gamboa

Mariana Ozuna Castañeda

Universidad Nacional Autónoma de México

Santa, de Federico Gamboa, forma parte de la historiografía literaria mexicana por las huellas naturalistas que figuran en la novela. Este artículo deja de lado una aproximación a la obra desde las corrientes literarias y se opta por desentrañarla desde dos diferentes lecturas ideológicas que atraviesan la novela: a) como una obra que demuestra el credo positivista; b) como obra que sustenta el pensamiento religioso. Ambas ideologías no se oponen en la novela, sino que prueban la misma tesis: hay un determinismo (social o religioso) del cual es imposible escapar. Ambas interpretaciones se sustentan en la polisemia de una metáfora que puede ser física o moral: la caída. Una tercera opción interpretativa se vislumbra hacia el final del artículo: el arte es el único acto humano que, por su naturaleza, se escabulle de cualquier determinismo.

Santa, by Federico Gamboa, forms part of Mexico's literary historiography because of the naturalistic elements contained in the novel. This article does not concern itself with an approximation to the work from a literary movements viewpoint; rather, it examines it from two different ideological readings that are present throughout the novel: a) as a work that puts forth the positivist credo, and b) as a work that defends religious thought. The two ideologies do not oppose each other in the novel; instead, they support the same thesis: the existence of an inescapable social or religious determinism. Both interpretations are defensible in the double meaning of a metaphor that can be either physical or moral: the fall. A third interpretative option appears towards the end of the article: Art is the only human act that, by its very nature, escapes any type of determinism.

Federico Gamboa y *Santa* conforman una pareja interesante para las letras mexicanas de fin del siglo XIX y principios del XX. Gamboa, diplomático de carrera al servicio del régimen de Porfirio



Díaz, conservador y positivista de formación, unido a su personaje, Santa, -una prostituta de escasos 17 años, cuya vida la narra el mismo Gamboa- se convertiría en un best-seller mexicano. Desde su publicación en 1903, *Santa* no ha dejado de ser un éxito editorial. Y tal fue su arraigo en las mentes y querencias de sus lectores, que el sabor impregnado durante más de una década dio a luz la primera película sonora mexicana.

Más allá de discutir la factura realista, naturalista o romántica de esta novela, estas páginas quieren adentrarse en las ideologías que hacen de esqueleto y músculos de *Santa*. Considero que el erotismo —atractivo principal de la obra que sedujo y seduce a sus lectores— es el terreno transgresor por medio del cual el texto exhibe en toda su desnudez la ideología positivista que alimentaba al régimen de Díaz y a la llamada burguesía mexicana de la época. Sin embargo, la obra literaria, si es arte, no puede restringirse a una lectura unívoca, sino que funda su ser artístico en la multivocidad, de manera que, lejos de ser propaganda ideológica (univocidad), *Santa* alberga también la crítica a la ideología burguesa de la época, convirtiéndose en un espacio donde aparecen al mismo tiempo las ideas de dominación y de resistencia, previas al levantamiento de 1910.

Gamboa publicó antes que *Santa*, *Del natural. Esbozos contemporáneos* (Guatemala, 1888)¹, a la cual le siguieron *Apariencias* (Buenos Aires-La Plata, 1892), *Suprema ley* (París-México, 1890) y *Metamorfosis* (México, 1899). Estas obras, como cuentos, están unidas por un hilo: el del erotismo transgresor. Las anécdotas reflejan en todos los casos a personajes seducidos por el deseo carnal, que viven existencias atormentadas por una pasión adúltera o ilícita. De suerte que el conflicto en que se despedazan tales personajes se funda en la convivencia y pugna entre dos derechos: el de natura o biológico (simbolizado por la carne), y el de cultura o de civilización (simbolizado por la moral). Tal dicotomía es propia del estado de crisis del espíritu finisecular decimonónico y del triunfo de la mirada materialista: el ser humano se encuentra ante la ciencia como materia, sujeta a las mismas leyes biológicas que el resto de los animales, y a las leyes físicas que rigen la materia inerte; aquello intangible, espiritual o metafísico (más allá de lo físico) que había sido el centro de la revolución romántica, lucha ya no contra estas reglas infalibles,



sino en ese terreno pseudocientífico, terreno en el cual perderá irremediabilmente.

Son, pues, —al menos— dos los códigos ideológicos que respiran en estas novelas y que en el caso de *Santa* se hallan entrelazados con tal energía estética que supera con mucho su presencia en las anteriores: el código de la ideología positivista que sostuvo el gobierno de Díaz, y que legitimó la explotación y el orden de sojuzgamiento entre los de “arriba” y los de “abajo”; y el de la ideología católica que se sitúa en un plano espiritual superior al de la doctrina materialista. Si se deseara hacer una relación entre las corrientes literarias que surcan la novela y estos dos códigos ideológicos, pudiera decirse *grosso modo* que la técnica y aciertos románticos sustentan la línea religiosa, mientras que el realismo y sobre todo el naturalismo apoyan la línea materialista.

Tres textos constituyen la novela: un epígrafe, una nota en forma de prólogo y la narración propiamente dicha. La disposición de estos textos y su relación interesan a nuestros fines, de ahí que decida analizarlos de forma separada y no en el orden en que aparecen al lector, sino en otro que me permita develar el mecanismo que encubre ambos códigos.

La historia de Santa, historia positiva

Santa es una joven que vivió hasta los 17 años en Chimalistac, pueblo cercano a San Ángel, pero aún distante de la Ciudad de México. Se enamora perdidamente de Marcelino Beltrán, alférez del cuerpo de dragones que ha sido trasladado a San Ángel; el oficial seduce a Santa y la desvirga para después abandonarla preñada. Tal infracción hace que los hermanos de Santa y su madre la expulsen del hogar después de que la joven sufre un aborto natural. Sin rumbo ni mayores conocimientos, Santa emprende la carrera de prostituta en uno de los burdeles más visitados de la capital. Se vuelve alcohólica y su camino de degradación continúa hasta que muere víctima de cáncer cérvico uterino. La narración inicia en el momento en que Santa toca a la puerta del burdel y es recibida en él:

[...] el barrio, con ser barrio galante y muy poco tolerable por las noches, de día trabaja, y duro, ganándose el sustento con igual decoro que cualquiera otro de la ciudad. Abundan las pequeñas industrias;



hay un regular taller de monumentos sepulcrales; dos cobrerías italianas; una tintorería francesa de grandes rótulos y enorme chimenea de ladrillos, adentro, en el patio, una carbonería, negra siempre, despidiendo un polvo finísimo y terco que se adhiere a los transeúntes, los impacienta y obliga a violentar su marcha y a sacudirse con el pañuelo. En una esquina, pintada al temple, destácase La Giralda, carnicería a la moderna, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de mármol y hierro, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente; con grandes balanzas que deslumbran de puro limpias; con su percha metálica, en semicírculos, de cuyos gruesos garfios penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, corpulentos, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando [...]

[...] frente por frente del jardín que oculta los prostíbulos, una escuela municipal, para niños... (Gamboa 70-71)

Hay que advertir que el burdel comparte el espacio con “comercios”, por lo menos en este nivel el burdel es, como la tintorería, el taller de escultura y la carnicería, un lugar donde se trabaja. No es fortuito que la técnica realista de Gamboa que pareciera panorámica se enfoque en La Giralda, lugar donde se expende “carne”, como en el burdel... La Giralda guarda otras similitudes con el prostíbulo a que acude Santa: es una carnicería a la moderna, con lujosos acabados; La Giralda no es un comercio sucio y maloliente, aunque lo que venda atraiga a las moscas, aunque haya dos perros gordos que como parásitos aguardan las sobras. En este sentido el burdel es un negocio, produce ganancias, vende una mercancía y ésta se sujeta a las leyes de la oferta y la demanda; como reses las mujeres de la casa de Elvira muestran también “el blanco sucio de sus costillas”, en especial Santa, quien “por ser carne fresca, joven y dura, disputábensela día a día los viejos parroquianos y los nuevos” (125). Este símil permite una polisemia de sentidos: la carne se consume, se compra, pero también se consume en el sentido de ser devorada, comida, transformada en alimento para, una vez cumplido su cometido, ser desechada; además como producto perecedero, su venta está sujeta a reglas de sanidad que permiten su expendio y comercio, y a su estado, la carne fresca muerta se degenera y pudre.



[...] trócase Santa de encogida y cerril en cortesana a la moda, a la que todos los masculinos que disponían del importe de la tarifa, anhelaban probar. Más que sensual apetito, parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante (Gamboa 126).

He aquí la reificación de la prostituta, que de ser humano se transforma en cosa y como tal es cuantificable. De suerte que para poder ser vendida, Santa debía convertirse “legalmente” en una prostituta, así lo informa Elvira a Santa: “Lo que eres tú, te encuentras ya registrada y numerada, ni más ni menos que los coches de alquiler, pongo por caso... me perteneces a mí, me perteneces a mí tanto como a la policía o a la sanidad” (84) Santa no *se* pertenece, porque los objetos dentro de la representación social del positivismo finisecular mexicano existen en la lógica de la propiedad privada: “¡A reglamentar la propiedad y no a destruirla —dice Gabino Barreda—, a humanizar a los ricos y no a transformarlos en pobres, deben conspirar los esfuerzos de los filósofos y moralistas modernos!” (Zea 117). Tal afán reglamentador o administrador —recordemos que uno de los lemas de Porfirio Díaz era “much administración”— estaba en consonancia con el “orden y progreso” que coronaba a la dictadura.

—Si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca, ¡ni quién me detenga!, aquí reboto, allá me parto, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego... ¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra?... Porque yo muchas veces, cuando criatura, las lanzaba así en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas lograran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, más pequeñas y más destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles —y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido— nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo... Luego, me comparo a una piedra porque de piedra nos quisiera el público, sin sentimientos ni nada, y de piedra se necesita ser para el oficio y para aguantar insultos y desprecios... (Gamboa 180).

En esta cita extensa el texto resulta sumamente luminoso respecto a una de las ideologías que respalda la imagen metafórica entre la piedra



y Santa: el positivismo, que vino a ser la doctrina del liberalismo mexicano triunfante una vez que la pugna política entre conservadores y liberales se dirimió con la caída del Segundo Imperio, concretada con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo. El país se había sumido desde su sangriento proceso de independencia de 1810 a 1821 en guerras fratricidas y requería de paz y de orden; una vez desplazadas la clase religiosa y militar que habían dirigido los destinos de la nación durante el periodo anárquico que va de 1821 a 1867, una nueva clase sería llamada a poner el orden y dar una religión nueva a la nación. Justo Sierra ha llamado a esta clase la “burguesía mexicana” y el positivismo fue su doctrina legitimadora.

Era indispensable que el Estado adquiriera un rostro abstracto, que llevara a cabo la tan anhelada *libertad de conciencias* de los liberales; a decir del mismo Gabino Barreda, eran necesarias la “emancipación científica, emancipación religiosa, emancipación política” (citado en Zea 66). Solo permitiendo la libre convivencia de *todas* las ideas y aspiraciones se evitaría cualquier conmoción del orden. En este sentido la libertad para Barreda y para el positivismo no es aquella inspirada por los ilustrados dieciochescos, despreciativamente llamados “jacobinos”, “dejar ser y hacer”², sino la que opera en la frase “*Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin” (citado en Zea 69). Para Barreda la libertad está asociada y sustentada en la ciencia: “Lejos de ser incompatible con el orden, la libertad consiste, en todos los fenómenos tanto orgánicos como inorgánicos, en someterse con entera plenitud a las leyes que los determinan” (Zea 110); en seguida ejemplifica con el cuerpo que cae *libremente* que “baja directamente hacia el centro de la tierra con una velocidad proporcional al tiempo, es decir, sujeta a la ley de gravedad... entonces decimos que baja *libremente*” (110).

Apoyado en las ciencias positivas, Comte estableció el ideal de un nuevo orden social en el cual los intereses de su clase quedarán justificados. El modelo para este nuevo orden lo fue el antiguo orden teológico. Trató de sustituir la iglesia católica por una nueva iglesia, la religión cristiana por la religión de la humanidad, el santoral católico por un santoral positivo. A la idea revolucionaria de una libertad sin límites opuso la idea de una libertad ordenada, de una libertad que sólo sirviese al orden. A la idea de igualdad opuso la idea de una jerarquía social. Ningún hombre es igual a otro; todos los hombres



tienen un determinado puesto social. Este puesto social no podía estar determinado a la manera como lo hacía el antiguo orden, es decir, por la gracia de Dios o de la sangre, sino por el trabajo. El trabajo: ésa era la categoría que no quiso reconocer el orden antiguo basado en la divinidad o en la aristocracia de sangre.

En este nuevo orden todos los hombres reconocerían lo justo de su puesto en la sociedad, porque este puesto dependería de las capacidades de cada uno; pero esto no implicaría un desacuerdo social, sino simplemente el reconocimiento de que todas las clases son necesarias, de que todos tienen unas determinadas obligaciones que cumplir. Comte considera que es necesario que haya en la sociedad hombres que dirijan y trabajadores que obedezcan. Superiores e inferiores deben estar subordinados a la sociedad. La sociedad debe estar por encima de los intereses de los individuos. En ella los filósofos y los sabios bien preparados deberán dirigirla dentro del orden más estricto, conduciéndola hacia el progreso más alto.

La política positiva de Comte y su religión de la humanidad no pasaron de ser pura Utopía, un sueño de orden imaginario para servir a los intereses de una burguesía cansada del desorden que hacía inestables todas sus conquistas. Este ideal de orden social fue traído a México (45).

Santa ha sufrido durante el primer capítulo un proceso de cosificación, se ha hecho propiedad de Elvira, ha quedado insertada en el escaño correspondiente dentro del orden económico; su libertad individual es la de seguir el movimiento descendente de la piedra con la que se compara; en estos términos, Santa obedece al orden positivo, es un engranaje más en la maquinaria industrial urbana del consumo, sacia con su cuerpo ya no un vicio, sino una necesidad social. Nos dice claramente Olivier Reboul que “las metáforas de la ideología liberal están tomadas de las matemáticas y de la cinemática: ‘derecho’, ‘ley’, ‘igualdad’, ‘unidad’, ‘razón’, ‘progreso indefinido’”; en tanto, las conservadoras “se toman sobre todo de la biología: ‘totalidad’, ‘orgánico’, ‘familia’, ‘raza’, ‘ancestral’, ‘patrimonio’, ‘suelo y sangre’”, ya que, continúa, “la ideología conservadora tiene por función defender el orden existente, que define como ‘una totalidad orgánica’ a la cual no se puede tocar sin riesgo de matarla. El ideal no es para ella un valor sino una amenaza” (Reboul 42-43). Y ambos tipos de metáforas los encontramos en la cita anterior y en *Santa*. He aquí la gran contradicción positivista: se sacrificó todo al orden, y se mantuvo una atmósfera propicia para la conciliación de todas las creencias sin



que ninguna prevaleciera; en *Santa* se observa una metáfora cinemática, el movimiento de caída libre de los cuerpos, en el marco de la organicidad social, pues afirma el narrador gamboano “es de presumir que [Santa] en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo” (Gamboa 127).

Una vez exhibido el sustento pseudocientífico que autoriza la metáfora gravitacional de Santa, no nos extraña que, amancebada con el Jarameño, torero enamorado de ella y que decide hacerla su querida para retirarla de la prostitución, Santa lo engañe pues la “vida honesta la aburría, probablemente porque su perdición ya no tendría cura porque se habría maleado hasta sus raíces, no negaba la probabilidad [de que fuera así], pues en los dos meses que la broma duraba, tiempo sobraba para aclimatarse” (245). Hay que destacar el uso sociológico del léxico: *probablemente* y *probabilidad*, propios del terreno estadístico, que evocan la aspiración de establecer rigor numérico en el terreno del azar; la expresión “maleado hasta sus raíces” hace patente la irreversibilidad de un proceso, anula la voluntad humana a la que se sobrepone lo inexorable como en la corrupción de los alimentos o el avance de una enfermedad mortal que “ya no tendría cura”. Por la traición Santa se vio forzada a “reconocerse con llagas hediondas en su interior, al estilo de esos frutos que invisiblemente se pudren y agusanan en el corazón, y con gusanos y podredumbre los compran, los muerden y los alaban, a reserva de arrojarlos a los basureros en cuanto el daño asoma” (249); Santa, continúa el narrador, no se preguntó mucho por su actitud, muy al contrario, se sometió “con la pasiva resignación que por igual invade a sabios e ignorantes, humildes o poderosos, frente a los designios insondables y las fuerzas secretas que, como a hojas secas, nos arrastran y desmenuzan a todos” (250).

Hasta este momento de la narración se ha realizado solo un movimiento transformador: Santa-individuo con propiedad de cierta autodeterminación allá en su pueblo de Chimalistac, donde era la adoración de su madre y hermanos, ha pasado a ser Santa-objeto sin libertad de autodeterminación. Con todo, la protagonista ya ha hecho intentos por dejar la vida de prostitución. El primero, cuando es notificada por sus hermanos de la muerte de su madre, en un arrebatado desea enmendar el camino y acude al único sitio donde a su entender



puede obtener esa fuerza: una iglesia, de donde es arrojada por el sacristán movido por algunas señoras “decentes”, y el segundo, su ida con el torero; en ambas ocasiones fracasó pero por motivos distintos. Mientras en el primer caso la sociedad le reconviene su intención de abandonar su lugar establecido, en el segundo, es ella misma la que retoma el camino descendente haciendo uso de una nueva metáfora biológica:

Para su gobierno acordaba, que ya no podía rechazar la maldad, utilizarla y agredir con ella, a tontas y a locas, como actúan todos los poderes que no es dable encauzar, el río de su pueblo –ponía por caso-, que cuando manso bendecíalo, y cuando enfurecido, en su avenida, desgajaba troncos y ahogaba ganado y arruinaba sementeras y acobardaba los ánimos sin importarle un ardite que lo maldijesen o lo amenazasen con los puños cerrados, ni que de ablandarlo trataran con llantos de verdad y ruegos como de persona... El río ¿qué?... persistía con idéntica indiferencia en su benéfico curso asolador. Ella, Santa, obraría por modo análogo; con sus caricias calmaría a los sedientos de su cuerpo, a todos los que codiciarán –pues para todos había– y si de repente, en el curso de su vivir destruía y engañaba, ¡o matarla o dejarla, sin términos medios! (255).

Santa es como un río, como una piedra, reconoce en esta cita su sitio en la escala social, reconoce al mismo tiempo su fuerza que le viene de la naturaleza femenina, su poder y contribución al orden material; es progresivamente una joven dolida y abandonada, luego una prostituta, luego un mero cuerpo, Santa se reduce a ser sólo su carne y en última instancia la representante de una fuerza, pero una fuerza sin autonomía.

Resulta interesante en este punto la idea de “guión” (*script*) que Teun A. van Dijk considera como parte constitutiva de una ideología:

la noción de *guión* se ha usado ampliamente para explicar el conocimiento que tiene la gente de acontecimientos estereotípicos de su cultura [...]. Como lo sugiere la metáfora del guión, ese conocimiento se representa en términos de un tiempo, un lugar y una secuencia de acontecimientos y acciones y los actores típicos u opcionales que participan en ellos (82).



En este orden de ideas, Gamboa escoge como tipo de su novela a la “prostituta” que, desde *Manon Lescaut* pasando por la afamada obra de Zola, *Naná* (1880), se convirtió, junto con las adúlteras al estilo de Madame Bovary, en un nuevo tipo de heroína, pero sobre todo en un nuevo prototipo femenino literario, opcional al de las virginales heroínas románticas. Éstas amaban y sufrían su amor en los lindes de la virtud, y cuando los transgredían era por amor, es decir, sometían las reglas sociales a las intangibles de los sentimientos; mientras, la *femme fatale* fundaba su fortaleza en ser una fuerza erótica de atracción que destruye a los hombres, que los somete como animales... Con todo, esta vampiresa moderna es libre en el sentido romántico de la libertad, es un tipo superior al hombre, es la Circe que convertía en cerdos a los navegantes tras utilizarlos. Santa posee la fuerza de su carne que atrae, pero esa fuerza no está sujeta a ella misma, sino muy al contrario, tal fuerza impera como ley biológica sobre ella y sus circundantes, como asienta el narrador de Gamboa:

la ‘fuerza cósmica del elemento que la hembra lleva en sí, fuerza ciega de destrucción invencible, como la de la naturaleza, ya que la mujer es por sí sola la naturaleza toda, es la matriz de la vida, y por ello, la matriz de la muerte, puesto que de la muerte la vida renace, perpetuamente’ (Gamboa 254).

Hay pues un guión que sigue la protagonista y que comparte el público lector, un guión que se justifica en el marco de lo positivo.

Recordemos que el positivismo gestiona la inamovible jerarquía de los individuos con base en la relación de necesidad de todas las clases y oficios para el beneficio social (*vide supra*). La prostitución, en este sentido, es un mal visto como necesidad; son estas mujeres las que apaciguan los irrefrenables instintos masculinos. La prostituta es un tipo literario tradicional que, bajo la presión ideológica del fin de siglo, se convierte a su vez en el actor de un guión específico, que busca legitimar la relación inequitativa entre los sexos y la distinción entre las mujeres, pues, como asienta Rubio, el último querido de Santa que la convirtió en su “casa chica”: “—¡Entre las mujeres no existen categorías morales, no existen sino categorías sociales. Todas son mujeres!...” (303). Y esto, ¿qué significa?, que la esposa y la concubina



no están distantes más que por su lugar al servicio del orden patriarcal:

[...] aun se decía a sí mismo [Rubio] que respetaba a su esposa, que carnalmente tan sólo estimaba a su manceba, que nutría dos aspectos diversos y compatibles [...] y ellas, en cambio, cual si se conociesen y aconsejasen, cual si estuviesen elaboradas de una propia masa para afrontar sus respectivos conflictos [...], aunque las separaran millones de leguas —¡alabastro la una, lodo la otra!—, tenían, sin embargo, criterios análogos, análogos mutismos, pasividades y respuestas; recibíanlo casi igual, casi igual lo despedían... (303).

Acorde con la época puede decirse que la mujer-esposa era el “ángel del hogar”, mientras la concubina en turno hacía las veces del “hada verde” del ajenjo que conducía a los iniciados hacia los extravíos del delirio y los excesos orgiásticos, y que terminaba enloqueciéndolos. Puede apreciarse en este párrafo claramente la legitimación del sometimiento al varón por parte de la mujer, sea cual sea su lugar en la sociedad; la justificación radica en su ser “mujeres”, legitimación con el pretexto del orden y bien sociales. Hay que agregar que Rubio “compró a Santa” como hizo previamente el Jarameño, y que Rubio también ha comprado a su esposa. Una le proporciona seguridad social, mientras la otra sacia su necesidad instintiva.

La postura respecto de los sexos en el positivismo mexicano puede apreciarse en Miguel S. Macedo, miembro de la Asociación Metodófila, quien sostenía, como toda la doctrina, que existía una relación insoslayable en el orden positivo, la de superiores e inferiores, en la cual se establecía: “Abnegación de los superiores para con los inferiores: respeto y veneración de los inferiores hacia los superiores.” (Zea 167):

Macedo considera la superioridad por “razón de afecto” como la más elevada, porque del corazón, dice, parte todo impulso a la humanidad. La mujer es el sujeto poseedor de esta cualidad en más alto grado. En este campo es superior la mujer a quienes poseen la superioridad física e intelectual. El varón, continúa diciendo Macedo, a causa de las continuas luchas materiales y morales que tiene que sostener, va perdiendo poco a poco el afecto, con lo cual se va transformando en un inútil social, ya que no es capaz de amar a sus semejantes. De aquí que la mujer, al ser superior en este campo, tenga el deber de inspirar



al hombre las acciones más elevadas y morales. La obligación del hombre, inferior por razón de afecto, es la de venerar y respetar a la mujer. En la tesis de Macedo, se hace patente una forma propia de la época, sobre las relaciones entre el hombre y la mujer: la mujer como inspiradora de elevadas acciones, y el hombre como admirador respetuoso de la mujer (167).

Los guiones que hacen emerger los estereotipos señalan otra de las falacias ideológicas, la de los presupuestos: “Lo presupuesto resulta más persuasivo que si estuviera expresamente manifestado. La atención se pone, en efecto, sobre lo que se manifiesta, y lo presupuesto, ya que no se cuestiona, tiende a quedar fuera del tema.” (Reboul 62). En este caso no se cuestiona sino que se afirma y da por sentado que los varones detentan una superioridad física e intelectual, mientras que las mujeres, como tradicionalmente se ha dicho, son las guardianas del terreno sentimental; aquí vemos la operación tanto de los guiones como de los presupuestos. Ciertamente el positivismo confesaba en apariencia su deseo de ser totalmente innovador, aspiraba a erradicar los errores del pasado en absoluto, pero, como indica Zea, Comte sólo reactivó las inequidades del sistema social teológico con una desventaja: éste mantenía operante el temor a Dios, mientras que aquel, al considerar que cada individuo tenía *libertad de conciencia* —lo que significaba que cada quien era responsable ante sí, y sólo ante sí, de la valoración moral de su actuar—, dejaba vacante la función espiritual.

Si bien Santa posee por ser mujer la fuerza cósmica de la naturaleza, fuerza reducida a su capacidad biológica de procreación (famosa es la frase de que las mujeres son máquinas para hacer hijos), convenientemente no la detenta, no posee control sobre ella. Es ésta una fuerza “ciega”, como afirma la cita, y por lo tanto propulsora del caos. Puede verse disimulada la legitimación; la mujer vive el secuestro de su propia naturaleza y de su propio poder. Santa, dentro del engranaje económico, es una mercancía; carece, pues, de libertad; en tanto ser biológico encarna vida y muerte, pero sin voluntad sobre ninguna. Finalmente el estereotipo social de las prostitutas representa por sí mismo el guión de una existencia marginal al orden consensuado, pero que, merced al orden positivo, consigue compartir el mismo espacio público que las escuelas y los comercios. Este oficio,



repudiado en el orden teológico por ser transgresor, es considerado por el positivismo como paliativo de una necesidad biológica masculina que más que una condena moral requiere de una reglamentación sanitaria para protección de los "clientes". En todos los casos anteriores la doctrina positiva perpetúa el lugar sin voluntad de lo femenino (esposa, concubina o mujer de alquiler). Santa cumple al pie de la letra el guión de una historia positiva, el de ser una piedra que cae y se despedaza, y en tanto accidente natural pasa inadvertido como muchos otros semejantes que acontecen a cada instante circundando al mundo social indiferente.

Santa o la historia de un pueblo corrompido

Los estereotipos femeninos supuestos en la novela de Gamboa son básicamente dos: el de la mujer buena y el de la mala mujer. Santa representa el guión de la mala mujer, la buena, sin ser descrita es adivinada por contraejemplo. Dije inicialmente que coexistían dos códigos, por lo menos, en esta obra y que se encontraban íntimamente entrelazados. Apenas he desenmascarado las señales del código de la doctrina positivista y lo que se oculta tras la historia de la joven de Chimalistac. Es turno de la segunda ideología.

El epígrafe y la nota a manera de prólogo son los paratextos que enmarcan y hacen las veces de muros de contención semántica de la historia positiva de la protagonista. Ambos textos determinan una clave de lectura para el receptor que engloba y da un sentido último a la diégesis, un sentido religioso. A continuación reproduzco el epígrafe:

Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las ramera (...) por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido. Oseas, caps. IV, V, 14 (Gamboa 63).

¿Qué sentido podemos extraer de la relación intertextual entre este trozo del libro del profeta Oseas que pertenece al Antiguo Testamento y la historia positiva de Santa? Que el epígrafe preceda a la historia permite ver que el código religioso cruza la diégesis. Antes que enumerar los sentidos que se encienden merced a la naturaleza del epígrafe deseo atender a una de las partes de la construcción del relato: el narrador.



Santa está narrada básicamente por un narrador heterodiégetico extradiégetico (no es personaje de la diégesis) con focalización cero: todo lo ve, todo lo sabe y nos lo transmite, no tiene restricciones para entrar y salir de las conciencias de sus personajes. Esta omnisciencia acariciada sobre todo por la novela realista decimonónica, matiza su sentido frente al epígrafe, donde la enunciación la realiza la divinidad por boca de su profeta. El narrador de Gamboa se coloca por encima de la historia positiva que, antes que justificar y mostrar sin ambages la caída libre del cuerpo de Santa, juzga. Recordemos en este punto que la doctrina positiva pretende evitar el juicio, pues para ser juez de las acciones privadas es necesario elevarse moralmente por encima de todos: "El estado no tenía otra misión que la de dirigir el orden material; en cambio, por lo que se refería al orden espiritual, éste quedaba a cargo de la propia iniciativa del individuo, al arbitrio individual." (Zea 107); y siendo que el hombre como individuo podía tener la doctrina que quisiera, siempre y cuando no la erigiera en dogma para los demás, nadie tenía, dentro del orden positivo, derecho de enjuiciar moralmente a nadie. ¿Quién enjuiciaría a Marcelino Beltrán? Él como macho "ardía en deseos de morder aquella fruta tan en sazón que no perseguía por amor, sino porque creía tenerla al alcance de su ociosa juventud", "él no creó el mundo, ni las penas, es un ignorante, un irresponsable, un macho común y corriente que se proporciona un placer de amores donde le cuesta menos y le sabe más" (Gamboa 112). Igualmente Santa no tiene la culpa de ser como un río. En la doctrina positivista no hay culpables, solo leyes y accidentes naturales: si los seres humanos son objetos que se mueven y colisionan, de esos choques toman nuevos impulsos, los cuerpos se repelen y chocan con otros... Pero el narrador de Gamboa juzga, recrimina y en su voz está el eco de los agüeros del profeta.

Si bien la historia se narra en sucesión cronológica, el capítulo II es una analepsis (*flashback*) hacia el pasado de Santa, gracias a la cual conocemos por qué y cómo fue repudiada de la casa materna. Nuevamente la descripción del sitio resulta reveladora de la ideología que la sustenta:

una casita blanca, de reja de madera sin labrar, que cede al menor impulso [...]; su patio, con el firmamento por techo, y por adorno,



hasta seis naranjos desgajándose al peso de sus frutos de oro o cubiertos de azahares que van y lo perfuman todo [...]; un pozo profundísimo, con misteriosas sonoridades de subterráneo de hadas, con un agua de cristal para la vista y de hielo para el gusto, un brocal antiguo de piedra (96).

Baste con estas breves líneas que a manera de sinécdoque albergan el conjunto de lo que era el hogar y alrededores de la casa de Santa, donde la abrigan el amor y trabajo de su madre y hermanos; ella, en tanto, dedicada diariamente a alimentar a los animales domésticos y a jugar con las muchachas de su edad en el centro del pueblo. La imagen de este campo podría competir con la del Jardín del Edén primigenio que, al igual que el hogar de Santa, ha quedado lejos en el tiempo y en el espacio del presente de la narración, cuando Santa toca a la puerta del burdel.

En ese lugar los hijos se "prosternan" cada mañana ante su madre anciana para que ella los cobije con "la señal de la cruz"; hay un rosal "que simula una planta inclasificada, anterior al Arca", y "un perro ordinario que semeja rezagado iguanodonte". Imágenes que evocan lo primitivo en sentido de intocado, un sitio por donde el tiempo y sus consecuencias no han pasado, espacio mágico sin cambio (101,103). Muy cerca se encuentra el Pedregal "sitio maravilloso y único", "posee arroyos clarísimos de ignorados orígenes", "cavernas y grutas profundas, negras, llenas de zarzas, de misterio"; "simas muy hondas, hondísimas, en cuyas paredes laterales se adhieren y retuercen cactus fantásticos, y de cuyos fatídicos interiores, cuando a ellos se arroja una piedra que jamás toca el fondo verdegueante y florido, tienden el vuelo pájaros siniestros, corpulentos"; los árboles tienen brazos crispados que "se secreteaban Dios sabe qué asuntos, en su mágico idioma druídico"; también hay pirúes de cuya sombra se dice "brinda a quien la goza, desde la jaqueca hasta la locura" (104, 113). El Pedregal se antoja con esta descripción un sitio fantástico, donde opera más la magia que las leyes físicas. Mientras la fábrica donde trabajan los hermanos de Santa es "un monstruo insaciable y cruel, devorador de obreros, desde pequeños por él atraídos y utilizados y a quienes desecha, cuando no muertos, estropeados o ancianos, sin volver a recordarlos, como desecha los detritus industriales" (110). Si bien la fábrica es una presencia de la modernidad, es descrita dentro de la convención mágica del código con que Gamboa distingue no solo temporal y



espacialmente a Chimalistac frente a la ciudad: La fábrica es un "monstruo". A lo largo de este segundo capítulo los objetos de ese pasado, al que Santa no puede ya volver, se miran transfigurados, pertenecen a otro universo donde aún no operan las reglas frívolas, crudas, materialistas y científicas de la urbe, de ahí que no se les pueda describir como a la plaza donde se encuentran La Giralda y la casa de Elvira.

El jaez del Pedregal lo convierte en un espacio propicio para la transgresión: Santa y Marcelino "conociéronse cierta tarde, a la entrada del Pedregal" (111); y fue ahí donde el alferez la desfloró. Marcelino reactiva el motivo del extranjero, del extrañío que trae la confusión o rompe la armonía, la fuerza que desata el relato; sin él no existiría la historia de Santa. Se asemeja en este sentido a la serpiente del Paraíso. Santa aborta al pie del pozo; mientras la sangre brota, el cántaro cae y se rompe al chocar con las paredes húmedas, como se rompe la vida que lleva Santa en su vientre. A este hecho le llama el narrador: "aborto repentino y homicida", mientras el perro lame "la sangre que se enterraba" (121): la sangre derramada en la Biblia es sangre que siempre clama justicia o venganza. Luego "un *tribunal* doméstico e implacable", "porque cuando una *virgen* se aparta de lo honesto [...]; cuando una *mala hija* mancilla la canas de su madre [...]; cuando una doncella *enloda* a los hermanos que por sostenerla trabajan, entonces, la que ha cesado de ser *virgen*, la mala hija y la doncella olvidadiza, apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla". La madre de pie queda "agrandada, engrandecida, *sacra*. Y conforme Agustina se enderezaba, Santa fue humillándose, humillándose hasta caer arrodillada a sus plantas y hundir en ellas su bellísima frente *pecadora*" (122-123). Santa vuelve el rostro y observa a los tres "en solemne *grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos*". De vuelta al burdel, acabada la analepsis, Santa recuerda que quiso arrojarse al río en el Pedregal "que le brindaba muerte, olvido, la *purificación* quizá", pero que no tuvo valor, y que ahora "había tenido la desvergüenza de tirarse a éste en que ahora se ahogaba, tan nauseabundo y sucio, ¡debiera acabar de ahogarse y de perecer en el revuelto limo de su fondo!" (123).

El narrador hace a Santa no ya un objeto, sino una pecadora, incluso una penitente. Donde la doctrina de Comte ve un claro guión sin mayor misterio, la ideología religiosa contempla no la caída de una piedra,



sino la caída del alma. El nombre del sitio estalla polisémicamente: en el Pedregal (lugar de piedras) Santa cae y peca, y pecar viene de "peca", de "mancha" (véase Ricoeur). La magia del Pedregal opera sobre la doncella que cae impulsada por Marcelino. Santa queda manchada por su pecado que ha transgredido las leyes del paraíso que es Chimalistac. He subrayado el léxico que va estrechando los significados hacia sentidos religiosos. El capítulo segundo crea una atmósfera ideal, una naturaleza feroz e indómita correspondiente con Santa misma (falacia patética), a la vez que el espacio de transición, el Pedregal, es descrito con un lenguaje que alude a lo mágico-maravilloso; mientras que una vez desvirgada todo cambia: oscurece, el río se convierte en tinta, se suceden las desgracias y aparece el léxico religioso desplazando al fantástico e ideal del inicio. Hay que apreciar que mientras las palabras van demarcando campos semánticos que dan indicios del código ideológico religioso, al mismo tiempo se abre el sentido de la metáfora de la piedra que cae. La magia del Pedregal hace que Santa comparta algunos atributos de las piedras del lugar: caer en los abismos, chocar contra las peñas y destrozarse. Comparte los atributos, pero no deja de ser una persona. Aparece entonces la metáfora de la caída moral del hombre: no es un movimiento físico el que empuja a Santa al vacío, sino uno de carácter moral, y ese mismo es el que la arroja de Chimalistac y el que la induce a tocar a la puerta del burdel.

El tono bíblico del narrador se afianza conforme se adentra en la narración. La carne perecedera de Santa es también "carne de extravío y de infamia, cuya dueña, y juzgando piadosamente, pararía en el infierno"; la joven había de perderse "¡que en este Valle de lágrimas fuerza es que todos los mortales carguemos nuestra cruz y que aquel a quien en suerte le tocó una pesada y cruel, que perezca!", y cómo no había de terminar así si

puede decirse que la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa, sin darle tiempo casi de cambiar de postura. ¡Caída!, ¡caída la codiciaban!, ¡caída soñábanla!, ¡caída brindábales la vedada poma, supremamente deliciosa! (126).

La existencia de términos religiosos no hace necesariamente del narrador una voz religiosa, sino que al generar juicios a partir del



paradigma de valores religiosos compartidos por los receptores y confesados por medio del epígrafe, al tiempo que comprende las leyes físicas, biológicas y sociales que acotan las acciones de los personajes, el narrador se ubica moral y epistemológicamente por encima de la diégesis y de los receptores. La voz del profeta Oseas es la de la divinidad, Dios es el creador increado que sabe todo, está en todas partes y en todas las cosas, de su omnipotencia y omnisciencia le viene ser el juez supremo de las acciones humanas realizadas con libre albedrío. Este parentesco —con el papel del profeta, que no con Dios mismo— le permite al narrador enjuiciar la moral de Rubio: “la hipócrita y falsa moral burguesa practicada por Rubio desde niño”; y decir, además:

Y aunque entre tantísimo caballero había padres de familia, esposos, gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades, como la muchacha tenía que perderse a nadie se le ocurrió intentar siquiera su rescate (303).

El narrador enjuicia a esa sociedad cobijada bajo la libertad de conciencia y a esos católicos que no ejercen su religión. No los reconoce como hombres de familia, ni como hombres libres o de fe, sino como hombres más cercanos a sus instintos, a las demandas de la carne. En este sentido la ideología religiosa del texto funciona en tanto *Santa* no puede reducirse brutalmente a una historia positiva, sino que se revela una historia de degradación social. La moral bíblica del narrador permite apreciar la indiferencia social o egoísmo reconcentrado que yace en lo profundo del positivismo, una doctrina que más que hablar de superiores e inferiores de acuerdo a sus habilidades y contribuciones sociales, puede enunciarse como la legitimación de los fuertes sobre los débiles; así Manuel Ramos, otro miembro de la Asociación Metodófila, considera que, como en las especies animales, debe legislarse en el sentido de los más aptos; los débiles no deben ser ayudados por la sociedad, pues éstos “no vacilan en arrojar sobre sus semejantes una carga tan pesada y peligrosa como la que va acumulándose en esos asilos llamados de caridad” (citado por Zea 176).

Donde la historia positiva ve un negocio al que acuden clientes cuya reprensión moral está a cargo de ellos mismos y nadie —mucho



menos el Estado o la sociedad— pueden pretender corregirlos; donde el régimen ve una necesidad reglamentada, el narrador bíblico descubre una ciudad que se corrompe y que requiere ser castigada:

Cerradas las vidrieras de la sala, abajo, y las de algunas alcobas, arriba, todos sus cristales apagados presentaban resplandores de incendio y se diría que por momentos las llamas asomarían sus purificadoras lenguas de endriago y lamerían el edificio entero, tenazmente, glotonamente, hasta envolverlo en imperial manto fantástico de fuego y chispas; hasta alcanzar con sus crines de hidra la altura de sus techos y, retorcidas, dementes, voraces e infinitas, multiplicarse a fuerza de instantáneos contactos, cabalgando de un golpe veinte machos en una sola hembra —como es fama sucede con algunas flores orientales—, pues veinte flamas temblorosas habrían de fundirse en una sola llama, que soportaría la ígnea embestida, brillando más, retorciéndose más, devastando más... Santa veía ese incendio justiciero que arrasaba el burdel, a punto de producirse, alucinada e inmóvil sobre la acera.

—¿Qué ves tanto, mi Santa? [...]

—¡El fuego!, mira, ¡parece que arde la casa!... (210-211).

Santa observa una visión cuasi profética. El lenguaje de este párrafo imita el de las profecías bíblicas: el incendio es “justiciero”, las llamas “purificadoras”, porque son el cuerpo de un monstruo, el endriago, mitad hombre y mitad bestia. Recordemos en este punto la profecía del epígrafe: “será azotado este pueblo insensato que no quiere darse por entendido”. En sentido estricto Santa se “imagina” un incendio, pero gracias al léxico del párrafo y a la actitud del narrador, lo mirado se hace visión que augura. Recordemos que las profecías de devastación o castigo divino son precedidas de avisos y que, además, los castigos son inferidos a aquellos que “no quieren darse por entendidos”, como fue el caso de Sodoma y Gomorra y de la gran Babilonia. La Ciudad de México había conocido durante el Porfiriato un repunte histórico merced a la paz. El progreso, como hemos visto, se encaminaba a la producción de riqueza, tangible en la sociedad mexicana de entonces; en apariencia hay orden, en apariencia hay prosperidad económica de 1888 a 1904 (González), sin embargo lo que hay no es riqueza, sino derroche, no hay libertad de conciencia, sino libertinaje bárbaro, no es solo una piedra más que cae sino una ciudad entera que se degrada.

Dentro de la lógica de la historia positiva no caben los juicios morales, por lo tanto no hay víctimas ni victimarios, solo fenómenos.



En la búsqueda de explicaciones causales la ideología “busca un responsable, un culpable, un hombre u hombres a quienes se pueda castigar, o al menos denunciar” (Réboul 64). Se requiere de un chivo expiatorio. De ahí que la ideología y la religión se encuentren íntimamente ligadas: “Un discurso religioso, ya sea una historia santa, profecía, homilía, plegaria o exposición dogmática reposa por definición sobre un acto de fe. También el discurso ideológico, pero éste lo disimula por su forma racional.” (217). Con todo, la ideología religiosa que hasta aquí se ha mostrado en la narración se inspira en la del Antiguo Testamento, donde Dios es el Juez Supremo, Dios Vengador, el Dios que castiga; será al final de *Santa* que aparecerá el mensaje del Evangelio. Frente a la imagen divina justiciera se yergue la imagen del Dios de amor y misericordia; el evangelio cristiano viene a traer no la ley mosaica, sino el perdón:

El sufrimiento, el amor y la muerte habíanle *purificado* a Santa [...], y, en consecuencia, careciendo ya de puntos de contacto lo mismo con *los malos* que con *los buenos de este mundo*, era una *profanación*, a la que se resistía [Hipólito], el invitar extraños [al sepelio de Santa] (Gamboa 359).

Santa se ha “purificado”; está lejos de la influencia de los malos e incluso de la bondad de este mundo, ha logrado escapar a “este mundo” y sus reglas sociales y biológicas. Santa se salva, no así el pueblo insensato que, según Oseas, será azotado.

Hipólito, el ciego que tocaba el piano en la casa de Elvira y que se enamoró de Santa, que la ayudó e intentó salvar con su amor y constancia, fue el único que no fornicó con ella. La ceguera de Hipólito que, en el plano positivo de la historia, tiene como causa una oftalmía perniciosa, en el código religioso resulta providencial; merced a esa ceguera, Hipólito nunca es seducido por la belleza deslumbrante de Santa, aprende a amarla en la oscuridad, a imaginarla. Y logra verla como nadie podía. En la tradición literaria, el ciego es un personaje que alberga otras capacidades, pues mira con otras potencias lo que los ojos no pueden: como lo hacen los profetas. Los ciegos también narran, como Homero, o cantan como los ciegos de los romances.

Hipólito hace enterrar el cuerpo de Santa en el cementerio de Chimalistac, acude diariamente a llorar sobre su tumba, manda grabar



en la lápida el nombre de la difunta para así leerlo con sus manos. Esto se nos revela como un ritual, pues enterrar a los muertos es higiénico, pero llorarlos es una de las maneras de acercarnos a la comprensión de la finitud:

Y sucedió una vez, cuando Hipólito ya no tenía que dar a Santa —ni lágrimas, porque se las había dado todas—, que de tanto releer en alta voz el nombre entallado en la piedra: ¡Santa!... ¡Santa!... vínole a los labios, naturalmente, una oración (361).

Durante estas visitas incesantes, Hipólito perdía la noción del tiempo, se quedaba frente a la lápida sin saber de sí, a tal grado que Genaro, su lazarillo, lo dejaba en el cementerio para ir a jugar canicas con los niños del pueblo. La pérdida de la noción del tiempo en tierra consagrada remite a un arrobamiento, a un estado de éxtasis que llevó a Hipólito a pronunciar una oración:

Si ella resucitase y de la mano de él pidiera perdón a sus hermanos y a sus semejantes, sus semejantes y sus hermanos los repudiarían a los dos, tapándose los oídos para no oírlos, los ojos para no verlos y las conciencias para no perdonarlos... Su martirio común y su sufrir continuo nada les valdría si los alegaban en esta tierra baja y corrompida..., ¡no!

Sólo les quedaba Dios, ¡Dios queda siempre! Dios recibe entre sus divinos brazos misericordiosos a los humildes, a los desgraciados, a los que apestan y manchan, a la teoría incontable e infinita de los que padecen hambre y sed de perdón... ¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!

Hipólito hablaba y gesticulaba cual si alguien estuviese oyéndolo... (362).

La entrada al cementerio puede relacionarse con un descenso a los infiernos, ya que Hipólito va con los muertos. La calidad de lugar sagrado puede compararse a la evocación mágica del Pedregal, en ese lugar no privan tampoco las leyes de los hombres. Hipólito ha llegado en estos párrafos al conocimiento de la verdad: el perdón solo puede provenir de Dios, ya que la tierra que habita es “baja y



corrompida". Por el amor a Santa el ciego será perdonado; por sus sufrimientos, Santa será perdonada.

Y seguro el remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, [...] que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar: *Santa María, Madre de Dios...* (362).

En tanto las claves ideológicas del positivismo disimulan un orden de explotación, donde la prostituta ilustra brutalmente la cosificación y jerarquización del individuo en una sociedad que se dice progresista y en plena abundancia de *pax porfiriana*, los conceptos como "pecado", "caída", "Valle de lágrimas", "concupiscencia", "lascivia", "purificación", y "perdón" son reconocidos por el receptor, quien ha de buscar sentido en un texto de acuerdo a las expectativas que genera; el receptor se ve obligado a encontrar otro sentido al guión de la prostituta, y aparece el de la santa.

La historia de Santa María Egipciaca comparte con *Santa* un fragmento de la trama: María Egipciaca es una prostituta que vive sin remordimientos, sin embargo, en una ocasión intenta entrar al templo y le es prohibido por su vida de pecado. María entonces se dirige a una imagen de la Virgen y le promete que si la deja entrar en el templo ella se retirará de su vida corrupta y se dedicará a Dios. La Virgen le indica que debe buscar el arrepentimiento en el desierto, donde durante décadas mortifica su cuerpo —motivo de su caída— para obtener el perdón de sus pecados. Sus carnes se vuelven enjutas, sus ropas desaparecen y el cabello sin cortar le cubre el cuerpo. Zózimo, un monje, la encuentra en el bosque y ella le narra su historia. Una vez muerta, Zózimo desea enterrarla, un león aparece, abre la tierra, se marcha y el monje deposita el cuerpo en la fosa milagrosamente abierta. La tumba de María obra milagros y de ahí su santidad. Hay que percatarse de la intervención de la Virgen en esta antigua narración. Lo mismo sucede en *Santa*, además de que ella también es arrojada del templo, no por fuerzas sobrenaturales, sino por un sacristán y dos señoras "decentes". *Santa* no es enterrada por un hombre probo, sino por un crápula vicioso; tampoco se acoge al camino místico de la automortificación de la carne para hacer



penitencia, sino que una vez que el alcohol y la enfermedad acaban con su carne, entonces intenta vivir una vida tranquila con Hipólito. En el Antiguo Testamento Dios se muestra inflexible, mientras que el catolicismo, gracias al culto mariano, permite que el hombre tenga una poderosa intercesora ante la divinidad; es la Virgen la que salva a María Egipcíaca, y a la Virgen reza Hipólito, no en un templo, porque él, como Santa, no tiene cabida en ellos, sino en la sepultura de Santa que, quizá como la de María Egipcíaca, realiza su primer milagro convirtiendo al mismo Hipólito.

El guión de la prostituta redimida no puede soslayar el intertexto con María Magdalena, salvada y perdonada por Jesús al tiempo que señalaba como culpables a quienes se consideraban exentos de pecado. El soporte religioso de la novela en boca de un narrador con capacidades sobrehumanas no solo libera a Santa de culpa, sino que el amor rescata a Hipólito del fango. El positivismo ignora a Santa, la religión la salva y la eleva... aparentemente.

Si bien las ideologías pueden "controlar el conocimiento de grupo, ellas especialmente controlan las *creencias evaluativas* (opiniones) compartidas por un grupo. Ellas son la base de los *juicios sociales* de los grupos y sus miembros" (Van Dijk 393). Me parece que esta afirmación de Van Dijk arroja luz sobre la construcción ideológica de Santa. Ya por la historia positiva, ya por la narración de pecado, perdón y redención, *Santa* muestra los paradigmas por medio de los cuales la sociedad decimonónica finisecular podía emitir juicios evaluativos, de los cuales Santa siempre saldría maltrecha y segregada³. Como culpable y chivo expiatorio Santa debe perecer, pues con ella perece su carne de tentación.

Dado el sitio composicionalmente privilegiado del epígrafe bíblico, y que el sentido religioso atraviesa semánticamente las acciones narradas por medio de enjuiciamientos morales que llevan al lector a concordar con la profecía, las "razones" religiosas se superponen a las de la doctrina positivista. Podría pensarse entonces que el mundo se organiza en dos planos: el terrenal y el celeste, donde las reglas de aquel no operan en éste. La relación entre ambos planos y sus códigos puede ser por lo menos de dos tipos desde el punto de vista ideológico: a) de respaldo, o b) bien de crítica, aunque, tal vez, ninguna tenga que invalidar a la otra. Me explico.



Parece que la salvación del alma de Santa está condicionada al sufrimiento físico que significa la historia positiva, sin embargo también puede pensarse que la historia positiva solo sirve para revelar lo verdaderamente importante, el alma por encima del cuerpo, lo intangible por encima de lo material y perecedero. De manera que la religión exhibiría una serie de sentidos que resisten a la dominación del discurso positivo. Santa, entonces, termina siendo un ser superior a aquellos que la dominaron, logra librar la enajenación que le imponía el sistema social y económico. Empero, también podríamos invertir la interpretación y considerar que la religión legitima la doctrina del régimen al exigir el sufrimiento para obtener la salvación: no hay que preocuparse por las prostitutas; Dios, que siempre está ahí para todos, las perdonará. Tanto la religión como el positivismo persiguen chivos expiatorios de sus juicios. Cualquiera de estas interpretaciones culmina en la perpetuación del dominado, ya por el mundo terrenal, ya por el mundo celeste. Entre los binomios fuerte-salvo/débil-pecador no hay posibilidad de término medio. Ambos caminos conducen en la narración a la muerte. No obstante, resta aún considerar la nota a manera de prólogo que se encuentra curiosamente entre la historia de Santa y el epígrafe.

Santa o el otro camino de la piedra

Después de leer el epígrafe, aparece una dedicatoria:

A Jesús F. Contreras, escultor. México. No vayas a creerme santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir. Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio (Gamboa 65).

¿Desde dónde enuncia la voz de Santa? Parece ser que desde el plano de las almas y se dirige al insigne escultor de la época, amigo íntimo y admirado por Gamboa. Santa continúa su enunciación:

Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta?... ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?... Cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño! ¿Me quedo en tu taller?... ¿Me guardas? (66).



Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902) había concursado en la Exposición Universal de París en 1900 como representante del gobierno mexicano con su famosa obra *Malgré Tout*, que ganó el primer lugar. Contreras perdió el brazo derecho en una amputación, murió joven, a los 36 años, dejando atrás una prolífica obra.

Entre el epígrafe profético y la historia positiva, esta nota se funda en un artificio narrativo más allá de lo verdadero científico. La enunciación de Santa descansa sobre la base artística de lo increíble, en la naturaleza propia del arte de hablarnos no desde lo real, sino desde la metamorfosis de la realidad, no desde la disciplina histórica del testimonio, sino desde la posibilidad libre del arte. De manera que, aunque lo que leemos sea increíble, lo aceptamos. Ahora bien, ¿por qué Santa se dirige al escultor? Recordemos que Santa puede ser vista como una piedra, o bien compartir sus atributos de caer y estrellarse; donde la ciencia ve un cuerpo y un fenómeno y la moral cristiana la labilidad humana, el escultor ve la posibilidad de la belleza: una piedra para el artista es más que una piedra. El artista decimonónico finisecular tiene como único credo el de la belleza; considera sobre todo que ésta no se sujeta a leyes físicas, biológicas, morales, sociales, económicas ni religiosas. El arte puede y debe hacer bello todo. El artista no es un profeta ni un hombre de ciencia, sino un creador, no ya como Dios que es el creador increado. El arte de la escultura no se interesa por las reglas que rigen los materiales más que para servirse de ellas y hacer de la piedra lo bello. Y no será el tema lo que defina la belleza de la escultura, pues aunque el tema sea horrendo el artificio del arte es provocar la elevación del espíritu en un momento sublime. De ahí que Santa quiera colarse al taller del escultor, pues dice: "barro fui y barro soy". Es clara la invitación y la solicitud: "resucítame".

En las manos de Contreras Santa resucitaría, si bien no redimida, sí bella, más bella que cuando era la cortesana de éxito. Recordemos lo que ella misma había dicho: "[...] me comparo a una piedra porque de piedra nos quisiera el público, sin sentimientos ni nada, y de piedra se necesita ser para el oficio y para aguantar insultos y desprecios..." (180). Bastaría con que su carne no fuera carne, sino roca sólida donde todo se estrellara. No obstante, el escultor no es un forjador de armaduras sino de belleza. El cuerpo de Santa era una fuerza descontrolada de la naturaleza, hecha escultura Santa dejaría de ser



obra de la naturaleza sujeta a sus leyes, dejaría de ser sujeto social para colocarse por encima de los juicios morales y las conclusiones sociológicas; como escultura, Santa no sería repudiada, ni arrojada de ninguna parte, tampoco sería venerada por un ciego enamorado, sino que su belleza podría embelesar a todos sin pecado ni plusvalía. Su cuerpo no sería deseado para el ayuntamiento carnal sino para la delectación intelectual, despertaría admiración más que lascivia.

A lo largo de la novela encontramos que las descripciones que del cuerpo de la bella hetaira se hacen son de dos tipos: a) cuerpo de belleza natural, b) cuerpo de escultura. Jenaro, el lazarillo de Hipólito, nos la refiere en una sola frase:

Imagínese usted una mujer como dos dedos o cuatro... no, como dos dedos más grande que usted y maciza... ¿cómo le diría yo a usted?... maciza como una *estuatua* de esas del Zócalo, que no lastimara al apretarla uno... (185).

En tanto, nuestro narrador nos la describe recostada en la habitación del Jarameño:

[...] su *anca* soberbia señalándose a modo de *montaña principal*, bajo las ropas rugosas, del resto del cuerpo extendido: en lo alto la cabeza; las negras crenchas rebeldes, cayendo por sábanas y espaldas, como *encrespada catarata*; en seguida, un hombro redondo, como *montaña menos alta*, luego el *anca* enhiesta y convexa, formando *grutas* enanas con los pliegues [...]; después, la ondulación decreciente de los muslos que se adivinaban, de las rodillas en leve combadura, por final la *cordillera humana* y deliciosa, perdiéndose allá, en los pies que se hundían, de perfil, en los colchones blandos, y que dibujaban angostas *cañadas*, microscópicas *serranías blancas* [...], *veredas* que se entrecruzaban, *senderos* que conducían a las orillas del lecho (236).

Santa es ya “cordillera humana”, ya “estuatua” por su dureza. Las palabras enfatizadas en la anterior cita muestran un deliberado campo semántico donde se pueda comprender la belleza de Santa, mientras que Jenaro que la recrea para el ciego lo hace desde el tacto comparándola, no sin llamar nuestra atención, con una escultura “que al apretarla su dureza no hiciera daño”.



Santa no apela a la resurrección bíblica, sino a la del artista que no juzga, pero tampoco explica, el artista que por encima de todo persigue la belleza para hacerla ver no natural, porque ésta, en manos de los hombres, como le sucedió a la protagonista, es despedazada a dentelladas como la carne por los perros. Se vislumbra pues una tesis estética sobre la belleza tras esta nota a manera de prólogo: la belleza no puede ser producida por la naturaleza, sino por el hombre. La belleza natural fenece y, como todo lo natural, se consume y transforma en otra cosa. Ahora bien, si llegare a existir la belleza sublime en lo natural, el hombre en su afán de poseerla la destruiría; el único territorio donde puede aparecer inocuamente la belleza es en el arte.

Ciertamente el epígrafe bíblico es la última muralla semántica si se la ve en un movimiento de dentro hacia fuera de la composición. Dios opera no en un tiempo preciso, sino en todos los tiempos, con fines que son conocidos para él, pues "puede lo que quiere y quiere lo que puede", mientras que el hombre está atado bien a poder lo que quiere o a querer lo que puede, pero jamás ambos supuestos. Entre el cielo y el suelo se encuentra el arte y el artista, quien en los lindes imprecisos y en continua expansión del arte se ejerce como un dios: puede bajar a las marismas y si quiere hacer de ellas por su talento un paraíso.

En este punto la reflexión estética podría aplicarse a la novela misma de Gamboa y a Gamboa en tanto creador. *Santa* puede ser el ejercicio de actualizar la narración bíblica, ya no en Sodoma sino en la Ciudad de México; puede ser la novela realista que deseaba Gamboa que fuera, o bien la muestra de cómo lo feo y bajo, lo terrible e inmoral puede producir belleza, y la belleza es la única verdad del artista. Gamboa confiesa su deseo de producir una emoción en particular: "[...] debo repetir —no para ti [Jesús F. Contreras], sino para el público— lo que el maestro de Auteuil declaró cuando la publicación de su *Fille Elisa* '[...] sólo llevo al ánimo de mi lector una meditación triste'" (66). El arte no desea enjuiciar, ni explicar, sino hacer meditar tristemente a su lector. Este fin puede parecer insulso, sin embargo, el juicio y la explicación evaden el asunto en sí, no lo cuestionan, simplemente vuelven a ubicarlo en su sitio. De manera que el terreno artístico es uno de resistencia frente a las falacias ideológicas. El arte, contrariamente a la función ideológica de decir si algo es verdadero o



falso reduciendo la compleja realidad, requiere de un movimiento de aumento, de iconicidad, o como lo dice Paul Ricoeur, de “excedente de sentido”. Tal excedente impide la univocidad del arte, propugna que la obra de arte sea fuente incesante de verdad, es decir, de belleza.

Las prostitutas que vivieron durante el Porfiriato, las que conoció Federico Gamboa, no son *Santa*, la *Santa* de Gamboa, en tanto obra de arte que no se reduce a la estadística o a la condena pública que pasa la página ferozmente sobre ella. El arte atrapa y exhibe tanto la ideología positivista como la religiosa que privaban socialmente, pero no solo eso. En este trabajo me propuse pergeñar apenas algunos caminos ideológicos sobre los que se apoya la construcción de la novela. En este último camino que apunta hacia la belleza, el arte y el artista, éste es un ser distinto, cuyo trabajo difícilmente sirve a las leyes económicas; la belleza insiste en ser sublime y mostrarse a unos cuantos como lo hace Santa inverosímilmente al escultor. Sin embargo, tratar minuciosamente sobre el credo estético que miro en la nota introductoria requiere de meditación aparte. Por lo pronto, creo haber mostrado algunos resortes ideológicos en esta novela, la más exitosa, de Federico Gamboa.

Notas

¹ Esta obra se reimprimió al año siguiente, por lo que en ocasiones aparece 1889 como fecha de la primera edición. Dejo fuera de esta enumeración las obras teatrales de nuestro autor por dedicarme en este apartado exclusivamente a su escritura novelesca. A *Santa* le siguieron *Reconquista* (México-Barcelona, 1908), *La llaga* (México, 1910) y *El evangelista* (México, 1922).

² Zea cita al mismo Barreda como sigue: “Representase comúnmente la libertad, como una facultad de hacer o querer cualquier cosa, sin sujeción a la ley o a fuerza alguna que la dirija; si semejante libertad pudiera haber, ella sería tan inmoral como absurda, porque haría imposible toda disciplina y por consiguiente todo orden” (110).

³ “La función de una ideología es la de servir de código implícito a una sociedad”, afirma Réboul, y continúa señalando que dicho código permite a la sociedad comprenderse y relacionarse. Cf. Olivier Réboul, *Lenguaje e ideología* 17. Teun A. van Dijk ve ésta como función positiva de la ideología, ya que pueden “habilitar a los grupos dominados, crear solidaridad, organizar la lucha y sostener la oposición” (Van Dijk 178).

Bibliografía

Academia mexicana correspondiente de la española. *Homenaje a Federico Gamboa*. México: Imprenta Universitaria, 1940.



- Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. La serie Rama 505. Hanover: Ediciones del Norte, 1986.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trads. Antoni Vicens y Marie Paul Sarazin. 3a. edición. Ensayo 34. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Ed. Henry Hardy. Trad. Silvina Marí. Pensamiento. España: Taurus, 2000.
- Brushwood, John S. *The Spanish American Novel, A twentieth Century Survey*. The Texas Pan American Series. Austin: University of Texas, 1975.
- _____. *Mexico in its Novel. A Nation's Search for Identity*. Pan American Paperbacks 2. The Texas Pan American Series. Austin: University of Texas, 1966.
- Chaves, José Ricardo. *Los hijos del Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. Cuadernos del Seminario de Poética 17. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.
- Dijk, Teun A. van. *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Trad. Lucrecia Berrone de Blanco. Lingüística y análisis del discurso. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Gamboa, Federico. *Santa*. Ed. Javier Ortiz. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 2002.
- García Barragán, María Guadalupe. "Memorias de Federico Gamboa, lo que a los críticos se les pasó por alto," *Ábside* 1.36 (1972): 16-36.
- _____. "Federico Gamboa," *Quaderni Ibero-Americani*, 6, (12), 47-48 (1975-1976), pp. 378-385.
- _____. *El naturalismo literario en México. Reseña y notas biobibliográficas*. 2a. edición. Cuaderno del Centro de Estudios Literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.
- Goic, Cedomil. *Del Romanticismo al Modernismo*. T. II de *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1990.
- González, Luis. "El liberalismo triunfante," *Historia General de México*. T. 2. México: El Colegio de México, 1998. 897-1016.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Serie de Literatura Moderna, Pensamiento y acción. 3a. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Íñigo Madrigal, Luis (coord.). *Del neoclasicismo al modernismo*. T. II de *Historia de la literatura hispanoamericana*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1987.
- Menton, Seymour. "Federico Gamboa: Un análisis estilístico," *Humanitas*, 4 (1963): 311-342.
- O'Gorman, Edmundo. *México. El trauma de su historia. Ducit amor patriae*. Cien de México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Ortiz Monasterio, Francisco. "Apuntes sobre don Federico Gamboa." Introducción. *El evangelista. Novela de costumbres mexicanas, inédita*. Por Federico Gamboa. México: Impreso en los talleres de editora de Periódicos, 1965.
- Oviedo, José Miguel. *Del Romanticismo al Modernismo*. T. 2 de *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 1997.
- Pacheco, José Emilio, "Federico Gamboa: 'La novela mexicana,'" *Texto Crítico* 5.2 (1976): 170-172.



- _____. "Un novelista ante el imperio: Federico Gamboa en Washington, 1903-1905," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1.1 (1976): 108-113.
- _____. Introducción. *Mi diario 1 (1892-1896) Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Por Federico Gamboa. Memorias Mexicanas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (coord.). *Siglo XIX*. T. II de *Manual de literatura hispanoamericana*. Navarra: Cénlit Ediciones, 1991.
- Praz Mario. *La carne, la muerte y el diablo*. Jorge Cruz, (versión castellana). Colección Prisma. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Prendes Guardiola, Manuel. *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Biblioteca de Investigación 31. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2000.
- Réboul, Olivier. *Lenguaje e ideología*. Trad. Milton Shinca Prósper. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios. México: FCE, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Trads. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva. Humanidades/Filosofía. Buenos Aires: Taurus, 1991.
- Zola, Émile. *El naturalismo*. Trad. Jaime Fuster. Selección introducción y notas de Laureano Bonet. Nexos. Barcelona: Península, 1989.
- _____. *Naná*. Trad. Carlo de Arce. Grandes obras de la literatura universal. Barcelona: Ediciones Folio, 1999.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. Sección de Obras de Filosofía. México: FCE, 1975.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Historias de una piedra, o positivismo y profecía en *Santa* de Federico Gamboa."

PALABRAS CLAVE:

Gamboa; Santa; positivismo; novela; naturalismo.

TITLE OF THE ARTICLE:

"Stories of a rock, or positivism and prophecy in Federico Gamboa's *Santa*."

KEY WORDS:

Gamboa; Santa; positivism; novel; naturalism.

Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: España, poema en cuatro angustias y una esperanza

Irene Vegas García

La Guerra Civil Española causó entre los intelectuales del mundo entero una profunda conmoción que se expresó en la solidaridad con la República. Tres grandes voces hispanoamericanas se hicieron oír a través de sus poemas. Una de ellas fue la de Nicolás Guillén. En su obra "España, poema en cuatro angustias y una esperanza", se establece, desde el título, una dialéctica entre angustia y esperanza que el poeta transforma en el último poema del libro por medio de una transmutación que trasciende el verbo poético y apunta a la ideología. Este análisis busca mostrar que el compromiso del poeta le hace mantener a España viva, triunfante y convertida en bastión de la libertad: síntesis de la eternidad de las ideas y de la poesía.

The Spanish Civil War caused world-wide consternation among intellectuals who expressed solidarity with the Republic. Cuban poet Nicolás Guillén was one of the three great Latin American writers who voiced his opinion through his writings. In his work "España, poema en cuatro angustias y una esperanza" [*Spain: A Poem in Four Parts Anguish and One Part Hope*], Guillén establishes from the beginning a study in opposites between anguish and hope, which he transforms in the book's last poem into an ideological statement by means of a transmutation that transcends poetry. The aim of this analysis is to show the poet's commitment to keeping Spain a bastion of liberty that is both alive and triumphant, a synthesis of the eternity of ideas and poetry.

Julio de 1936 está marcado en la historia contemporánea como protagonista de uno de los episodios más crueles del siglo XX, no solo para España sino también para los hombres y mujeres libres del mundo, quienes se vieron sacudidos con la sublevación militar falangista que derrocó al Gobierno de la República Española. Estos acontecimientos y sus secuelas, que se desencadenaron entre 1936 y 1939, seguidos por el violento asesinato del poeta y dramaturgo andaluz Federico García Lorca, impactaron violentamente a perso-



nas de todo el mundo, movilizándolos a viajar a España como brigadistas internacionales para luchar junto al ejército republicano. Asimismo, inspiraron a valiosos intelectuales que fueron a prestar su apoyo solidario por medio de su presencia y de sus plumas.

Entre los múltiples y destacados intelectuales hispanoamericanos que se reunieron en la España de la Guerra Civil, resaltó la presencia de César Vallejo, Nicolás Guillén y Pablo Neruda. Los tres poetas, junto con González Tuñón, Huidobro, Marinello, Carpentier, Pellicer, Paz, Mancisidor, los hermanos Revueltas y otros más, asistieron en Valencia al II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, convocado por la Asociación de Escritores Antifascistas, durante la primera quincena de julio de 1937. Entre los participantes españoles se encontraban: Machado, Alberti, Bergamín, María Teresa León, Alexandre, Cernuda. Algunos de los extranjeros presentes fueron: Aragon, Cocteau, Brecht, Bloch, Tzara, Malraux, Tolstoi, Ehrenburg, Hemingway, Hughes. Guillén, entonces muy joven, viajó a España, por primera vez, como parte de la delegación cubana¹.

Simultáneamente, los tres poetas iban gestando sus testimonios poéticos en los que se manifiesta por igual una toma de conciencia -como ha señalado Fell-: "angustiada y delirante a la vez de su solidaridad y de su marginalidad o de su insignificancia"², que quedarían perennizadas en sus poemarios, dedicados a los soldados del ejército republicano, a los poetas españoles y a los seres humanos universales.

El primero en publicarse fue el de Guillén: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*³, obra en la que el poeta caribeño alcanzaría, por primera vez, sentido universal⁴.

En este libro se establece, desde el título, una dialéctica entre angustia y esperanza -que el poeta logrará deconstruir en el último poema de su libro- la cual, según Melon, expresa: "...a la vez el mensaje central de la colección y la misión que el poeta le asigna: transmutar por la alquimia del verbo poético, la angustia en esperanza."⁵

Mi hipótesis -más allá de la de Melon- es que esta transmutación trasciende el verbo poético y apunta a la ideología. Demostrar -por medio de un análisis hermenéutico de esta obra- que el impacto de la guerra civil española hace que el poeta mantenga a España viva,



trionfante y convertida en bastión de la libertad: síntesis de la eternidad de las ideas y de la poesía, es el objeto de mi texto.

El libro de Guillén, a diferencia de *España en el corazón* de Neruda y de *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo, es un texto breve, de apenas cinco poemas. Cada uno de ellos toma como subtítulo el último verso del poema respectivo, con excepción de la "Angustia cuarta", que tiene como subtítulo "Federico", lo cual no coincide con el último verso.

En todos los textos es notoria la musicalidad, característica de la obra poética del cubano, lograda tanto por el ritmo, como por las rimas internas y por las asíndeton y polisíndeton, las aliteraciones, la puntuación, las exclamaciones e interrogaciones, los cortes versales súbitos, las reiteraciones de palabras, las anáforas, el paralelismo y otros recursos fónicos y sintácticos. En este caso, además de la melodía, relacionada con algunos subtítulos del libro, la sonoridad presenta una marcada oralidad.

Tanto la musicalidad como la oralidad son comunes en los libros de los tres poetas, quienes las subrayan, además, en los títulos y subtítulos de algunos poemas que, en el caso de Guillén, son "canción" que aparece en tres de éstos, el último de los cuales es "Una canción en coro". Melon ha notado que Guillén es, de los tres, el que mejor: "explota la matriz más perfecta de la oralidad potencial de las recurrencias fonéticas, prosódicas, lexicales o sintácticas, y realiza la síntesis rítmica más elaborada entre el son popular cubano y los metros o estrofas castellanas tradicionales"⁶.

Guillén inicia "Angustia primera, *Miradas de metales y de rocas*" (209-210), con una doble negación: "No Cortés ni Pizarro...", que recuerda el principio del primer poema épico escrito en Hispanoamérica: *La Araucana*, de Ercilla. Allí también el poeta principia con el doble negativo: "No las damas, amor, no gentilezas..."⁷, aunque con muy diferentes palabras, contexto y significados. El poema está estructurado en estrofas disímiles con versos en su mayoría heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos con rima consonante en patrones variados.

El cubano comienza estableciendo una diferencia entre los conquistadores españoles, Cortés y Pizarro, y los antiguos pobladores prehispánicos, aztecas e incas, en los dos primeros versos, para de ahí



construir una antítesis mayor entre aquellos españoles del pasado, que representan lo peor de España para nuestros pueblos y éstos de hoy: "Mejor sus hombres rudos saltando el tiempo." La antítesis, pues, se amplía, involucrando no solo a los hombres sino también al tiempo: uno es el tiempo del ayer, y otro el del hoy (ambos implícitos) y, además, al espacio: el hispanoamericano: México y Perú, y el español, aludido con el adverbio espacial: "Aquí", que se repite dos veces en el cuarto y quinto versos. Estos españoles, los de "aquí", son los obreros que luchan por la República "con sus callosas, duras manos"; son, asimismo, "remotos" y "lejanos"⁸ "milicianos" con los cuales se establece un vínculo estrecho a través del "nosotros", que engloba al poeta, a los hispanoamericanos, prehispánicos y actuales, y a los españoles republicanos en un abrazo fraternal: "aquí al fin con nosotros,/ lejanos milicianos,/ ardientes, cercanísimos⁹ hermanos", aboliendo la distancia temporal y espacial, por medio de los adjetivos, y la distancia ideológica y cultural.

En la segunda estrofa continúa la diferenciación entre aquellos conquistadores del ayer, descritos por medio de un inventario de sinédoques que hacen referencia a su atuendo y sus armas: hierros, lanzas, espadas, armaduras, arcabuces, "clavos y herraduras/ de las equinas finas patas conquistadoras", cascos, viseras, rodilleras. Todo ello resumido en el verso diez en: "el viejo metal imperialista", que hoy y aquí: "corre fundido en aguas quemadoras, / donde soldado, obrero, artista,/ las balas cogen para sus ametralladoras." Es evidente la separación que el poeta establece entre unos y otros españoles, para fundirlos luego en una hermosa metáfora: "aguas quemadoras", el agua del tiempo que todo lo quema; el fuego que purifica y transforma a los que aquí y ahora son "soldado, obrero, artista" que luchan por salvar a España con armas muy diferentes de las anteriores.

La tercera estrofa repite exactamente los cuatro primeros versos del inicio, con excepción del orden en que aparecen los pueblos prehispánicos, enfatizando más en la negación que separa a los conquistadores de los indígenas y a aquellos de los republicanos actuales: "No Cortés, ni Pizarro / (incas, aztecas, juntos halando el doble carro). / Mejor, sus hombres rudos/ saltando el tiempo. Aquí, con sus escudos." En esta repetición se hace evidente que no hay diferencias entre los hombres prehispánicos, lo mismo da que sean aztecas que incas;



lo que importa es que estuvieron unidos, en tanto que pueblos agredidos ambos, por idénticos enemigos, los conquistadores. De igual modo, en este momento, los hispanoamericanos que cantan con la voz del poeta se unen también "saltando el tiempo" con los "hombres rudos" del pueblo español, igualmente agredidos por los españoles de hoy (falangistas y generales) que heredaron de los conquistadores el mismo odio y la ideología imperialista. La negación doblemente repetida desde el inicio del poema, que en la tercera estrofa es "No" y "ni", le infunde, además, fuerza y potencia avasalladoras.

La última estrofa se inicia con una exclamación: "¡Miradla, a España rota!", que aparece también en *España en el corazón* de Neruda, en la novena estrofa de "Explico algunas cosas"-memorable poema en que el chileno plantea la razón del cambio de su poesía: "Generales / traidores: / mirad mi casa muerta, mirad España rota:..."¹⁰.

En toda la estrofa se ven los restos de la España en guerra: "las ruinas", los "faroles sin luz", los "caballos ya definitivamente muertos", las "lágrimas marinas" y los gritos y ojos coléricos de los muertos; así como los "obuses estallando". Aparecen también los fascistas: "... el fachismo y su bota" y los republicanos que resisten: "y los puños en alto, / y los pechos despiertos"..." y gritos que se asoman a las bocas / y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos, / miradas de metales y de rocas".

La última estrofa de la "Angustia primera" modula el ritmo *in crescendo* -conforme se agiganta la angustia del poeta ante el espectáculo de España- con la aceleración de los versos, gracias al uso de polisíndeton, por medio de la conjunción "y" que se repite once veces en trece versos; en nueve de ellos, articulada anafóricamente al inicio de cada uno; además, esos mismos versos tienen una estructura paralelística en la que cambian solamente los nombres, algunos de los cuales van anteceditos por un artículo:

¡Miradla, a España rota!
 Y pájaros volando sobre ruinas,
 y el fachismo y su bota,
 y faroles sin luz en las esquinas,
 y los puños en alto,
 y los pechos despiertos,
 y obuses estallando en el asfalto
 sobre caballos ya definitivamente muertos;



y lágrimas marinas,
 saladas, curvas, chocando contra todos los
 puertos;
 y gritos que se asoman a las bocas
 y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos,
 miradas de metales y de rocas (Guillén 210).

El ritmo extraordinario de esta última estrofa es asimismo marcado por las rimas externas e internas, por las aliteraciones, por el uso de gerundios como “volando” “estallando” y “chocando”, que se refieren todos a la destrucción de la “España rota” del inicio de la estrofa, que se sintetiza en el último verso en las “miradas de metales y de rocas” de los heroicos milicianos muertos en el combate: mineros, picapedreros, “rudos” y de “duras manos”, que permanecen erectos como estatuas, perennizadas en el poema.

En la “Angustia segunda” -como bien apunta Augier- se expresa “la idea del origen común americano en la raíz española”¹¹ Esto es evidente por la metáfora repetida a lo largo de todo el poema y que le da inicio: “La raíz de mi árbol, retorcida; / la raíz de mi árbol, de tu árbol, / de todos nuestros árboles...”. Aquí se nota el dialogismo entablado entre el yo, el tú y el nosotros (dentro del poema, por medio de los adjetivos pronominales “mi”, “tu” y “nuestros”), voces alternas -como las llama Bakhtin- que se entremezclan con el yo autorial. Pero en lugar de sugerir una alteridad entre el yo y el tú, lo que se proyecta es la mismidad de una sola raíz, alimentada de la sangre derramada aquí (en España) y allá (en Hispanoamérica); de “todas las sangres”, como diría Arguedas; de lo nuestroamericano, como diría Martí; raíz que el yo siente “clavada en lo más hondo de mi tierra” (Cuba); raíz que lo interpela en todas las posiciones, “arrastrándome y alzándome”; raíz “clavada, / con clavos ya de hierro, / de pólvora, de piedra”: los clavos de las cadenas de los esclavos africanos, de los disparos de los arcabuces españoles, de la piedra de los monumentos indígenas. Síntesis de todas las razas y culturas afrohispanoamerindias que florecen nuevamente en el poema “en lenguas ardorosas, / y alimentando ramas donde colgar los pájaros cansados”; raíz sustentada con sangre que se transforma en venas (contenido y continente): “y elevando sus venas, nuestras venas, tus venas, la raíz de nuestros árboles.” (210-211).



Son evidentes aquí las construcciones paralelísticas, las reiteraciones, las anáforas, las enumeraciones, las yuxtaposiciones, el uso de gerundios: “arrastrándome”, “alzándome”, “hablándome”, “gritándome”, con pronombres enclíticos cuyo objeto directo es el yo, o simples: “floreciendo”, “alimentando”, “clavando”, los cuales vuelven presentes las acciones y dan dinamismo al ritmo poético. Asimismo, el juego de pronombres posesivos -ya advertido desde el principio del poema- con el que se trama el dialogismo de voces alternas, se enriquece con el que cierra el poema: “sus ...”, “nuestras ...”, “tus...”, ya no referidos a la raíz, sino a las venas: el fluido vital, la savia que se unifica en la “raíz” de todos los pueblos hispanoamericanos y que, mezclada con la de los españoles, hace crecer un pueblo de árboles: “nuestros árboles”(211).

En la “Angustia tercera”, *Y mis huesos marchando en tus soldados* (211-212), compuesto por cuatro cuartetos endecasílabos de rima consonante alternada, se establece desde el subtítulo una transubstanciación entre el poeta y los soldados republicanos. En efecto, el yo -que vuelve a constituir el dialogismo, ya notado en el anterior poema entre el “mi” y el “tu”- transmite uno por uno en los diferentes versos su “sudor”, su “baile”, su “sangre”, su “voz”, su “pecho”, su “piel” y sus “huesos”, en una entrega total de todo su ser al tú, que representa a España. Con el característico uso de la antítesis y de los juegos de palabras de este libro, Guillén establece un paralelo metafórico entre la muerte y el fraile del primer verso, para contraponerlo, inmediatamente, con su “camisa trópico”, caliente y “pegada de sudor”, por oposición al frío de la muerte y, “ceñida” al cuerpo, confrontada a la holgura de la sotana del fraile. Los versos “Con mi camisa trópico ceñida, / pegada de sudor, mato mi baile” (211), juegan internamente con asociaciones inversas puesto que es difícil encontrar algo más holgado que la imagen de un hombre de los trópicos, bailando y cubierto de sudor, mientras que la imagen del fraile y su implícita sotana insinúa lo contrario: el constreñimiento que, asociado con la muerte, es doblemente acentuado. A continuación, el yo cesa de bailar, “mato mi baile”, matando su vida, su alegría, y transforma bailar en correr para ir “tras la muerte por tu vida” (211), es decir, se despoja de lo propio por el otro, para darle vida.

La transubstanciación del yo con el tú, ya notada, se manifiesta en la segunda estrofa: “Las dos sangres de ti que en mí se juntan,/ vuelven a ti, pues que de ti vinieron,/ y por tus llagas fúlgidas preguntan” (212). Aquí las dos sangres aluden, a mi parecer, por una parte a la herencia española de los ancestros y por otra, a la sangre vertida por las llagas abiertas y brillantes -por lo reciente- de los soldados muertos en la España del hoy y, simultáneamente, con su ideología. Ambas se juntan en el yo y en un acto de gratitud y reciprocidad vuelven al tú que les dio origen. El último verso de la estrofa remite a la muerte de la primera: “Secos veré a los hombres que te hirieron” (212), en una especie de profecía o de maldición que recuerda las tremendas maldiciones de Neruda a los generales franquistas en *España en el corazón*.

En la tercera estrofa, el poeta añade las otras coordenadas del infame pacto entre la nobleza, la iglesia y el ejército contra el pueblo español. Utilizando sinédoques: “cetro”, “corona”, “manto”, “sable” y “sotana”, el poeta las enfrenta con el pueblo y con su yo, que se alinea con aquel: “y yo contigo” (212). Esto refuerza la idea de la segunda estrofa, tocante a la asociación de una de las sangres con la ideología de la España republicana.

La reciprocidad de las sangres se convierte ahora en comunicación y amistad: “y con mi voz para que el pecho te hable. Yo, tu amigo, mi amigo: yo tu amigo” (212). Aquí nuevamente se presenta un juego semántico en la frase “mi amigo”, que al mismo tiempo se refiere al tú y al yo: tú, mi amigo y yo, mi¹² amigo también, al ser tu amigo. Se reitera la palabra, pero cargada de significados múltiples que cierran otra vez el círculo de ida y vuelta establecido entre las sangres.

La estrofa final introduce la geografía, el espacio español por el cual marchan al combate sus soldados: “montañas grises”, por su color y por su doble connotación de tristes y sombrías; “sendas rojas”, a la vez, por la sangre y por la ideología comunista; “camino desbocados”, como caballos que han perdido la senda, es decir, caminos “descaminados”. En ese espacio trastocado por la guerra y la muerte, el yo realiza su última entrega: ofrenda su piel -la parte más exterior de su cuerpo- para vendar las heridas de España y la más interior, sus huesos, para marchar en y con los soldados republicanos.

Este poema presenta una gran sintonía con los de *España, aparta de mí este cáliz*, de Vallejo. En un texto anterior, centrado en las imágenes



corporales de ese libro, he demostrado cómo Vallejo, “a base de cuerpos fragmentados, consolida, paradójicamente, un cuerpo unificado y orgánico: el cuerpo social de España.”¹³ Resumiendo lo que sustenté en ese estudio y, circunscribiéndome únicamente a las imágenes usadas también por Guillén en la “Angustia tercera” y en las dos anteriores, son notorias las imágenes somáticas como: “huesos”, “cabeza”, “ojos”, “boca/s”, “frente”, “pecho”, así como “sangre” y “sudor”.

Así, tanto uno como otro poeta, configuran en sus libros una topografía corporal simbólica de España que, junto con su transubstanciación del yo con el tú y el nosotros, posibilita, poética y dramáticamente, su salvación y su inmortalidad.

La “Angustia cuarta”, “Federico” (212-214), es el poema elegíaco de lamento por la muerte de García Lorca. Este poema está dividido en tres secciones: “Federico”, “(Una canción)” y “(Momento en García Lorca)”. En la primera (212-213), las tres estrofas iniciales introducen un lenguaje conversacional en el cual el poeta cubano empieza su búsqueda del poeta andaluz, preguntando por él en los rincones comunes a Federico: así, lo busca en “la puerta de un romance”, en la “puerta de cristal” y en “la puerta de un gitano”. En las dos primeras puertas, le responden, primero, un papagayo que simplemente dice: “Ha salido”; luego no una voz sino una mano que señala: “Está en el río” y, finalmente, en progresión descendente, “Nadie responde, no habla nadie...” (212-213). Esta ausencia de respuestas provoca un grito del yo, que clama a voces: “¡Federico! ¡Federico”, grito doblemente significativo pues es a la vez de llamado y de dolor.

A continuación, las siguientes tres estrofas se articulan a la manera del *Romancero gitano*¹⁴, en romances octosílabos, como si el cubano, al expropiarle la voz al andaluz, pudiera hacerlo hablar nuevamente en sus versos. Todas las imágenes de estas tres estrofas evocan la poesía de García Lorca, su musicalidad, su tono, su colorido, sus frases breves y concisas; su lenguaje metafórico: “La casa oscura, vacía; / negro musgo en las paredes; brocal de pozo sin cubo, jardín de lagartos verdes. // Sobre la tierra mullida / caracoles que se mueven, / y el rojo viento de julio / entre las ruinas, meciéndose” (213).

En la tercera estrofa, las imágenes, por medio de los adjetivos, expresan muerte: la casa está “oscura” y “vacía”; los muros, cubiertos



de “negro musgo”; el pozo no tiene cubo para sacar el agua vital; el jardín está poblado de lagartos verdes, imagen garcía lorquiana de la muerte. Desde el principio del poema hasta aquí, lo que está presente son animales: el papagayo, con su voz que repite palabras sin sentido, los lagartos, los caracoles, que se mueven lentamente y escondidos en sus conchas, como evitando ver lo que ocurre a su alrededor. En medio de ese panorama desolador se mece “el rojo viento de julio entre las ruinas”.

La evocación del viento, omnipresente en la poesía de García Lorca, aquí se tiñe de rojo, con la sangre del poeta, porque julio es el mes en el que durante varios años se creía que había sido su cobarde asesinato. La siguiente estrofa, que cierra la primera parte del poema, retoma el grito de la tercera: vuelve a oírse la voz del tú, llamando “¡Federico!”, y se cierra con tres asociaciones a los primeros versos de las tres estrofas iniciales: “¿Dónde el gitano se muere? / ¿Dónde sus ojos se enfrían? / ¿Dónde estará, que no viene!”. (213). Aquí el “gitano” es el propio Federico (estrofa tres), “sus ojos que se enfrían” remiten al cristal (estrofa dos) y el grito final, desesperado, al romance (primera estrofa), lugar privilegiado de la poesía del andaluz, donde ya no está ni acude al llamado del amigo que lo busca.

La segunda sección, “(Una canción)” (212), que es la más breve, continúa con el tono lorquiano y la estructura de sus romances; está compuesta de una sextina de versos octosílabos y rima asonante en los pares. Representa una especie de relato narrado por otra voz que resume lo ocurrido a Federico: “Salió el domingo, de noche, / salió el domingo, y no vuelve. / Llevaba en la mano un lirio, / llevaba en los ojos fiebre; / el lirio se tornó sangre, / la sangre tornóse muerte.”

Esta sextina está estructurada por medio de repeticiones anafóricas al inicio de los dos primeros versos, en los que solamente cambian el complemento temporal y el verbo, al final de ambos. Aquí la “noche” y el no volver construyen una especie de noche sin retorno, a lo que aparentemente fue solo una salida temporal.

Los dos versos siguientes vuelven al recurso de la anáfora y el paralelismo para subrayar lo que llevaba consigo el poeta: “en la mano un lirio”, “en los ojos fiebre”; entre lirio y fiebre hay una oposición semántica connotativa, puesto que la flor indica frescura, mientras que la fiebre, calor; pero, simultáneamente, ambas imágenes remiten



también al lirio blanco de la poesía lorquiana y al ardor con que vivió su existencia. En los versos finales ocurre la transformación del lirio: de frescura vital y poesía, se convierte en sangre y, consecuentemente ésta, en muerte. Muerte y sangre, en su conjunto, se oponen así, antitéticamente, al lirio.

La tercera sección, "(Momento en García Lorca)"(214), rompe la estructura del romance que se había establecido en las dos primeras partes del poema, para introducir versos de arte mayor, articulados en seis estrofas en tercetos endecasílabos y, la final, en cuartetos del mismo metro. Es como si el arte mayor de estos versos le prestara al poeta un tono mayor para expresar el significado de la vida, la obra y la muerte de Federico García Lorca. La séptima estrofa rompe la estructura introduciendo un verso más (cuarteto), cuya rima es consonante y abrazada.

Las palabras continúan evocando un inventario de imágenes lorquianas: "nardo", "cera", "aceituna", "clavel", "luna", "limoneros", "noche", "luceros", "caminos", "gitanos", "verdes". Todas ellas configuran el entorno y la poesía del poeta andaluz y se sintetizan en el verso final de la primera estrofa, que se repite idénticamente en el segundo de la última estrofa: "Federico, Granada y Primavera", el poeta, su tierra y su estación preferida, que nos remiten al subtítulo "(Momento en García Lorca)", como estableciendo un corte en el tiempo y el espacio, un suspenso en el instante que detiene, incluso, a la muerte.

Efectivamente, Federico aparece no muerto, sino dormido y soñando musicalmente junto a la vía, esto es, vivo. Al grito desgarrado -"¡Federico!"- de sus eternos amigos, inspiradores de su poesía, los gitanos: que pasan lentamente "con las manos inmóviles, atadas" (214), detenidos por el dolor; con su voz, su ardor y sus pisadas descritas, paradójicamente, como la "voz" "de sus venas desangradas"; el "ardor" "de sus cuerpos ateridos" y la simple suavidad de "sus pisadas", muertos recientes: "verdes", "recién anochecidos", con los "sentidos" "descalzos" se opera el milagro de la estrofa final: "Alzóse Federico, en luz bañado. / Federico, Granada y Primavera. / Y con luna y clavel y nardo y cera, / los siguió por el monte perfumado." Una vez más, aquí, resalta la estructura paralelística de los versos, el uso del polisíndeton que acelera las enumeraciones; un límpido lenguaje



metafórico y las exclamaciones que cargan de dramatismo la expresión poética.

Particularmente interesante es, en esta sección, la estructura circular que abre y cierra el poema con la mismas enumeraciones de imágenes cargadas con el simbolismo garcíaalorquiano, las cuales, en la primera estrofa, aparecen matizadas por el adjetivo “fría”, mientras que en los últimos versos se enumeran sencillamente como los pendones enarbolados por Federico para continuar su camino “por el monte perfumado”.

Es de notar aquí la diferencia de la topografía española que en la “Angustia segunda” aparecía teñida de tristeza, sombría, ensangrentada, a tono con la muerte de los soldados republicanos, mientras que en este poema de resurrección simbólica del poeta, emblemático de la Guerra Civil, se muestra perfumada e iluminada.

Esta resurrección de Federico, gracias al amor de sus hermanos gitanos, cuyas voces alternas se oyen a través de la de su hermano cubano, recuerda la resurrección del cadáver del combatiente de “Masa” de César Vallejo. Allí también, al clamor de todas las voces de la tierra que lo rodean “con un ruego común”, se incorporó el cadáver, “lentamente, /abrazó al primer hombre; echóse a andar...”¹⁵. Igualmente, este poema tiene una estructura circular, puesto que el cadáver de la última estrofa abraza “al primer hombre”, que le expresó su amor en el verso inicial.

La polifonía, observada también en la “Angustia cuarta”, se acrecienta en el último poema: “La voz esperanzada” (215-219), cuyos subtítulos de cada sección aluden, precisamente, a canción y a coro. Éste -que es el más extenso de los cinco poemas- presenta una división en dos secciones: “Una canción alegre flota en la lejanía” y “(Una canción en coro)”. Aquí empieza a presentarse la otra cara de la visión dialéctica entre “angustia” y “esperanza” que permea el libro, o a deconstruirse la visión angustiada para dar paso a la esperanzada.

La primera sección, “Una canción alegre flota en la lejanía”, introduce el espectáculo caótico de una España en llamas y desangrándose. El arranque del poema está marcado por la exclamación que expresa, sin decirlo, el drama que se desencadena en la conciencia del poeta -quien tiende a exorcizarlo y convertirlo en “alegre”, como lo indica el subtítulo- y por el gerundio que hace presente y enfatiza en la



reiteración la acción de arder: “¡Ardiendo, España, estás! Ardiendo...” No se trata, sin embargo, de una España calcinada, sino de una ardiente, esto es, inflamada de vida. El cuerpo de España se muestra en sus diversas partes fragmentadas: “uñas rojas”, “pecho”, “ojo”, “boca”, “carne” y nuevamente “uñas”, solo que ahora ese cuerpo desmembrado no es únicamente el de los soldados republicanos, sino también el de los “traidores”; es decir, que sintetiza en un solo cuerpo a las dos Españas: la España republicana, que opone su pecho resistente como bronce a las “balas matricidas” y hunde sus “largas uñas encendidas” en la visión, palabra y materia de la España fascista.

Es notoria en esta estrofa la desarticulación sintáctica por el uso del hipérbaton que subraya la fragmentación corporal; continúa, asimismo, el uso de gerundios: “oponiendo”, “hundiendo”, que dan la idea de acciones trunca, puesto que no van acompañados de verbos conjugados. Además, en toda la estrofa parece resonar, subyacentemente, una matriz rítmica garcilasiana: precisamente por el uso del hipérbaton y de los gerundios, así como de la métrica que recuerda los versos de Garcilaso: “Salid sin duelo lágrimas corriendo”¹⁶, pero el cubano, a diferencia del castellano, no permite que salgan sus lágrimas sino lo opuesto. La caracterización de una España triunfal prosigue, dotada ahora de significados telúricos y simbólicos: “Alta de abajo vienes, / a raíces volcánicas sujeta; / lentos, azules cables con que tu voz sostienes”, voz que une, simultáneamente, los opuestos: “alta” y “de abajo” y “pastor y poeta”. Todos los terribles sonidos de la guerra civil con sus “ráfagas” de metralla, los “truenos” de las explosiones y los gritos de sus “violentas gargantas”, “se aglomeran en la oreja del mundo”.

Resurge, entonces, España saliendo de sí misma: “levantas / la voz, y te levantas / sangrienta, desangrada, enloquecida, / y sobre la extensión enloquecida / más pura te levantas, te levantas” (215). Su voz ya no es un grito de desesperación, sino un clamor que la fortalece y, a pesar de la sangre derramada, de la locura y del espectáculo del espacio enloquecido, también España se yergue y resucita purificada por el fuego, por la sangre, por el dolor.

En la segunda estrofa, el yo introduce su voz mostrando su nueva postura: contempla la retroalimentación de España, que al tiempo que vacía sus venas, éstas vuelven siempre “a quedar llenas”; observa la

sonrisa en los heridos; las sepulturas de los muertos “en parcelas de sueños”, no de tierra, como los muertos que caen en el olvido. Examina los “duros batallones” porque están formados por “las manos rudas” (de la “Angustia primera”) de los obreros. Y al considerar la situación española con esos nuevos ojos, descubre en él al hijo de una triple unión: América, España y África, sus tres raíces sanguíneas.

En la tercera estrofa, que empieza con el reconocimiento apuntado, apartándose por un momento de la circunstancia española, el poeta se vislumbra como la síntesis cultural de tres continentes, pero no como un ser singular; más bien, el yo abre las puertas a múltiples voces alternas que dialogan entre sí y que integran a la colectividad. De esta manera, el yo no es más que la representación de la visión martiana que salvaguarda las tres raíces culturales en su programa de mestizaje liberador.

A continuación, sintetiza también la historia de América, la de ayer y la de hoy: el imperialismo colonial con la esclavitud y el nuevo imperialismo norteamericano, “Yo/ hijo de América, / hijo de ti y de África, / esclavo ayer de mayorales blancos dueños de látigos coléricos; / hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces...” (216).

El americanismo da luego paso a la situación concreta de Cuba, igualmente sintetizada en el yo: “yo chapoteando en la oscura sangre en que se mojan mis Antillas; / ahogado en el humo agriverde de los cañaverales; / sepultado en el fango de todas las cárceles; / cercado día y noche por insaciables bayonetas; / perdido en las florestas ululantes de las islas crucificadas en la cruz del Trópico...” (216): tremenda descripción del drama antillano, expresada, sin embargo, en hermosas metáforas. A partir de esta toma de conciencia de ambas realidades, sobreviene el abrazo solidario de quien reconoce los vínculos entre América y España, amenazadas por la misma bestia destructora: “yo, hijo de América, / corro hacia ti, muero por ti” (216).

A partir de aquí, el poema se extiende, no solo en la cantidad de versos de la estrofa, sino también en los metros y en las descripciones que amplían cada vez más la caracterización del yo/nosotros (implícito) cubano y nuestroamericano, a la par que el discurso lírico de las primeras estrofas, se va haciendo más narrativo y, por lo tanto, más épico, similar al empleado por Vallejo y Neruda en sus poemarios:



Yo que amo la libertad con sencillez,
como se ama a un niño, al sol, o al árbol plantado
frente a nuestra casa;
que tengo la voz coronada de ásperas selvas
milenarias,
y el corazón trepidante de tambores,
y los ojos perdidos en el horizonte,
y los dientes blancos, fuertes y sencillos para
tronchar raíces
y morder frutos elementales;
y los labios carnosos y ardorosos
para beber el agua de los ríos que me vieron nacer,
y húmedo el torso por el sudor salado y fuerte
de los jadeantes cargadores en los muelles,
los picapedreros en las carreteras,
los plantadores de café y los presos que trabajan
desoladamente,
inútilmente en los presidios sólo porque han querido
dejar de ser fantasmas...

Las cosas que rescata de su identidad y de su entorno afroamericano son simples, cotidianas, elementales y parecen anunciar lo que más tarde haría Neruda en sus *Odas*¹⁷: cantarle a las cosas básicas de la existencia. Así, en estos versos resaltan un niño, el sol, un árbol, las selvas y tambores africanos, los ojos, los dientes, los labios, el agua, los ríos, el torso, los hombres sencillos: cargadores de los muelles, picapedreros, plantadores de café, presos, todos unidos por el sudor, el trabajo duro, el cansancio, la tristeza...

Poesía preponderantemente nominalista, oral, similar también a la de Vallejo. Ante este nuevo espectáculo del mundo, su mundo, el poeta alza su voz libre para afirmar su solidaridad con los pobres de América y de España, a quienes se dirige con el pronombre castellano "os" y los llama "camaradas". Su postura ideológica queda aquí claramente definida a su regreso de España -aunque solo meses después ingresaría Guillén al Partido Comunista Cubano-. Así, retorna al escenario español, al de la guerra, para unirse simbólicamente a los milicianos...

con mi cabeza crespá y mi cuerpo moreno,
para cambiar unidos las cintas trepidantes de vuestras ametralladoras,
y para arrastrarme, con el aliento suspendido,
allí, junto a vosotros,
allí donde estáis, donde estaremos,



fabricando bajo un cielo ardoroso agujereado por la metralla,
otra vida sencilla y ancha... (216).

El léxico se torna ahora guerrero y se introduce, por primera vez, el adjetivo "vuestras" y el pronombre "vosotros", así como la segunda conjugación castellana del plural: "estáis" y el pronombre "os", todos los cuales le sirven para estrechar más los lazos solidarios usando empáticamente el lenguaje de los otros.

En la cuarta estrofa continúa con el uso del pronombre castellano "vosotros", pero esta vez lo emplea para referirse a los "brazos conquistadores" de "ayer", uniéndolos con los de "hoy" y consigo mismo. En una rápida sucesión de metáforas describe a los españoles con sus rasgos negativos y positivos. Así, aquellos que desbarataron fronteras, fueron también capaces de unir islas y "mezclar en una sola pasta hirviendo la roca y el agua de todos los océanos; /.../ ¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora de la Revolución!" (218).

Aquí la construcción anafórica y paralelística, hecha a base de repeticiones al principio de los versos, primero con la preposición "para" y un verbo diferente en cada verso, y luego con la reiteración anafórica de "para pasear en alto..." articula diversos elementos hasta llegar a: "¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora/ de la Revolución" (218), que enfatiza la imagen simbólica de la bandera revolucionaria, a la cual matiza con varias frases adjetivales que la hacen universal, englobando todos "los amaneceres", "los meridianos", el "ecuador" y "los polos", la lengua española "que no calla", puesto que se multiplica en los millones de voces hispanoamericanas. El dialogismo entre el tú, el vosotros y el yo, sigue enlazando voces, ahora de los muleros, cantineros, mineros: españoles de hoy con quienes se une el yo "andando", "matando" y "cantando" al unísono.

La segunda sección y la última del libro, "(Una canción en coro)", es exactamente eso: un canto coral y triunfal, una marcha miliciana popular, que recuerda los famosos cantos de la Guerra Civil Española, que se entonaron en todo el mundo durante y después de la guerra. Las siete estrofas en su conjunto tienen el ritmo de una marcha que se enfatiza con la repetición del estribillo de la primera y cuarta estrofas: "¡Marchemos!".



Como un canto, pues, la primera estrofa funciona a la manera de un estribillo que se repite entre las siguientes estrofas, con mínimos cambios: "Todo", del primer verso, se cambia por "Todos" en la cuarta estrofa; "los brazos preparados" de la primera estrofa son "los brazos avisados" de la cuarta y, en la sexta, se cortan las frases, como si pasara un desfile de soldados coreando y sus voces se alejaran dejando solo parte de sus cantos: "...El camino sabemos.../ ...Los rifles engrasados.../ ...Están los brazos avisados..." (219).

La segunda estrofa minimiza la importancia de la muerte, que no es "tan gran suceso" comparado con "¡...ser libre y estar preso" o "estar libre y ser esclavo!" (219). Aquí se invierten los verbos ser y estar para acentuar las paradojas. En la tercera, se compara la muerte común -con una larga agonía, que implica sufrimiento- con la muerte súbita en la batalla, mientras los soldados están cantando, lo cual invierte el sufrimiento por la alegría. La cuarta estrofa rompe la estructura introduciendo versos largos y de naturaleza narrativa, como si fuera un fragmento de un discurso enunciado dentro del canto. Allí se afirma la decisión de seguir andando, en una marcha sin fin que los envuelve en el nuevo día, al son de "nuestros recios zapatos resonando" que anuncian: "¡Es que el futuro pasa! /.../ Se borrará la oscura masa/de hombres, pero en el horizonte, todavía/como en un sueño, se nos oirá la entera voz vibrando." (219).

El poema se cierra con una estrofa de un largo verso que garantiza la continuidad de la "canción alegre", convertida en "una nube sobre la roja lejanía!": bandera roja que flota en el horizonte, inaugurando un futuro de esperanza.

Así, el poeta Nicolás Guillén exorciza la angustia expresada desde el título de su libro; deconstruye la dialéctica planteada entre los cuatro primeros poemas y el último, entre las contradicciones antitéticas: españoles/hispanoamericanos, conquistadores/republicanos, opresores/oprimidos, ayer/hoy, allá/aquí, alteridad/mismidad, canto agónico/canto alegre, sufrimiento/júbilo, muerte/vida, angustia/esperanza, al introducir un tercer presupuesto: la ideología, que reconcilia la tensión entre los opuestos, transformándola e iluminándola en su poesía: pasado, presente y hasta futuro pasan; los seres humanos pereceremos, pero el mundo de las ideas y de la poesía vivirá para siempre. He aquí el himno a la esperanza del poeta cubano.



Notas

¹ La delegación estaba integrada también por otros grandes intelectuales cubanos, como Juan Marinello y Alejo Carpentier, así como por Félix Pita Rodríguez. Otro cubano importante que fue miembro de las Brigadas Internacionales y perdió la vida en España fue el periodista Pablo de la Torriente Brau.

² Claude Fell, "Madre España: La España reencontrada y delirante". *Les poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*. (Paris: CRICALL, Service des publications, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1986) 19. La traducción es mía.

³ Nicolás Guillén, "España: Poema en cuatro angustias y una esperanza," *Obra poética 1920-1972*, Tomo I, con ilustraciones del autor (La Habana: Arte y Literatura, 1974) 207-219. En adelante, todas las citas de este libro irán seguidas por los números de página correspondientes a esta edición.

⁴ Se hicieron dos ediciones casi simultáneas, ambas en 1937, una publicada en Valencia por Ediciones Españolas, Nueva Colección "Héroe", de la cual da noticia el poeta español de la generación del 27, Manuel Altolaguirre. La segunda, en México: México Nuevo, 1937. En ésta aparece al final la fecha en que fue escrito, mayo del mismo año durante su estancia en México antes de su viaje a España. Esto coloca la obra del cubano en una situación singular y diferente de las del chileno y del peruano, ya que implica que sus poemas fueron escritos antes de tomar contacto directo con la Guerra Civil.

⁵ Alfred Melon, "Guillén, Neruda y Vallejo: ¿Tres voces para un mismo mensaje?," *Les poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*. (Paris: CRICALL, Service des publications, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1986) 69. La traducción es mía.

⁶ Melon 64.

⁷ Es interesante recordar que esta construcción con doble negativo al principio de un poema es tradicional en la poesía castellana de los Siglos de Oro y que, además, dota al texto de un inicio fuertemente enfático.

⁸ El subrayado es mío.

⁹ El énfasis es mío.

¹⁰ Pablo Neruda, "España en el corazón: Himno a las glorias de un pueblo en guerra (1936-1937)," *Tercera Residencia. Obras*, Vol. I (Buenos Aires: Losada, 1957) 272.

¹¹ Augier 187.

¹² El énfasis es mío.

¹³ Véase: Irene Vegas García, "El cuerpo y sus imágenes en España, *aparta de mí este cáliz*," *Diálogo Universitario*, Publicación del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Monterrey (Primavera-Otoño, 1998) 17-21. La cita está en las páginas 17-18.

¹⁴ Federico García Lorca, *Romancero gitano* (Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, 1972).

¹⁵ César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, Edición facsimilar (Lima: Francisco Moncloa, 1968) 473.

¹⁶ Véase: Garcilaso de la Vega, "Égloga primera," *Églogas*, Ed. T. Navarro Tomás (Madrid: Clásicos Castellanos, 1911). Por ejemplo, el fragmento: "El sol tiende los rayos de su lumbre/por montes y por valles, despertando/las aves y animales y la gente:/cuál por el aire claro va volando,/cuál por el verde valle o alta cumbre/paciendo va segura y libremente:/cuál, con el sol presente,/"



va de nuevo al oficio /y al usado ejercicio /do su natura o menester le inclina; /cuando la sombra el mundo va cubriendo, /o la luz se avecina. /Salid sin duelo, lágrimas, corriendo." Es interesante la resonancia rítmica de la canción castellana, así como lo fue en la "Angustia cuarta", la resonancia rítmica del romance lorquiano, pues parecería que el poeta usara, por lo menos, a veces, la matriz española, en una especie de intertextualidad rítmica, para darle voz a estos poemas sobre España.

¹⁷ Pablo Neruda, "Odas elementales," *Obras*, Vol. II (Buenos Aires: Losada, 1999).

Bibliografía

- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.
- Fell, Claude et al. *Les poètes latino-américains et la Guerre d'Espagne*. Paris: CRICALL, Service des publications, Université de La Sorbonne Nouvelle, 1986.
- García Lorca, Federico. *Romancero Gitano*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética 1920-1972*. 2 vols. La Habana: Arte y Literatura, 1974.
- Hanez, Marc (ed.). *Los escritores y la Guerra de España*. Barcelona: Monte Ávila, 1977.
- Jackson, Gabriel. *La República Española y la Guerra Civil 1931-1939*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Marinello, Juan. "España 1937. Apuntes sobre un Congreso emocionado." *Mediodía* 36. La Habana (4 de octubre, 1937).
- Neruda, Pablo. *Obras*. 3 vols. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Thomas, Hugh. *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1995.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Edición facsimilar. Lima: Francisco Moncloa, 1968.
- Vega de la, Gracilaso. *Églogas*. Ed. Tomás Navarro Tomás. Madrid: Clásicos Castellanos, 1911.
- Vegas García, Irene. "El cuerpo y sus imágenes en España, *aparta de mí este cáliz*." *Diálogo Universitario*. Universidad de Monterrey (Primavera-Otoño, 1988).

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*."

PALABRAS CLAVE:

Poesía cubana; Guerra Civil Española; literatura hispanoamericana del siglo XX; dialéctica angustia/esperanza; poesía e ideología.

TITLE OF THE ARTICLE:

"Nicolás Guillén and the Spanish Civil War: *España, poema en cuatro*

angustias y una esperanza [Spain: A Poem in Four Parts Anguish and One Part Hope].”

KEY WORDS:

Cuban poetry; Spanish Civil War; 20th century Latin American literature; opposites anguish/hope; poetry and ideology.



Ensayo de una ontología del mal

Jacob Buganza
Tecnológico de Monterrey
Campus Central de Veracruz

En este ensayo lo que me propongo es demostrar que la vida humana, en un nivel estructural, es mala o indeseable. Para esto, hay que situarse en una perspectiva ontológica en la cual dejaremos de lado algunas otras, como la religiosa. Con esto podremos ver que hay tres elementos o características que forman parte del ser del hombre. Nadie desea, *per se*, la muerte, el envejecimiento y el dolor que nuestra estructura humana permite. Finalmente plantearemos la pregunta ética fundamental que consiste en la moralidad de dar la vida a un ser humano, es decir, de engendrar.

What I propose to demonstrate in this essay is that human life, at the structural level, is evil and undesirable. To do this, it is necessary to view the situation from an ontological perspective in which we leave out other perspectives, such as the religious perspective. With this, we will see that there are three elements, or characteristics, that form part of our being. No one desires, *per se*, the death, the aging, and the pain that is a part of being human. Finally, we will ask the basic ethical question that concerns the morality of giving life to a human being, which to say, engendering.

1. Introducción

El propósito de este texto es mostrar y demostrar que *la vida es mala en un nivel ontológico*, es decir, que la vida no tiene valor desde la perspectiva del *ser del hombre*, recurriendo a una analítica existencial al estilo heideggeriano (metodología que nos permite encontrar algunas notas o características ontológicas o estructurales del ser del hombre). Para esto me he servido de una ampliación metafísica de lo que puede llamarse el *negativismo* o filosofía pesimista que consiste en una *desvaloración* de la vida humana en dicho nivel estructural u ontológico. Lo cierto es que he utilizado algunas reflexiones de Heidegger, Schopenhauer y Cabrera (quien retoma en



buena parte el pensamiento de Camus), así como de un breve texto mío para realizar esta argumentación.

Lo que intento es sacar una serie de conclusiones a partir de ciertas premisas que, como se verá, recordarán un poco a las todavía mejores palabras de Albert Camus en *El mito de Sísifo*, que considera que el problema fundamental de la filosofía (y por ende de la ética) es el relacionado con el valor de la vida humana¹.

Para esto, el itinerario que se busca seguir es el siguiente: primero realizaremos una suspensión momentánea de ciertos prejuicios que no nos ayudarían a concluir lo que deseamos (que la vida ontológicamente hablando es mala); después nos situaremos en una posición ontológica que nos permita acceder al *ser* del hombre, a algunas características o notas que pueden encontrarse en todo hombre posible; con esto, realizaremos una distinción entre el nivel óptico (el nivel de los entes) y el ontológico (el nivel del ser o de la estructura humana); ello nos permitirá captar tres características del ser del hombre que deben ser consideradas negativas, siempre y cuando se quiera concluir que la vida es mala ontológicamente (estas tres características son la muerte, el envejecimiento y la capacidad humana de sufrir ante ciertos entes, como la pobreza); esto nos ayudará a plantear la pregunta ética fundamental, tan discutida hoy en día gracias al pensamiento del brasileño Julio Cabrera. En el último punto simplemente recapitularemos lo que se ha visto en este artículo.

2. Consideraciones previas

Para entrar a lo que sería el *sistema* de la ontología del mal, es decir, el conjunto de principios que tratan de explicar la realidad como mala, es necesario *suspender momentáneamente* una serie de juicios (o prejuicios negativos) que, en su mayoría, conciernen a un pensamiento religioso, es decir, enfocado a la trascendencia humana (y en última instancia, del universo entero). Ahora bien, entiendo por prejuicios aquellos conocimientos previos que nos llevan a interpretar la realidad de una cierta manera. Varios de estos prejuicios son las creencias religiosas. Entiendo por una suspensión momentánea el hecho de *no considerar* en estos momentos lo que serían las creencias en los siguientes puntos: (i) Primero, en la inmortalidad del alma. Bien puede decirse que la inmortalidad del alma tiene bases filosóficas, es decir,



que se puede probar mediante las operaciones de una facultad inmaterial (siendo los conceptos algo inmaterial, y siendo que lo menos no puede dar lo más, se ha concluido que lo inmaterial debe ser producido por algo inmaterial, a lo que se ha llamado “alma” o “mente”). Esta tesis parece ser cierta, pero pienso que de ahí no se sigue que haya otro tipo de existencia después de la muerte que, en la filosofía aristotélico-tomista, sería la separación del alma y el cuerpo. (ii) Segundo, no considerar, si es que fuera el caso, que la creación es un acto de bondad divina, pues pienso que es algo indemostrable y no es conocido por todos. (iii) Tercero, y englobando a las dos anteriores, parece que no es necesario introducir en la discusión la bondad de alguna divinidad, con la reserva de que pudiera hacerse, después, una *teología del mal* que, más que nada, sería por puro gozo especulativo². (iv) Cuarto, es necesario ir aceptando las verdades que vayan surgiendo de la argumentación, puesto que de nada serviría si no se han suspendido (aunque sea momentáneamente) las otras tres condicionantes anteriores, pues la conclusión de este escrito, puede decirse, va en contra del sentido común (en el sentido de Reid, es decir, del sentir general) y, en algunas ocasiones, parece ser que estas verdades llegan a molestar³.

3. La perspectiva ontológica

El punto anterior nos conecta con la perspectiva ontológica porque hemos suspendido momentáneamente ciertos prejuicios que podrían entorpecer este discurso. La posición o perspectiva religiosa es el ejemplo más claro y el que hemos manejado de algo que pudiera no permitirnos concluir la valoración negativa de la vida humana en un nivel ontológico. Por ejemplo, si se considera que “la vida es un don o un regalo de Dios”, sería imposible situarnos en la perspectiva ontológica que deseamos en este momento; en otras palabras, si consideramos la perspectiva religiosa, parece que es imposible lograr demostrar que la existencia humana, ontológicamente hablando, es mala.

Para poder demostrar que la existencia humana es mala es necesario situarse en una perspectiva *ontológica* o *trascendental*. Entiendo por ontología una posición (o metaposición) en la cual un estudio se sitúa al tratar de comprender el *ser* de algo (en nuestro caso, el *ser* del hombre). Esta perspectiva es *trascendental* en sentido



tomista, es decir, pretende que las verdades valgan para todo ser humano, *para el ser del hombre*. Para esto es necesario que se aclaren unas cosas. Al tratar el ser del hombre me serviré de una analítica existencial al estilo heideggeriano que nos permita encontrar ciertas características que todo hombre posee en su estructura misma, las cuales han de ser consideradas negativas o malas. En ese sentido, lo que haremos podría ser considerado una antropología (o metafísica del hombre). Si es así, ¿por qué llamarle ontología y no más bien antropología? (i) Porque las conclusiones que saque *podrían* ser utilizadas para cualquier ente, pues gracias a que hay ciertas condiciones, un planeta localizado a cierta distancia de una gran estrella (el sol), etc. es que el hombre existe, valiendo esto para una posición darwinista. Si no hubiera dichas condiciones necesarias (en cuanto al clima, a la composición química del aire, etc.) entonces es probable que las condiciones actuales de vida no fueran como son, sino que pudieran ser diferentes, o bien, ni siquiera se dieran. Además, (ii) es ontología porque el estudio que se pretende hacer del hombre será desde el objeto formal de su *ser* y no desde una antropología psicológica. Pienso que esta ontología, que en buena medida es hermenéutica, puede ser aceptada por cualquiera si se han suspendido los prejuicios antes mencionados. Partiendo, pues, de una hermenéutica del ser del hombre, se puede realizar esta ontología, como se ha venido dando en el pensamiento posmoderno⁴. (iii) También es ontología porque puede sacarse una teología filosófica con las conclusiones de la ontología que se realicen sobre el ser del hombre, es decir, podemos hacer metafísica (en el sentido teológico) para ver la esencia de la divinidad. Esta teología será diferente a la tradicional, que concluye que la divinidad es buena y loable. Sin embargo, este último tema no lo desarrollaré en este trabajo, pues espero tratarlo en un trabajo aparte.

Ahora bien, concerniente al término *mal*, también distingo tres tipos de males, siguiendo la tradición agustiniano-tomista. (i) El primero es el mal moral, es decir, cuando una acción humana no se adecua a lo que la recta razón manda de una manera formal o sin contenido alguno. En este momento no interesa seguir este camino. (ii) La segunda especie de mal es el privativo, como la falta o ausencia de algo que le concierne a un ente (o al ser). En este caso, ser ciego puede



ser considerado un mal porque al hombre concierne la vista. (iii) El tercer mal es el ontológico (que muchos filósofos identifican con la nada, ya que de ahí sacan la tesis del bien ontológico, a saber, que todo lo que existe es bueno, teniendo como adagio *ens et bonum conventuntur*⁵). Sin embargo, yo entiendo por mal ontológico *la maldad que implica la existencia humana*; en otras palabras, es malo que exista el hombre porque su estructura contiene ciertas características que hacen indeseable, *per se*, la vida humana (en el punto 5 mostraremos tres características que se encuentran en la estructura o en el ser del hombre que no son valiosas o deseables).

4. Óntico y ontológico

Para poder demostrar que la existencia humana es un mal ontológico, tiene que realizarse una distinción lógica entre lo óntico y ontológico de la existencia. Primero, por óntico entiendo todo lo referente a los entes y a la vida concreta (lo que puede englobar experiencias, posesiones, etcétera). Es algo que no es necesario para todos los hombres posibles, es decir, no es necesario que se tenga una cierta experiencia o se posea algún ente (no es necesario que yo visite Italia o que tenga un auto, por ejemplo). Esto, claro está, desde una *visión relativa*, porque toda vida humana necesariamente está relacionada con entes y experiencias. Por ontológico entiendo *el ser del hombre*, a saber, su estructura misma. En este plano se encuentra lo que es necesario para todo hombre posible. En algunas ocasiones podría equivaler al concepto aristotélico-tomista *esencia*, porque se refiere a la estructura misma de *ser* hombre. La esencia es lo que hace que un ente sea tal ente; es lo que lo configura. Así, ontológico en este contexto es el ente humano en su aspecto estructural; es *la esencia humana*, aquello que lo constituye como hombre y no como otra cosa.

Puede decirse que aquí hay una *aplicación* (recalco aplicación⁶) de lo que se llama, comúnmente a partir de Heidegger, *diferencia ontológica*⁷. El ente, en efecto, se da *necesariamente* en el ser, pero de ahí no se sigue que un ente (*x*) sea o se dé necesariamente en una determinada existencia humana. El ente no es el ser, como dice Sanabria en otro contexto⁸, cosa que me parece muy acertada.

Aquí podemos situarnos desde dos perspectivas. Primero, desde una perspectiva *absoluta*, los entes son necesarios al hombre, es decir,



en toda existencia humana es necesario que haya entes, considerando que él mismo es un ente⁹. Segundo, desde una perspectiva *relativa*, ciertos entes no son necesarios a la existencia humana (como por ejemplo, que en algunos se encontrará la riqueza y en otros no).

Es claro que utilizo la palabra ente de una manera muy general, pues puede englobar, por ejemplo, la riqueza, el amor, el poder, una computadora, etcétera. Ninguno de estos entes, desde una perspectiva *relativa*, es necesario a la existencia humana, y por ello no pueden ser considerados como parte de la ontología del hombre que buscamos desarrollar. Es en este punto precisamente donde se atiende al contexto, a la situación, al tiempo, a la historia, a lo concreto y circunstancial de cada hombre.

Y es aquí donde la argumentación parece centrarse de manera decisiva, puesto que la valoración del ente será diferente a la del ser. Lo dice mejor Cabrera cuando menciona que lo que se diga acerca del valor o disvalor del ser será independiente de experiencias psicológicas particulares como el miedo, el olvido, el desamparo intramundano, etc.¹⁰, que son, pues, entes en el sentido que se da en este trabajo, pues una cosa es el *cómo se es* (rico, pobre) y otra el *qué se es* (la estructura humana). Alguien puede tener una *buena* vida óntica, pero trascendentalmente hablando no lo será para todos los hombres posibles, pues *de facto* no todos tienen buenos entes en sus vidas.

Esto pone de manifiesto que hay dos tipos de existencia (aunque remarco que es una distinción lógica con base en la realidad) que se dan en todo hombre posible, a saber, la existencia óntica y la existencia ontológica. Estas dos formas de existir son inseparables, pues todo hombre posible se da en una circunstancia (en lo que sería la existencia óntica) y con una estructura universal que lo haga pertenecer al género de los hombres (existencia ontológica humana). Como se ha visto, en la existencia óntica puede haber dos tipos de valoraciones en general: buena y mala. Es decir, la vida puede ser vista como buena o como mala, pero solo desde esta perspectiva. Esto quiere decir que el camino para demostrar que la existencia es mala para todos los hombres posibles no puede ser tomando esta ruta. La única manera de demostrar que la vida es mala para todos los hombres posibles será desde un nivel ontológico, o sea, demostrando que la *esencia* o estructura humana es mala o negativa. En otras palabras, se tratará



de demostrar que *la existencia humana, por su esencia, es intrínsecamente mala* (extrínsecamente dolorosa lo sería por ciertos entes, que son concretos y producen dolor, como la enfermedad y la pobreza).

5. El ser del hombre

Ya se han mencionado algunas cosas, pero, en concreto, ¿qué se está entendiendo por *ser del hombre*? Por ser del hombre entiendo *aquellas características o aspectos que todo hombre, por el hecho de serlo, tiene*. En palabras más llanas, son aquellas características que no pueden faltar en la humanidad (en el sentido de la esencia humana). ¿Cuáles son, pues, estas características? Son tres desde la perspectiva ontológica que estoy manejando. Al explicarlas, quedará un tanto más clara la distinción entre sentido óntico y sentido ontológico en la existencia humana, pues me parece que en muchas ocasiones los ejemplos ayudan a comprender la teoría.

La tesis de esta ontología radica en que estos tres elementos constitutivos no son apetecibles o deseables para ningún hombre posible *per se*. Estos elementos trascendentales se encuentran en todo hombre, y no puede hacer nada para evitarlos; en otras palabras, no puede hacer nada para librarse de su propia estructura, porque entonces dejaría de ser hombre. Ahora bien, el punto que pudiera ser más discutible de la argumentación es el paso entre lo deseable o apetecible y las características estructurales del ser del hombre. Considero que nadie puede considerar valiosas *per se* las tres características que enumeraré a continuación.

La primera es que el hombre es un *ser-para-la-muerte*. Toda existencia humana está destinada a morir. El ser es, pues, mortal. No importa lo que se haga o se deje de hacer en la existencia concreta, la muerte estará siempre ahí para marcar el final del hombre. Esto puede llevarnos a distinguir dos tipos de muerte. La primera es la *muerte óntica*; la segunda, la *muerte ontológica*. Ambas están relacionadas, y podemos captarlas gracias a una distinción lógica, como aplicación de la diferencia ontológica.

La muerte óntica es la muerte concreta, circunstancial e histórica de cada hombre concreto (por ejemplo, que alguien muera el 20 de marzo de 2050 a causa de una enfermedad o de la vejez). Es el resultado del proceso que se ha iniciado con el nacimiento (con el venir-a-ser) y



del cual no hay escapatoria. Esta muerte óptica queda *abierto* a ser o por causas naturales, un accidente, por diversas enfermedades, por suicidio, etcétera. Esto es lo que Julio Cabrera llama *muerte puntual* que, en nuestra terminología, equivale perfectamente a muerte óptica, pues ambas se refieren a la muerte concreta de un ser humano¹¹. La *muerte estructural*, en cambio, es la mortalidad del ser que implica el desgaste de la vida. Es lo que nos recuerda aquella tesis con la que Aristóteles enseña lógica: Todo hombre es mortal. Es la muerte que se encuentra inscrita en la *estructura ontológica* del hombre, como dice Heidegger¹². La muerte es parte esencial de la vida, pues ésta es la aniquilación de la misma. No hay vida sin muerte. No hay vidas eternas, sino vidas mortales. La muerte provoca un dolor que se expresa en sufrimiento. Pero no es cualquier sufrimiento, sino que es uno bastante especial y elevado. El sufrimiento que provoca el dolor a dejar la esfera del ser, cosa que es simbolizada por la muerte, puede ser llamada *dolor ontológico-espiritual*. En este punto es necesario introducir las categorías de valor y disvalor relacionadas de manera hedonista. ¿Qué se quiere decir con esto? Que hay que ver qué tan apetecible es morir. Pienso que la muerte no es considerada *per se* por nadie como algo apetecible y, en este caso, como buena y valiosa¹³. Lo cierto es todo lo contrario. La muerte es algo malo porque nos dice que toda vida, a fin de cuentas, no es otra cosa que la desaparición de nuestra individualidad, de nosotros mismos. ¿Qué sentido tiene el hecho de nacer para venir a morir? o, en la terminología que estamos utilizando, ¿qué sentido tiene el hecho de nacer para venir a sufrir ontológico-espiritualmente? Ésa es la pregunta radical de la *ontología del mal*, pues existir es una tragedia en este nivel, en el sentido griego de que nuestro destino es desaparecer, es lo que tiene que suceder, es la fatalidad. Por tanto, la vida en un nivel estructural u ontológico no tiene sentido (como se ha dicho, *sin recurrir a categorías religiosas u ópticas, como mi esposa o mi hijo*), y por eso mismo es mala. Nuestra existencia, en este nivel, no tiene ninguna razón de ser.

En cambio, la vida en un nivel óptico sí puede tener sentido, pero esto no es de suma importancia para la ontología, pues no es algo necesario para todos los hombres posibles y esta ontología busca lo universal y necesario. Esto quiere decir que la vida puede tener



sentido, pero solo como *mi* vida, como *tu* vida. Esto lo he querido expresar con el concepto de un *plan de vida*, es decir, *algo* por qué vivir (y en donde hay que introducir que cada hombre puede tener su propia escala de valores). Pero ese *algo*, al fin y al cabo, es solo para mí. Mi plan de vida no es para otro, aunque otros pudieran estar incorporados en él. Por ejemplo, "dar clases en alguna Universidad y que mis alumnos aprendan algo de filosofía" es un plan de vida, pero es solo mío. Hay otros involucrados en él (como mis alumnos), pero de ahí no se sigue, pues, que todos los hombres tengan un plan de vida y, menos aún, el mío. Los planes de vida son, pues, entes, porque se refieren a lo concreto, histórico, particular de la vida. Lo universal es la muerte que simboliza lo absurdo de la vida en un nivel estructural u ontológico, es decir, para todos los hombres.

La segunda característica del ser del hombre es que el hombre es un *ser-en-decaimiento*. En otras palabras, es un *ser envejeciendo y muriendo* a cada instante de su existencia. Esto es algo que ha visto muy bien el pensamiento budista, pues considera que por naturaleza, es decir, por la estructura humana, el hombre está destinado a envejecer en todo momento¹⁴. Aquí podría realizarse una distinción bastante benigna. Esta es entre *muerte* y *morir*. Lo que entiendo por muerte ya ha quedado claro (o debo suponerlo así), es decir, el fin de la existencia humana; fin totalmente absurdo. Para el concepto morir retomo la definición de Joachim Meyer que dice así: "El morir en cuanto *fase transitoria* entre el ser y el no ser, es una parte integrante, es la parte conclusiva de la vida, es *todavía vida*"¹⁵. Desde que se nace, el hombre se encuentra muriendo, en vías de morir. Eso es lo que expresa el concepto de *fase transitoria*. Y dentro de este contexto, el concepto de fase transitoria puede equivaler, sin problema alguno, al de morir, pues desde el nacimiento hasta la muerte el proceso intermedio es, evidentemente, el morir. Ahora bien, como se realizó en la muerte, hay que realizar un juicio de valor desde una perspectiva hedonista. En otras palabras, hay que preguntar ¿Es acaso apetecible envejecer? ¿A alguien le parecerá agradable el hecho de sentirse cada vez peor con relación a sus funciones vitales? ¿Será apetecible ser vulnerables, cada vez más, a las enfermedades? Parece que la respuesta más congruente (y racional) que se puede dar con relación a lo placentero de esta situación es que no. No es apetecible envejecer. Y



esto no es circunstancial, histórico u óntico, sino que es universalmente necesario para todos los hombres posibles. Por lo tanto, es algo malo y no-valioso ontológicamente hablando.

La tercera característica del ser del hombre es el *dolor óntico* que producen los entes desagradables (o que pueden ser considerados malos). ¿Qué serán los entes desagradables? Son aquellos que no son deseados por nadie (podría decirse que *a priori*) como la pobreza, el hambre, la marginación, el sueño, los golpes, etc. Esto quiere decir que todo hombre posible sufrirá, además de los dolores ontológicos (muerte y envejecimiento), dolores ónticos. Esta podría ser la parte más discutible, pues puede ser que alguien nunca reciba un golpe o que sea pobre. Pero, de algún modo, sufrirá uno o varios dolores ónticos. Todos, en algún momento, hemos sentido hambre (pues de lo contrario, no sabríamos lo que es estar satisfechos con la comida). Sin embargo, los dolores que más incitan a proponer esta tesis son más difíciles, dolorosos y complejos que el hambre, como puede ser la pobreza, la marginación, e incluso, la guerra. Todos estos entes no pueden ser considerados como cosas buenas, sino malas. Y si es algo que todo hombre posible debe sufrir, y siendo estos entes malos, entonces también aquí encontramos maldad en la estructura humana que necesariamente ha de padecerlos, pues el hombre está configurado para sufrirlos.

Ahora bien, alguien podría preguntar por el placer, pues también hay entes buenos o estimables en el mundo. Eso es muy cierto, pero hay que recordar que solo son entes y no es el ser del hombre, para lo cual se podría volver a recurrir a la aplicación que se hace de la diferencia ontológica. *Los placeres son ónticos, mientras que el dolor es ontológico-estructural*. Para esto, recorro a una distinción que podría llamarse *bondad-óntico-relativa* y *bondad-óntico-absoluta*. Comenzando por la segunda, el placer que proporcionan los entes "buenos" del mundo es algo absolutamente necesario y, por lo tanto, ontológico. Por poner un ejemplo, "todos los hombres comen" y el comer es algo bueno, pues proporciona placer a quien realiza dicho acto. Pero, y recurriendo a la bondad-óntico-relativa, para una vida miserable ¿en qué podría aliviar un trozo de pan el hambre de toda una vida? Es cierto que todos los hombres gozarán de ciertos placeres a lo largo de su existencia, pero ¿serán suficientes para contrarrestar, en primera



instancia, los dolores ontológicos, y en un segundo momento los males ónticos? Pienso que no, porque en nada pueden aliviar toda la cantidad de males que se sufren en el mundo óntico y menos, todavía, los males ontológicos, que son absolutamente necesarios, es decir, se insertan directamente en el ser del hombre, en su estructura ontológica. Los gozos y placeres son de menor grado que los dolores ontológicos y, así, la tesis del mal ontológico parece sostenerse, puesto que estos gozos y placeres solo alcanzan un nivel óntico que no logra resolver lo ontológico. Así es que la conclusión de esta analítica existencia es que *el ser del hombre es el mal ontológico porque es una estructura o esencia destinada a morir, muriendo y que padece dolores ónticos*.

6. Miopía ontológica

La miopía ontológica es, puede decirse metafóricamente, un error visual a la hora de valorar el ser, juzgándolo mediante categorías ónticas. O bien, puede ser utilizado a la inversa, es decir, juzgando al ente como si fuera el ser.

Para ilustrar el primer tipo de miopía puede darse la situación de que alguien tenga una vida muy buena, llena de entes dignos (valores), como el amor, la estima, el dinero, etcétera¹⁶, y con base en ello juzgue que *la vida es bella*. Esto sería cierto, pero desde una perspectiva óntica. Sin embargo, esto jamás podrá alcanzar la ontología, es decir, el ser del hombre, pues es verdad que la vida es mala para todos los hombres en el nivel ontológico, pues nadie desea la muerte *per se*, el envejecimiento *per se* y el sufrimiento óntico *per se*.

Lo mismo podría ocurrir si alguien dijera que *la vida es mala*. Esta afirmación sería absolutamente verdadera desde la perspectiva ontológica, pero pudiera variar ónticamente hablando. La vida desde la perspectiva óntica puede ser o buena o mala (o bien neutra, si alguien lo propusiera). Sin embargo, la vida siempre será mala ontológicamente, pues el hombre tiene un final absurdo, envejece desde su nacimiento hasta su muerte y, necesariamente, sufre dolores ónticos. Para esto se rescata la premisa siguiente: los placeres son únicamente ónticos. En cambio el dolor es ontológico-estructural. La esencia humana es, pues, dolorosa. Si dicha premisa se acepta, entonces también se acepta la conclusión de que la existencia humana es un mal ontológico, pues el dolor es ontológico-estructural y eso



quiere decir que es absolutamente necesario y trascendente, es decir, ontológico.

7. La pregunta ética fundamental

En el contexto de la filosofía moral o ética parece ser que una pregunta ha quedado fuera de los debates. Y eso no es lo peor, sino que es la pregunta *fundamental*, es decir, la de primer orden porque todo se origina con ella. Muchas filosofías no han siquiera planteado la cuestión que en breve será plasmada. Sin embargo, algunas otras filosofías, como la pesimista, la existencialista y el negativismo (como la filosofía de Julio Cabrera), han hecho que la pregunta que aquí se plantea sea la primera porque, *de facto*, así es.

La mentada pregunta es la siguiente: *¿Es ético dar la vida a otro ser humano?* Parece que la cuestión tal como está planteada se presta a ser interpretada equívocamente. Algunos podrían interpretar o decodificar la pregunta diciendo que se refiere al hecho de sacrificarse por el o lo otro, es decir, dar la vida por alguna persona, por alguna causa, etc. Pero no es lo que busca decirse en este momento. La pregunta se refiere al hecho de venir-a-ser en el mundo. En palabras más sencillas, es ver qué tan ética es la procreación. Muchas filosofías no ven esto como un problema, pero están olvidando la pregunta previa. Decía Heidegger que la pregunta ontológica (metafísica en el texto heideggeriano) fundamental era: "¿Por qué el ser y no más bien la nada?"¹⁷. En otras palabras, ¿para qué existe el universo y no más bien no existe? Esto puede llevar a plantear la pregunta, ¿por qué existe el hombre y no más bien no existe?

Pues bien, con la finalidad de adentrarse en las aguas de la pregunta fundamental de la ética, es necesario ver que, *de facto*, las respuestas se distribuyen en dos grupos principales. Hay una respuesta positiva y una negativa. La positiva me parece verdaderamente insuficiente.

Los que responden positivamente lo hacen o bien desde una visión *religiosa* o bien desde una visión *hedonista*¹⁸. También puede ser que el que responda tenga ambas visiones antes mencionadas. Si se hace desde una visión religiosa, la premisa que se presupone y da la pauta para que la respuesta sea positiva es que *la Divinidad creó la vida*. Si esto es así, entonces la vida no puede ser otra cosa que algo bueno. Si se responde desde una visión hedonista es porque hay una premisa



oculta que lo sustenta, y es que *la vida ofrece muchos placeres que merecen ser disfrutados, es decir, que vale la pena vivirlos*. En algo tienen razón, pero no se dan cuenta estos filósofos que no es algo *absolutamente necesario*. Muchas vidas no tienen dichos goces, pues nacen y mueren miserables, sin amor, dinero, etc. Ninguna de las dos respuestas va a lo fundamental, sino que parten del hecho de que *ya se vive*. Aquí el problema del nacer no es una cuestión candente que hay que responder. Aquí solo importa responder *cómo vivir*, y no si es acaso ético dar la vida o no.

Los que responden negativamente lo hacen o bien desde un plano *intramundano* o bien desde un plano *estructural* (también llamado mundano). Los que responden desde un plano intramundano tienen como premisa que el hombre tiene muchos sufrimientos (ónticos) en el mundo, como son el hecho de tener hambre, vivir una guerra, etc. Desde un plano estructural, que es el más alto, se puede decir que la vida carece de sentido (ontológico) porque contiene, necesariamente, tres elementos: la muerte, el envejecimiento y el sufrimiento óntico, como son los ejemplos antes mencionados¹⁹.

Todo aquel que nace tiene como destino final la muerte. Los bienes particulares u ónticos no son necesarios a la existencia humana desde una perspectiva relativa, como ya se explicó.

No se puede saber si aquel niño que acaba de nacer será rico o pobre, si tendrá buena o mala salud, si morirá joven o viejo. Todo ello es incierto, pero es cosa indudable que ha de morir. Magnates y reyes serán también segados por la hoz de la muerte, a cuyo poder no hay fuerza que resista. Posible es resistir al fuego, al agua, al hierro, a la potestad de los príncipes, mas no a la muerte²⁰.

Lo cierto es que la muerte, como se ha visto ya, solo puede ser interpretada negativamente. Aun en las vidas miserables, en donde la muerte es signo de liberación, ésta es considerada algo malo en un nivel ontológico, porque ésta representa un sinsentido en la vida humana, ya que *nacer para morir* simboliza algo absurdo.

La muerte representa un mal ineludible, por lo que se ha tendido a su negación masiva. Incluso, la senectud, las enfermedades fatales y el fallecimiento no son vistos como parte del proceso de la vida, sino



como un fracaso increíble, un doloroso recordatorio de que se es un ser limitado, incapaz de dominar la (su) propia naturaleza²¹.

Teniendo como base la conclusión acerca de la muerte, se puede afirmar, a su vez, sin ningún problema lógico, que *la vida es mala* en un nivel ontológico pues contiene tres elementos *negativos* que son absolutamente necesarios o trascendentales (ontológicos), como ya se ha visto. No tiene ningún sentido vivir porque todo hombre posible habrá de sufrir su propia muerte. Y lo cierto es que esto hace ver que en todo hombre posible la muerte es angustia, miedo, dolor. Además están las otras dos facetas, que son el envejecimiento y los males (humanos) que el mismo mundo produce.

Cabrera plantea magistralmente la pregunta ética fundamental cuando dice:

Si la vida propia consiste en un fundamental orientarse hacia el no ser constitutivo, ¿para qué retirar a alguien que ya está situado completa y absolutamente en el puro no-ser del ser, para que realice dolorosamente aquello que, no-siendo, él ya representa en su propia constitución?²²

¿No le colocamos en una pena evitable (puesto que podemos abstenernos), en una pena carente de valor, o en una situación en que tal disvalor se constituye, en una situación que, literalmente, “no vale la pena?”²³.

Ahora bien, parece que la respuesta a la pregunta ética fundamental es que *no es éticamente válido darle la vida a un hijo*, pues no se están considerando los males que provocarán dolores al nuevo ser. Se puede replantear diciendo ¿qué tan moral es hacer venir a alguien que necesariamente tendrá que sufrir? Y lo importante es que será *necesario* que sufra, tanto los mismos dolores del mundo, como su propio envejecimiento y su muerte personal. ¿Será lícito traer a alguien al mundo sabiendo que sufrirá? Parece ser que no, puesto que generalmente los padres no tienen hijos *per se*, sino que los tienen *per alia*, a saber, para heredarles el negocio familiar, para que el apellido siga, para que el matrimonio de los padres tenga ese ingrediente de felicidad, etc. Es cierto que también pueden engendrar por amor, pero



ello no justifica moralmente dicho acto²⁴, pues no se están considerando los males ontológicos que tendrá el nuevo ser (el hijo). Se da amor para recibir amor, pero en muchas ocasiones no se considera, *per se*, al hijo mismo, sino que evidentemente se le engendra *para algo*, en este caso, para darle amor. A todos nos gustan los niños, como dice Cabrera cuando escribe que

Nadie resiste a una pequeña mano aferrándose a un juguete o al caminar bamboleante de un niño pequeño o a su hablar balbuceante y encantador. Pero lo que es evaluado en la pregunta del valor *del ser* no es, ciertamente, la belleza del producto, sino la moralidad de su producción²⁵.

La pregunta no está fuera de lugar, pues decidir si se procrea o no en muchos casos tiene una carga considerable de *decisión y libertad*. No hay libertad en el nacer de uno mismo, pero sí la hay con el nacer de otro. Lo que sucede, por lo general, es que parece haber cierto determinismo, tanto que a veces es difícil delimitar lo que determina (lo ya dado) y la parte de libertad que realiza el sujeto²⁶ pues en nuestra sociedad mundial es *racional* tener hijos, ya que se apela a las instituciones (como a las instituciones religiosas o al Estado, o a la misma institución de la familia), como lo muestra en un agudo e interesante artículo Raúl Alcalá²⁷. Muchas veces la situación y la confluencia de ciertas causas, que pueden llegar a ser consideradas tradicionales, predisponen a que los sujetos actúen de alguna manera. Una parte de esa tradición es la institucionalización de la procreación, que determina que se tengan hijos (como si fuera algo normal). Sin embargo, aunque hay cierto determinismo en muchas ocasiones, también hay que tener en cuenta que la procreación es algo que puede *decidirse*; y si se toman en cuenta las aristas ontológicas de esta teoría, la procreación será inmoral, pues no se están considerando los dolores ontológicos del nuevo ser, así como su próximo sufrimiento óntico. Es en ese tono cuando las palabras de Schopenhauer adquieren un auténtico sentido existencial: “¿No hubiera tenido cada cual lástima de la generación futura, para ahorrarle el peso de la existencia, o, por lo menos, no hubiera vacilado en ponérselo a sangre fría?”²⁸.

Podría dejar un camino todavía por discutirse, en donde la moralidad se reduce si se engendra *inconscientemente*. Y esto se da por



dos vías. La primera es si no se conoce esta teoría y los males ontológicos no se vuelven reflejos, es decir, si no se ha reflexionado sobre ellos. La segunda es si, aun conociéndola, se procrea *accidentalmente*, pues lo substancial de la sexualidad es el placer mutuo y no la procreación. Pero esto último es tema para otra discusión.

8. Conclusión

Para recapitular, en este artículo se ha pretendido demostrar que la existencia es un mal ontológico, puesto que contiene tres ingredientes necesarios que hacen no deseable: la muerte, el morir (envejecimiento) y los dolores ónticos que produce el mundo o la naturaleza (como el hambre) y que produce el hombre mismo (como la guerra). Esto hace que la vida no se apetezca por sí misma. A lo mucho podrá ser apetecida por otras cosas, como el amor, el conocimiento, la buena comida, etc. Pero, con la distinción que se hace entre óntico y ontológico, se logra ver que dichos bienes pertenecen al primer grupo, dejando de ser necesarios (muchos de ellos) desde una visión relativa.

Con estos elementos, se ha lanzado la pregunta de si es ético dar la vida a un hijo. La respuesta ha sido negativa, puesto que no se consideran (muchas veces por egoísmo, en el sentido de que es necesario continuar la tradición, el apellido, etcétera) los males ónticos y ontológicos que acarrea la existencia para el nuevo ser. Es una pregunta ética porque, en muchas ocasiones, la decisión de tener hijos tiene una carga de *libertad* muy grande, ya que es cierto que podemos *abstenernos* de tener hijos. Si alguien es padre, es responsable, en una perspectiva relativa, de los sufrimientos ónticos de su hijo; y desde una perspectiva absoluta, es responsable de los males ontológicos del mismo, pues sin él el nuevo ser no estaría existiendo.

Notas

¹ "Juzgar que la vida vale la pena o no ser vivida equivale responder a la cuestión fundamental de la filosofía", Albert Camus, *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez (Madrid: Alianza Editorial, 1999) 13.

² Algunos filósofos, como Schopenhauer, han realizado ya una teología del mal. Cfr. Arthur Schopenhauer, "Dolores del mundo," *El amor, las mujeres y la muerte* (Madrid: Edad, 1998) 122, 123 y 139. Bertrand Russell incluso llega a plantear una teología del mal a partir de la maldad del mundo prehumano (por ejemplo, que unos animales se coman a otros) en estos términos: "Un ser



Omnipotente que creó un mundo que contiene el mal no debido al pecado debe ser él mismo, al menos parcialmente, malo” Bertrand Russell, *Religión y ciencia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951) 134.

³ Jacob Buganza, *Metafísica del mal demostrada geoméricamente* (Córdoba: Ediciones Verbum Mentis, 2003) 11-12.

⁴ Aquí he tratado de ver una *ontología nihilista* a partir del pensamiento de los autores citados en la introducción.

⁵ Ciertamente esto se relaciona con la voluntad, que es la que apetece y ve algo como bueno.

⁶ Pues en Heidegger la diferencia se da entre lo que hace que las cosas sean lo que son (el fundamento, el ser) y las cosas mismas (el o los entes).

⁷ En este momento no me interesa entrar en el problema de la metafísica, pues es bien conocido que el objeto de ésta (el ser) aparece siempre difuso, ya que solo tenemos contacto con lo determinado (el ente). De esa manera la metafísica queda siempre frustrada. Para mí la respuesta tomista sigue teniendo vigencia, a saber, el ser en cuanto ser es una abstracción de tercer grado, siendo así la ciencia más alta. Para una exposición clara sobre esto, y una discusión interesante en donde se introducen los conceptos “nada” (Guzzoni) y el “ser subsistente” (Lotz), Cfr. Alberto Wagner de Reyna, “Heidegger y sus amigos,” *Ensayos en torno a Heidegger* (Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú – Fondo de Cultura Económica, 2000) 20-31.

⁸ Véase José Rubén Sanabria, “Filosofía y hermenéutica,” *Algunas perspectivas de la filosofía actual en México*, comps. José Rubén Sanabria y Mauricio Beuchot (México: UIA, 1997) 81-82.

⁹ Sanabria 80.

¹⁰ Julio Cabrera, *Crítica de la moral afirmativa* (Barcelona: Gedisa, 1996) 30.

¹¹ Véase Buganza 32.

¹² Véase Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, trad. José Gaos (México: Fondo de Cultura Económica, 1971²) 276. El subrayado es mío.

¹³ Puede llegar a serlo por algo óntico, por ejemplo, si estoy enfermo y sufro mucho, la muerte puede ser vista como una salvación, como algo que puede librarme del sufrimiento.

¹⁴ Véase Thich Nhat Hanh, *El corazón de las enseñanzas de Buda* (Barcelona: Oniro, 2000) 166-167; Jacob Buganza, *Fragmentos filosóficos* (Córdoba: Ediciones Verbum Mentis, 2004) 103-108.

¹⁵ Joachim Meyer, *Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo* (Barcelona: Herder, 1983) 114. El subrayado es mío.

¹⁶ Puede retomarse la clasificación de los valores que propone Villoro (que a su vez él retoma de la filosofía tomista). Los valores pueden ser intrínsecos o extrínsecos, o ambos a la vez. Pienso que el dinero puede ser un valor extrínseco, puesto que nos permite acceder a un valor intrínseco (como la salud), pues si estamos enfermos en muchas ocasiones es necesario el dinero para comprar los medicamentos, para el pago de un hospital, etcétera. Véase Luis Villoro, *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997) 16-18.

¹⁷ Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica* (Barcelona: Gedisa, 2001) 17.

¹⁸ Hedonista en el sentido de que la vida puede ser buena por la cantidad de entes que pueden ser gozados durante la existencia.



¹⁹ Jacob Buganza, "Tipología del dolor," *Semanario Punto y Aparte* [Xalapa, México] 4 junio 2003.

²⁰ San Alfonso María de Ligorio, *Preparación para la muerte* (Sevilla: Apostolado Mariano, 1996) 33.

²¹ Zoila Edith Hernández, "La muerte y el hombre," *Gaceta* [Xalapa: Universidad Veracruzana] 61 (2003): 27.

²² Cabrera 59.

²³ Cabrera 59.

²⁴ Véase Cabrera 64-65.

²⁵ Cabrera 70.

²⁶ Véase Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (México: Origen/Planeta, 1985) 457-463.

²⁷ Véase Raúl Alcalá Campos, "Sociología del conocimiento, racionalidad y hermenéutica," *Algunas perspectivas de la filosofía actual en México*, comps. José Rubén Sanabria y Mauricio Beuchot (México: UIA, 1997).

²⁸ Schopenhauer 122.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Ensayo de una ontología del mal."

PALABRAS CLAVE:

Ontología; ontológico; ser del hombre; muerte; mal; pregunta ética fundamental.

TITLE OF THE ARTICLE:

"Essay on An Ontology of Evil."

KEY WORDS:

Ontology; ontological; being; death; evil; the basic ethical question.

Modernity-Postmodernism: An Aesthetic Approximation toward the Art of Abraham Cruzvillegas

Donna M. Kabalen
Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

The present article is an attempt to present a personal aesthetic response to the art of Abraham Cruzvillegas, that is, the sculptures of the artist which were displayed during an exhibit at the Museum of Contemporary Art (MARCO) in Monterrey, Mexico. The analysis presented here focuses on the relationship between the ways in which art is represented as well as its position within a particular socio-cultural context. As a means of approaching the work of Cruzvillegas it is precisely the perspective of postmodernism, where the boundary between art and everyday life is blurred, that we are able to find elements that provide the basis for interpreting the work of this artist. Indeed rather than trying to set forth truth in a real world, the postmodern artist uses a hybrid mix of elements to suggest parts of reality which pose questions in opposition to traditional institutionalized ways of thinking. It is through the work of artists such as Villegas that this becomes most evident.

El presente artículo intenta mostrar una reacción estética personal hacia la obra plástica de Abraham Cruzvillegas, específicamente hacia algunas de sus esculturas mostradas en una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, México. El análisis aquí presente se enfoca en la relación entre las formas de representación artística y su posición dentro de un contexto sociocultural específico. Como medio para aproximarse al trabajo de Cruzvillegas, es precisamente la perspectiva de la posmodernidad, donde la línea divisoria entre el arte y lo cotidiano se desdibuja, la que nos permite encontrar los elementos necesarios para una interpretación de su obra. En vez de intentar sostener una verdad específica en un mundo real, el artista posmoderno se vale de una mezcla híbrida de elementos para sugerir partes de realidad que inciten cuestionamientos opuestos a cualquier forma institucionalizada de pensamiento. Es a través del trabajo de artistas como Cruzvillegas que esta premisa se vuelve más evidente.



Introduction

What is art? What does it attempt to represent, and how can what it represents be “read”, or be interpreted? How can the relationship between artistic representation and the sociocultural context in which it is located be understood? These questions have to do with my own aesthetic response to the sculptures of Abraham Cruzvillegas which are on exhibition at Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) in Monterrey, Mexico. My first response to the sculptures was one of surprise because what I observed was, at first, strange and “illegible”. That is, I had difficulty interpreting the work of this artist. After careful study and reflection, I came closer to understanding some of what I perceive as “text” present in these sculptures, given the fact that “Text is *radically* symbolic; a work conceived, perceived, and received in its integrally symbolic nature is a text” (Barthes 156). Although I do not pretend to have achieved a complete understanding of the artist’s meaning, my purpose here is to present an analysis of Cruzvillegas work, which is decidedly postmodern. My method of analysis will include: a general examination of some of the pertinent elements of modernity and postmodernity, and a brief discussion of the aesthetic styles associated with the modern artistic movement which originated around the turn of the twentieth century. In addition to the notion of modernism, I will include a brief discussion of the postmodern artistic tendency. Finally, I will present a comparative analysis and critical response to various sculptures by Cruzvillegas.

From the Modern to the Postmodern

So as to understand the framework of the postmodern work of Cruzvillegas, it is important to begin the present analysis with a discussion of the meaning of “modernity” as an on-going historical process and its relation to the notion of “postmodernity”. First of all, the period regarding religion, economics and politics is of special importance in modernity. In terms of religion, the modern world became more secularized as traditional religious thought and practice were no longer seen as the center or focus of life. Religious practice was displaced and became obscured by an emphasis on reason, science and technology. Essentially “God had been transformed from a



parochial deity to a universal abstraction, and the function of criticism... was to replace theology by anthropology, to substitute Man for God" (Bell 287-288). Thus, instead of religion, the market and economic concerns become more central. From the perspective of economics, modernity is historically situated at a time of the accumulation of wealth and therefore has to do with the dream of industrial capitalism and the promise of "social progress through virtuous, self-controlled work" (Cahoone 12). What is evident during this period of history is an idealistic, utopian faith in progress aimed at achieving a new world order which was characterized by politics based on liberal democracy, individualism, rationalism and humanism. For example, from the perspective of German sociological theorists, modernity focused on progressive economic and administrative rationalization. Here the intention was the transformation of the social order by means of a "human praxis" meant to solve and go beyond those "contradictions of the social order" (Jay 90) so as to bring about "cultural renewal" (90). Thus modernity was a "rational" proposal involving something new which was born in the eighteenth-century Enlightenment, where civilization was perceived as being "founded on scientific knowledge of the world and rational knowledge" (Cahoone 12).

Critical theory, however, sees the modern experiment as a failure. According to Adorno and Horkheimer in *Dialectics of Enlightenment*:

The man with leisure has to accept what the culture manufacturers offer him. Kant's formalism still expected a contribution from the individual, who was thought to relate the varied experiences of the senses to fundamental concepts; but industry robs the individual of his function. Its prime service to the customer is to do his schematising for him. Indeed, instead of rationally taking hold of his own life, man is brought under the domination of the logic of capital which can be seen as a controlling rather than liberating factor in modern life (54).

Essentially, Adorno and Horkheimer posit that instead of progress and freedom, man/woman is dominated by machines and industrialization which result in the death of individuality within a system of bureaucracy.



Marcuse, another member of the Frankfurt School, emphasized objective social development; he also saw the importance of reorienting “the production process towards the needs and deficiency of the entire society” (Jay 111). This developmental process was also to include “the reduction of the work week and the active participation of individuals in the administration of the whole” (111). Of further importance from Marcuse’s perspective is the achievement of true happiness by means of “the reality of freedom as self-determination of humanity freed in its common struggle with nature” (111). But rather than man achieving true happiness, Marcuse ultimately views modern society as a treadmill where workers are kept enslaved to their jobs by the desire to purchase newer and ever more material goods produced by their labor. Rather than organizing and seeking liberation, workers willingly put up with the indignities of working for their capitalist (and socialist) masters in hopes of greater material, as opposed to spiritual abundance. Essentially, then man/woman has become duped into believing that all these material goods, which are the result of productive mechanisms, have become a necessary part of life.

In addition to religious, economic and political concerns of modernity, we can also speak of modernism as it refers to culture, especially in the field of art, which witnessed an important period of experimentation. For example, in the area of painting, Gustave Courbet and Claude Monet are two important artists. Gustave Courbet’s contribution was in the area of Realism in which he rejected “historical painting, as well as the Romantic depiction of exotic locales and revivals of the past” (Adams 404). Courbet’s work in general dealt with physical work and various spectrums of society. Impressionists such as Monet focused on the formal elements of art, paying special attention to “genre subjects, especially leisure activities, entertainment, landscape, and cityscape” (421). The beginning of the twentieth century ushered in newer vogues such as Fauvism and Expressionism. Artists such as Henri Matisse, Albert Marquet, Andre Derain, and Maurice de Vlaminck were closely associated with Fauvism, which involved the use of forms and patterns in striking colors. Similarly, Expressionism used color as an expressive means “to create mood and emotion” (Adams 459). Key German Expressionist artists of this



movement are Ernst Ludwig Kirchner and Emil Nolde, members of *Die Brücke*, who intended to “‘bridge’ or link their own art and modern revolutionary ideas” (459). Movements such as Cubism and Futurism were related in that they drew from elements of Fauvism, especially in terms of space in painting as well as in sculpture. Picasso’s contribution is important in that he broke with the traditional convention of the human figure, which now takes on geometric qualities. Cubism dealt with new approaches to space, and Futurism was inspired by the machine age and its dynamics. Thus its intention was art that completely broke with the past and with tradition. Instead, “speed, travel, technology, and dynamism would be the subjects of Futurism” (473). Many of these ideas were presented in the Futurist Manifesto which was written by Filippo Tommaso Marinetti. What is important to note, however, is that in spite of the experimental quality of modernist art, “modernism was constantly bound to its own formally reductive system. Transgression or critique could take place only within the terms of artistic creation already established” (Wallis xiii). Herein lies the paradox: although modernism intended to break with classical norms, it was still constrained by its own self-imposed structure.

The devastation of World War I had a traumatic effect on Western Civilization, which came face to face with the machine of war; that is, the Great War saw the use of trench warfare, barbed wire, machine guns and chemical weapons. The international artistic and intellectual movement that was a response to the despair that resulted after the World War was known as Dada, which flourished in Europe as well as in New York. Dada did not correspond to a particular artistic style with definable qualities. It was, instead, “an idea, a kind of ‘antiart,’ predicated on a nihilistic philosophy of negation” (Adams 486). Despair was the initial emotion behind this movement, yet it also involved “a taste for the playful and the experimental” (486). In that respect it projected a sense of creativity and hopefulness. It was the iconoclastic impulse of its style which challenged traditional notions regarding art. Marcel Duchamp was one of the major artists associated with Dada. Characteristics of his work included playing with words as well as punning. For example, one of his most famous works, *L.H.O.O.Q.*, was a reproduction of the *Mona Lisa* which was altered with a pencil.



Essentially, he reproduced a traditional icon of the past and defaced it. Another of his famous, or infamous, works is the *Fountain*, which is an upside-down urinal signed R. Mutt. This type of art was shocking, yet it was relevant in its break with institutionalized styles of representation.

As is evident from the above explanation, Modernism has essentially set the standard for our conception of what art is, and its experimentalist nature was a symptom of the great dream of industrial capitalism, which involved a hope for progress and the possibility of a new order. As has been mentioned, critical theorists such Horkheimer, Adorno and Marcuse questioned the capitalist project of modernity. As far as modernism as an aesthetic form is concerned, however, "it is exhausted; its once provocative or outrageous products lie entombed in the cultural institutions they once threatened and offended" (Wallis xii). Indeed, the focus of art since the early 1960's has been the "dismantling of the monolithic myth of modernism and the dissolution of its oppressive progression of great ideas and great masters" (xiii). This distancing from the modernist tendency is termed "Postmodernism", which involves a movement in advanced capitalist culture, especially in the area of the arts. What is important here is that the boundary between art and everyday life is blurred. In addition, postmodernism, rather than trying to set forth truth in a real world, involves a representation of images. Thus there is an emphasis on imagination with regard to a subjective world of experiences. Very often these experiences are artistically presented in what may be seen as a collage where fragmentation and hybridization predominate.

How is it that we are to observe, analyze, and appreciate postmodern art? How do we classify a particular author's work? How is it possible to "read" the authors creative product? By referring to Michel Foucault's reference to Borges' story of the Chinese encyclopedia, perhaps we can shed some light on these queries.

This book first arose out of a passage in Borges, out of the laughter that shuttered, as I read the passage, all the familiar landmarks of my thought—our thought, the thought that bears the stamp of one age and our geography—breaking up all the ordered surfaces and all the planes with which we are accustomed to tame the wild profusion of existing things, and continuing long afterwards to disturb and threaten



with collapse our age-old distinction between the Same and the Other. This passage quotes a 'certain Chinese encyclopedia' in which it is written that 'animals are divided into: (a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) sucking pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) induced in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) et cetera, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies.' In the wonderment of this taxonomy, the thing we apprehend in one great leap, the thing that, by means of the fable, is demonstrated as the exotic charm of another system of thought, is the limitation of our own, the stark impossibility of thinking *that* (Foucault xv).

Foucault is clearly laughing at our need to order and classify things; he laughs at how we turn to "familiar landmarks of... thought" and our fear of "breaking up" the order we would like to find in the world, that order we are so accustomed to and fearful of moving away from. This is the irony we find in Borges' classification which is really a non-classification. If we are to observe artistic creation from a postmodern view, then, it is necessary to break away from this sense of classification which is clearly evident in modernism, especially in art.

As mentioned initially, the art of Abraham Cruzvillegas can be observed from a postmodern perspective. However, when we speak of postmodern art, what do we mean? In what way can it be seen as different, or distinct from modern art? Lyotard tells us that "[h]ere, then lies the difference: modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one ...[which] continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure" (Lyotard 81). On the other hand, the notion of the postmodern

would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation of itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable (Lyotard 81).

Postmodern art then deals with what is "unrepresentable" and lacking what traditionally would be considered as "good form"; art without form, of course, cannot be classified. Instead, the viewer is faced with a "new presentation", one which presents novel elements used in



unexpected ways. It is precisely the unexpected use of materials in novel ways that intrigues the viewer of Cruzvillegas' sculptures.

Jean-Francois Lyotard has pointed out that "the painter, today as at all times, and whatever means he uses, does nothing but try to apprehend sensible presence"(Lyotard in Kemal and Gaskell 11). Although Cruzvillegas' artistry involves sculpture rather than a painting on canvas, Lyotard's notion is clearly relevant in the author's work where he presents his particular and peculiar sense of presence. Lyotard also mentions what he calls the "underseens" (11), that is, what we normally call "undertones" or that which can be seen as underlying artwork. These "underseens" are not visible in a physical sense, but nonetheless they are there and must be considered in interpreting art. Lyotard tells us that the first step in observing art is to look upon and to reflect. Ideally reflecting upon a work of art should be enough, and it is best to leave out any "account [of] the physical, physiological, socio-cultural conditions which make the glance possible" (11). And yet Lyotard goes on to tell us that "painting is a part of the history of the mind's knowledge of itself" (11). I would like to suggest then that it is precisely because art has to do with a particular history of a particular artistic mind and its knowledge, it is indeed important not only to reflect and respond to the artist's sculptures, but also to look at some of the socio-cultural aspects of a particular corpus of work as *a means of understanding the artistic production.*

A Comparative Analysis of the Sculptures of Abraham Cruzvillegas

The work of Abraham Cruzvillegas is interesting in terms of the response it evokes in the observer. I must laugh at my first response to his sculptures, which I considered quite odd and certainly something other than what I expected to see. As mentioned by Foucault, I must laugh at my desire to classify his work as a means of trying to understand. His work is composed of a number of "ready made" objects which were discovered by the artist in his own backyard, so to speak. That is, he found them in Mexico City, where he resides and works. His artistry involves a bringing together of different components which he piles one on top of the other and which are often tied together as well. This process of pulling things together



can be called a “welding technique... [and does] not result in organized syntactic compounds or distinctive evocative images” (Morsiani 3). Of particular importance is his use of materials that have been crafted by artisans. As has been pointed out by Morsiani, Cruzvillegas spent a period of time in Michoacan, where he took time to learn arts and crafts from the Purépecha inhabitants. It seems that he has been drawn to those things that are made by hand; things that are in stark contrast to the cold, impersonal constructions to be found in the urban setting of Mexico City. He perceives local crafts as part of an economy that has resisted the incursion of “capitalist drives of urban centers” such as those found in Mexico City (Morsiani 3).

As I walked into the first room of the exhibit, I observed two leather shoes. One was on the floor, and the other was on the ceiling. What connected the two shoes was a series of bamboo reeds held together with bolts. At about the middle of the reeds, an oil-painted canvas that was folded had been wrapped around the structure. This sculpture, which occupied a large space, was entitled, *San Cristobal*. What is evident in this particular piece is a postmodern mix of hybrid elements. Reeds are from nature as is leather, which is derived from animal skins. There is an obvious connection between nature and machine technology, represented by the metal bolts. The tennis shoes are quite modern looking and rather chic. The shoelaces of the shoes are perfectly tied. So what are we to make of this? First of all, it is important to recall that Saint Christopher is known as the patron saint of travelers. He is usually depicted with the Christ child on his shoulder, and he is traditionally shown holding onto a tree or staff as he crosses a stream. Recently, however, the Catholic church has questioned whether the saint in fact existed at all. Cruzvillegas seems to be relating a number of things. Shoes are worn for walking, for traveling; thus the reference to the patron saint of travelers. Although the reference to the saint can be found in the title of this sculpture, which is of great proportion, the connection between the elements of the structure and its historical reference seem vague. What do leather tennis shoes have to do with the tradition of a patron saint, especially a saint whose existence has come to be questioned? Why one shoe on the ground, and one shoe on the ceiling? Perhaps this varied use of positions in space refers to celestial as well as earthly realms of being. It



is precisely the indeterminate relation among the objects of the sculpture and its relation to history that places it within the postmodern.

Las guerras floridas at first seems overly simple. A series of maguey leaves are nailed to the wall. The leaves of this plant are usually used for culinary purposes in Mexican recipes. For example, they are used to wrap different ingredients, such as meats, during the cooking process. The sculpture consists of sixty leaves placed horizontally in six rows of ten, placed equidistant in both directions. Anyone familiar with the maguey plant knows that the light blue leaves grow in layers away from the center of the plant; the leaves of the maguey plant are graceful and wavy in appearance. In this sculpture several changes in the natural state of the leaf can be observed. Firstly, the original light blue color of the living leaves has changed to a dark greenish tone of leaves that have dried over time. They are no longer living, nor are they gracefully stiff; instead they are curled. The nails seem again to be a technological reference, in relation to the leaves, which grow in nature. The wall of the museum is used as a kind of canvas for exhibiting the sculpture. My response was to see this as a type of fragmented collage, because the leaves do not touch or overlap. Nature never repeats itself; no two plants are alike. Yet here the leaves are perfectly placed and spaced. From my point of view, this is the paradox which gives the sculpture a postmodern air.

My own observation is enriched as I read about the sculpture. We discover that *Las guerras floridas* is actually the name of a cantina in Mexico City. We are informed that

Las guerras floridas is the name of an ancient Purépecha ritual to improve oneself that involved the ingestion of the internal organs of an opponent belonging to the same class. Nowadays in Mexico, the artist explains, the original meaning has been forgotten, and this cantina name sounds more like a flower or a festive social gathering (6).

Essentially we see that what was once an important, albeit cannibalistic, cultural practice, is now used as the name for a cantina where people get together to drink and socialize. Analogically, just as the leaves are removed from their place in nature, just as the leaves lose their natural color and dry up, so too does cultural memory become transformed in the postmodern world.



Progreso is an interesting collage of components: a brass hinge, bunches of dried toothpick-and-weed flowers which are native to Morocco, golf tees and wax from the state of Campeche. The golf tees are mounted on the eight-foot brass hinge, where they are placed at fairly regular intervals. Here what is evident is the mix of elements such as the toothpicks, which are made by hand. Toothpicks are generally used after a meal. Golf tees are produced industrially; they are identical in size and shape, and are used at the beginning of a play in the game of golf. The large hinge reminds us of an element of technology which is used to hold wood or metal panels together and allows them to open and close. Toothpicks are used to pick food from teeth. The wax from Campeche is a natural, hand-made element used for sticking things together. All of the components, then, would seem to have a functional use. It is only the golf tee, even though it used to hold a golf ball, that would seem to be frivolous, of no functional use except in a game generally taken up by the bourgeoisie. The sculpture tries to relate that which is seemingly unrelated, that which is made naturally and that which is made industrially. This hybrid mix of elements is typical of postmodern art especially because the brass hinge recalls modernity with its reference to the failure of progress, whereas the natural elements such as the toothpicks and the wax refer us to man's natural essence.

Observatorio Oriente is composed of beeswax, balls of stuffed fabric, iron wire and paper cutouts. Of interest here are the paper cutouts of living things from the realm of both animals and vegetables. These cutouts remind us of posters which are used in the classroom to teach the taxonomy or classification of the kingdom of living things. The visual impact of the sculpture is interesting. The cutouts are attached to long pieces of flexible wire which are in turn attached to a base which looks like a thick orange candle. On top of the base is a round object, perhaps a soft flattened ball, which is covered with fabric. Again we find a mix of hand-made elements together with elements that have technological connotations. The candle is said to be made of beeswax, and this object formed from beeswax has pieces of wire stuck into it. Here there seems to be a forced marriage between the natural and the technological. The author has combined elements in a sculpture that reminds us somewhat of a flower, and the petals are



paper cutouts of animals and vegetables. These animal and vegetables, however, are only observable as pictures. There is no life, even though the cutouts dance up and down from their position on the flexible pieces of wire. Thus the candle, a symbol of nature, has been invaded by technology, and we see only pictures of animals and vegetables. It appears as though science has intervened in nature and what is left is merely a semblance of life as it once was. The explanation of the sculpture that is posted on the wall tells us that “these ready-made materials carry even less illusionistic associations than usual as this piece is made of what Cruzvillegas refers to as ‘simple fact’”. The simple fact is that we are left only with the illusion of a flower that has been technologically redefined. This is a type of postmodern transvestitism; that is, we see a flower dressed up in technological clothing, or perhaps technology dressed as a flower.

In *Mutualismo* we see a unicycle positioned on the ground as we observe a metal protrusion sticking up in the air. The long piece of metal extends from one side of the axle, and it is cantilevered in that it is only supported at one end of the sculpture. At about the middle of the metal piece is an inverted cowbell that is filled with seeds. This sculpture has been interpreted as a bird feeder. Here the artist seems to be appropriating elements from modern art, specifically in his use of the wheel, which was previously used by Picasso’s *Bull Head*, where he used the assemblage of the bicycle saddle and the handlebar of a bicycle, thus recalling the ancient motif of the bull with the more modern medium of plastic and metal. *Mutualismo* borrows this modern notion of assemblage as a technique. The unicycle is being used for a new purpose here—as a new type of birdfeeder. It is not in an upright symbolic position of dominance. Rather it is positioned on the ground, and protruding from it is a metal extension which now serves as the base for serving nature as a bird feeder. The seeds found in the cowbell are from nature and they are for feeding birds, yet they are placed in a metal container which alludes to the technology of modernity. What is evident in this sculpture is a postmodern sculpture which is born of the modern, that is, the critique of the bourgeois life of modernity. Of further importance in this sculpture is its title. *Mutualismo* may simply refer to the name of a street in Mexico City, yet most probably the word is meant to conjure up thoughts



regarding the use of the term in biology which means a symbiosis with mutual advantage to the organisms involved. Therefore, technology, as represented by the unicycle, has a symbiotic relation with nature, which is conjured up as we contemplate the cow's bell and the seeds which come from nature and are also used to feed nature.

The reference to nature and its counterposition to the modern technological world is evident in *Revolución*, which uses a decorated leather bag and iron wire. We are informed in the brief text posted near the sculpture that the leather bag was originally owned by a man who sold water in the desert in Morocco. When he sold water, which was paid for with coins from different parts of the world, he would then attach them to his bag. On his trip where he met this man, Cruzvillegas was able to convince the man to sell him the bag. This is a "ready-made" bag which symbolizes the plural, postmodern world where economic exchange takes place in the marketplace. The bag itself then is a work of art in and of itself. It has a use, and it has been decorated, albeit with coins from different parts of the world. It is the coins which provide the element of hybridization in this sculpture. In addition, the author has added an iron rod "to commemorate the commemoration itself", that is the commemoration of two human beings meeting in the desert. Two human beings from very different cultures. One human being from the West who is able to understand and appreciate the beauty and significance of the bag owned by a man from the Middle East.

Although the exhibit included other sculptures, I have mentioned those that truly caught my eye. What is evident is that we can see a similarity in the literal use of the components. Both *San Cristobal* and *Progreso* use large areas of space: the floor to ceiling span between the two tennis shoes in one, and the large, eight-foot hinge in the other. We find a delightful mix of elements as they are often placed in a collage or an assemblage such as seen in *Progreso* and *Mutualismo*. In opposition to his use of collage, Cruzvillegas also organizes components in series such as the grid-like placement of the maguey leaves in *Las guerras floridas*. We also see the golf tees in *Progreso* are identical in size and shape, and they are placed at regular intervals on the hinge. There is a consistent juxtaposition of elements that refer to nature with elements from the area of technology. There are the



bolts that hold together the reeds in *San Cristobal*, the nails that hold the maguey leaves to the wall in *Las guerras floridas*, and the flexible wire that is inserted into the candle of *Observatorio Oriente*. As mentioned previously, Cruzvillegas greatly appreciates things that are crafted by hand such as the candle in *Observatorio Oriente* and the toothpicks found in *Progreso Man's* symbiosis with nature is certainly evident in the seeds that are present *Mutualismo* and the reference to animals and vegetables in *Observatorio Oriente*.

A Critical Response

The work of Abraham Cruzvillegas reminds us that of Gabriel Orozco, whose art refers to the urban environment and the everyday objects that he discovers within it. Orozco takes a particular object only "to twist conventional notions of reality and engage the imagination of the viewer" (Miller 2004: <http://www.pbs.org/art21/artists/orozco>). Cruzvillegas participated in creative workshops with Orozco. These two artists, together with others, "were concerned with initiating an alternative to outdated art institutions and the 'grandiose, paternalistic institutional demagoguery inextricably tied to the Institutional Revolutionary Party,'" (Morsiani 4). Cruzvillegas' art can certainly be seen as non-institutional as well as a critique of what is seen as "grandiose". Although the sculptures strike us visually as being fragmented and made up of bits and pieces from here and there, when taken as a whole they have much to say to the observer. At first these sculptures seem strange to the viewer, yet as one walks from sculpture to sculpture, familiar things are discovered: leaves of a maguey, a plant that we find in our own back yard; the hinge that allows us to open our bedroom door; toothpicks that we have used after a delicious steak dinner; balls of wax; perhaps not a unicycle, but definitely a bicycle that we have all ridden at one time or another; nails that hold things together; golf tees that we have given as a gift to our favorite uncle who loves the sport; leather tennis shoes so popular for today's jogger. None of these can be seen as "grandiose", and the way in which they are used is certainly in an alternative, non-institutional format. Cruzvillegas appropriates this



twist[ing] of conventional notions of reality. And it is precisely this twist on familiar things into new and innovative formats that provides us with a truly postmodern visual experience. Indeed, [i]t is by virtue of its separation from empirical reality that the work of art can become a being of a higher order, fashioning the relation between the whole and its parts in accordance with its own needs (Adorno in Adams and Searle 232).

Although the elements of Cruzvillegas' art are of the everyday sort, often ready-made, through their implicit message they take on a meaning of "a higher level".

Theodor Adorno has said that "[w]hile it is true that works of art provide answers to their own questions, it is equally true that in so doing they become questions for themselves" (in Adams and Searle 234). If anything, Cruzvillegas' art turns everyday things on their sides, just as he has turned the unicycle on its side and used it for something else in *Mutualismo*. Yet that something else involves seeds to feed birds. And what of *Observatorio oriente*? Are we to be satisfied with cutouts that resemble what is in nature, vegetables and animals? Are we to be satisfied of only being reminded of flowers whose petals have been reduced to paper cutouts devoid of life and fragrance? These are the questions we are left with as we reflect upon the work of this author who invites us to an appreciation of what is crafted from elements of nature. He is well aware of the conflicting nature of the components of his sculptures. And when in *Revolución* he includes the leather bag of the Moroccan desert merchant, as well as the toothpick-and-weed flowers of Morocco, we are reminded that we are mutually tied to the rest of the world through the cultural flows of the postmodern world.

I am amazed that I have been able to understand something here. Yet if Cruzvillegas were to read this, I wonder what he would say about my analysis. Would he approve? Or would he say I had entirely missed his point. I will never know what his thoughts are regarding my perceptions, yet of importance to me is what Lyotard has suggested; that is, I experience a definite "nostalgia for the unattainable". I cannot attain complete truth regarding my interpretation because I am viewing components that are registered in my memory in a particular way, yet I am being called upon to experience the author's representation of these elements in ways that



are totally foreign to me. Again, Adorno has something of relevance to say here: “[w]hereas the line separating art from real life should not be fudged, least of all by glorifying the artist, it must be kept in mind that works of art are alive, have a life *sui generis*.” (in Adams and Searle 232). Observing art then involves observation of life. Just as I cannot understand all of life, I can merely contemplate much of it, so too must I be content to observe art and let its lessons wash over me. Here the lessons have to do with man’s/woman’s relation to nature and to technology. Other lessons have to do with the collage of elements that we interact with on a day-to-day basis, but which we often ignore. For instance, the beauty of the maguey leaf, the importance of the metal hinge which asks us to remember how we are connected, hinged together with others. I observe. I am confused. I begin to understand. This is my relation to art.

Bibliographical references:

- Adams, Laurie Schneider. *A History of Western Art*. New York: McGraw Hill Companies, 2001.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. *Dialectic of enlightenment*. London: Verso, 1979.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bell, Daniel. “The End of Ideology in the West,” *Social Theory: The Multicultural and Classic Readings*. Ed. Charles Lemert. Boulder, Colorado: Westview Press, 1999.
- Cahoone, Lawrence. *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1996.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage Books, 1994.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . “Presence,” *The Language of Art History*. Eds. Salim Demal and Ivan Gaskell. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Miller, Wesley (Producer). *Art in the Twenty-first Century*. New York: Art 21 Inc., 2004. Accessed 21 Apr 2004. <http://www.pbs.org/art21/artists/orozco/>
- Morsiani, Paola. *Perspectives* 139. Abraham Cruzvillegas. Houston: University of Texas Printing Services, 2003.
- Wallis, Brian. “What’s Wrong with this Picture: An Introduction,” *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: The New Museum of Contemporary Art, New York in association with David R. L. Godine Publisher, Inc., 1984.

TITLE OF THE ARTICLE:

“Modernity–Postmodernism: An Aesthetic Approximation toward the Art of Abraham Cruzvillegas.”



KEY WORDS:

Art; esthetics; collage; hybridize; postmodernism.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

“Modernidad–Posmodernidad: Una aproximación estética a la obra artística de Abraham Cruzvillegas.”

PALABRAS CLAVE:

Arte; estética; collage; hibridez; posmodernidad.

Maimonides and Peace for Our Time

Kevin Scott Larsen
University of Wyoming

The topics Maimonides addresses in the *Guide for the Perplexed* are still relevant for us today, especially his ideas concerning how to achieve and maintain a condition of peace and wellbeing —encompassed in the notion of *shalom*— in a less than peaceful world. His purpose is not to end perplexity, whether in his own life or in those of his disciples across the generations, but rather to direct that energy toward still vital ends. Following Maimonides' lead even today, a person may arrive at a condition of relative perfection in which neither faith nor reason need be obviated. One can thus be content without complacency. In fact, both belief and intellect can be revitalized, as within his/her own sphere, a still very human being may achieve the various levels and varieties of perplexed perfection that Maimonides describes.

Los temas que Maimónides trata en la *Guía de los perplejos* todavía son relevantes para nosotros hoy; especialmente lo son sus ideas en cuanto lograr y mantener una condición de paz y bienestar —éstos abarcados por el concepto de *shalom*— en un mundo nada pacífico. Su propósito no es acabar con la perplejidad, ni en sí mismo ni en sus discípulos a través de las generaciones, sino que propone dirigir tal energía hacia fines aún vitales. Al seguir el ejemplo de Maimónides hoy, una persona puede llegar a una condición de perfección relativa en la que ni la fe ni la razón resulten obviadas. Uno queda así contento pero sin complacencia. Tanto la creencia como el intelecto pueden hallarse revitalizados, mientras que el ser aún muy humano, dentro de su propia esfera, va llegando a los niveles y suertes de la perfección perpleja que Maimónides describe.

It may seem quite ironic that I have selected for part of my title¹ a phrase borrowed from a speech given in 1938, by Neville Chamberlain, who in some circles is still considered the arch appeaser of tyrants. You may recall that he served as Prime Minister of the UK during Hitler's rise to power, making possible or even probable the Holocaust-to-come. His ill-starred attempts to promote "peace for our



time,” would apparently lead to—or at least do nothing to stave off—the coming conflagration of nations, not to mention the near annihilation of European Jewry. Despite the potential irony of the title and its associations, it is altogether fitting that we commemorate the eighth centenary of Rabbi Moses’ death: his life and work merit multiple testaments and memorials, given their significance across the ages. Though we may mark Maimonides’ passing (in 1204 of the Common Era), his influence and example have not passed away. Indeed, they continue present, even potent, and not just in the synagogue and in the academy, but in the most unexpected venues.

Certainly, one might speculate as to what can really be known or even conjectured concerning Maimonides’ life, asking with Javier Muguerza and many other writers on this same topic: “¿Qué sé yo de Maimónides y su mundo, ni de ese empeño capital que fue su *Guía*?” (Muguerza 24). Yet, despite such unforced hesitancy, or perhaps because of it, Muguerza writes to propose a “nueva guía (ilustrada) de perplejos,” a philosophical rapprochement of “modern” and Maimonidean modalities (Muguerza 21-49). In turn, José Gaos, writing originally in 1935, at the eighth centenary of Rabbi Moses’ birth, argues the following: “Tiempo de aniversarios, centenarios y aun milenarios, podríamos definir el nuestro,” citing in Maimonides’ case, as well as in those of many of his predecessors, what he terms the “voz viva de personajes, aunque ha muchos siglos fenecidos” (Gaos 12). This same critic also vocalizes a vision of “vidas superpuestas,” in which, effectively, Maimonides’ life and lively thought continue to be superimposed on ours, as well as ours on his (7). Gaos is not by any means the first (though he may be one of the more convincing) to affirm that “el hombre moderno es histórica prolongación del hombre de la Edad Media, que aún pervive en su fondo” (54). Likewise with regards to centenaries, Asher Ginzberg contends that the Jews “did not feel it necessary to commemorate the death of whom in spirit they regarded as still alive” (quoted by Minkin 110; see also Leaman 162, and Fox 324-25; cf. Strauss 30).

In light of such eulogies of the ostensibly vital, or at least the still viable, I would venture to say that this present project is really not so much about the Rambam as a mortal man mired in time and space, as it is about his ongoing presence and persona, as expressed in the *Guide*:



for many of us living early in the third millennium of the Common Era, his dialogue with the world and inquiry after the Deity most definitely continue relevant, even eight centuries after his own demise. Certainly many, if not most, of the questions that would perplex Maimonides and his disciples, initially and across the centuries, are yet with us, whether they intrude on or actually inform the domestic tranquility. Additional layers of irony as to this present project may certainly accrue as one considers potentially parallel situations in our contemporary world, where some have demanded preemptive strikes to make the world safe for democracy, for peace and freedom, if not from (or for?) dictators. According to this mindset, U. S. unilateralism will allow other, more reluctant, nations to catch up eventually, presenting finally the united front that was sorely lacking in Chamberlain's time, as in our own, not to mention in Maimonides'.

Having recited this (relatively) brief prologue, I propose some questions that, hopefully, will provide points of reference for a study of what Maimonides might have to say to us eight centuries after his demise: What could be the Rambam's message to those of us who are still perplexed after all these years? What can he tell us who must function in the flux of time and space, living in a "modern" world that, frankly, is not so different from his own? What sort of peace can the Rabbi Moses propose for pensive people, particularly for those of us who may want to be(come) believers in an unbelieving world, though without leaving off critical thinking? That Maimonides brings true intellectual rigor to spiritual matters, all the while maintaining the moral equanimity and logical equilibrium that grace his philosophical inquiries, infuses me personally with hope. Employing Gaos' apt phraseology, the *Guide* figures on numerous levels as "an obra de conciliación" (Gaos 9). Doubtless, readers may extract their own meanings from Maimonides' text, perhaps disagreeing among themselves, though they are almost universally in accord, down across the centuries, in their belief that the *Guide* continues to have meaning(s). This volume stands as an honest effort to reconcile the perplexed to their perplexities, though it will not necessarily resolve all or even most issues it traverses. Granted, various writers underline how in the *Guide* Maimonides demarcates the "limits of human reason." That Rabbi Moses establishes (or at least recognizes) such parameters is beyond

contention, though it must also be noted that he and his text likewise do much to illustrate the “range of reason,” along with the reach of reasonableness².

On a personal level, I must confess to disagreeing, often profoundly, with many of the Rambam’s premises, as well as with numerous of what seem to be his conclusions. Nonetheless, the theory that informs his work, in principle and praxis, that it is possible for a person to be intelligent and open to worldly philosophy, becoming or remaining a believer without leaving off being a serious scholar and even a skeptic, is for me a crucial point. Early on in the *Guide for the Perplexed*, Maimonides makes clear his purpose: “I prefer to extricate that intelligent man from his embarrassment and show him the cause of his perplexity, so that he may attain perfection and be at peace” (*Guide*, “Introduction,” 9)³. Even if a reader were to disagree with some, or even with most, of the beliefs that Maimonides affirms or otherwise ascribes to, he/she would surely appreciate the Rabbi’s example, in person, as in print. His being, as man and as text, may resonate with his other readers—as it does with me. If as some writers suggest, the Rambam remains as perplexed about certain matters as are his readers, he still makes clear his conviction that it is possible to live in the world, to make one’s home, materially and spiritually, among men, serving God and one’s fellows, without losing faith, hope, and charity, for others or for oneself⁴. Indeed, one may enjoy, even savor, what Muguerza rather playfully terms Maimonides’ “don de la perplejidad” (Muguerza 46), not only while studying the *Guide*, but also while living one’s life. The philosopher, as well as the student of the humanities and the religious person, must be willing to accept ambiguity and uncertainty, peering “through a glass darkly” (as another Hebrew philosopher once wrote) even to the point of relishing this condition, as does Moses Maimonides, a true paragon of and for the perplexed.

Many writers on Maimonides and his *opera*, particularly those who address themselves to the *Guide*, label them as less practical and this-worldly, in a word, as “esoteric.”⁵ I readily grant that the Rabbi is not writing for the masses, though his philosophical programs and positions are by no means exclusively or even excessively abstruse, nor are they so absolutely abstract in affiliation or application. I propose



to approach Rabbi Moses —the text, the man, and potentially the man as text— as a practical guide through, or at least into, some of the quagmires, quandaries, and conundrums we yet encounter. Perhaps I flatter myself, or am otherwise misapprehending things as they really are, but I see in Maimonides and the *Guide* more than just an implicit methodology to achieve these ends. The author does not dismiss the ongoing struggle between the world, the text, and the devil, but rather seems to offer a measure of peace *in medias res*, in the thick of the struggle for life and with life. Maimonides makes possible, even practical, the notion of peace in the world: if he directs himself and his *Guide* to a relatively few individuals, nonetheless, he offers to whomever will read as carefully and as thoughtfully as he requires, “the solution of those important problems of religion, which are a source of anxiety to all intelligent men” (*Guide*, “Introduction” 8). He does not claim to have the “all the answers,” though he does help phrase the questions so that an individual can realize that the process of pondering, of questioning, and perhaps of answering, however tentatively, may itself actually be “the solution.” Perpetual, paradigmatic, and in Maimonides’ case, peripatetic, perplexity may constitute the most genuine human condition. In this regard, we could recall his journeys, essentially forced marches in some cases, from his youth through the rest of his life, as Moshe ben Maimon would come to typify the wandering Jew, in the world of men, as in the world of ideas⁶.

My thinking at this point is certainly colored by my condition as to what Germanists would call “Faustian man,” that is, one who since Goethe and the scholar who was his perplexed protagonist, also accepts the wager with the world, to maintain activity without ceasing, striving ever striving. Granted, the Faust theme did not originate with Goethe, though he gave it particular currency for those of us coming afterward. In this context, then, I recall to mind Faust’s bet with Mephistopheles, as it takes place in the *Studierzimmer* (a possible parallel to the *Beth Midrash*?):

Werd’ich zum Augenblicke sagen:
 Verweile doch! du bist so schön!
 Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
 Dann will ich gern zugrunde gehn! (lines 1699-1702)



We of succeeding generations generally accept without argument (albeit unwittingly) that salvation, whatever that may consist of, lies more in the struggle, rather than in the surcease thereof. So, the perplexed reader, like the equally perplexed writer, may remain that way, still restless though reassured, and not just intellectually, but also emotionally and even spiritually. The peace Maimonides seems to offer is not that of the recluse in the cloister or of the anchorite in the desert. It is not so much a state of silence or solitude, but rather a tranquility of mind and spirit, cognizant of all their possibilities and limitations, at ease with themselves, though without complacency. Through all this, the intelligently perplexed person continues to exist in time and space, grasping the significance of the struggle, though without exiting the quotidian fray. Such an individual remains a stranger in a strange land, though considerably more comfortable with his/her estrangement, while paradoxically establishing a separate peace with(in) him/herself. Such perplexity does not equate to paralysis, whether of the heart, of the mind, or of the spirit.

Nor is the peace the Rambam preaches some sort of misty-eyed pastoral elegy or *beatus ille*. One need not lose oneself in an otherwise narcissistic Nirvana or nihilistic Neverneverland; nor is it necessary blissfully to surrender oneself to any seductive siren song, in the world or out of it. Maimonides is "tough-minded" in the extreme; his philosophy is not at all self-indulgent. Rabbi Moses merely reminds us that Arcadia is just as stony as ever: he does not attempt to rationalize away the rocks, but, rather, fortifies the reader to deal with them as they crop up along the path. With regard to a centuries-old knock on the academy and academics, the author of the *Guide* does seem to propose that one intern (or inter) oneself in an ivory tower for the duration. Nonetheless, that tower becomes something of a minaret, calling the reader, not to rote recitation or to passive prayer, but to thoughtful contemplation of his/her human condition, as well as of the possibilities offered by a true understanding of the Divine. Maimonides' *responsa* constitute more of a rapprochement, rather than a reproach of the individual and the world. He proposes not to obviate perplexity, but instead turns it to good use. Thus, the intelligent person will probably not leave off being perplexed about any number of issues, but will be reassured and revitalized in his/her perspective.



Maimonides' philosophy of peace in perplexity is dynamic, rather than static. His program is not ephemeral or otherwise evasive and equivocal, but instead is evocative.

After all, the word *shalom* as a noun connotes far more than mere quietude: it invokes the genuine wellbeing of the whole person, temporarily as well as spiritually. Along these same lines, Susan Perlman writes:

The Hebrew concept of peace is rooted in 'shalom,' which means wholeness, completeness, soundness, safety, health and prosperity. More than that, peace is experienced when that wholeness or health is expressed in our standing with the God of Israel (Perlman 2-3).

In turn, one can be(come) perfect, as the Rambam asserts throughout the *Guide*, while still functioning in a very imperfect world. At this point I note that *shalom* as an adjective, even in modern Hebrew, can mean "perfect." Certainly, such perfection is relative, figuring more in a human, rather than in a Divine context, but perfection it is. We encounter this usage beginning in Genesis, running throughout the Hebrew Bible, and into the New Testament. Etymologically, this word "perfect" indicates no upstart one-upmanship or otherwise Promethean rivalry with the Deity, but rather lends itself to a more terrestrial plane. The perfect person is one who is totally complete or thoroughly accomplished, at peace, if you will, with him/herself and his/her lot, though never content with a condition of stagnation. This involves not a focus on absolutes, but on relativity. Such is the message Maimonides preaches, that the good person can become perfect in all his/her ways, while still striving to get better at the business of being human, as well as at the comprehension, however negatively, of the Divine.

Thus, the human being sets about discovering his/her place, conforming to it, but becoming all he/she can be within this legitimate sphere of being, rather than the Divine one of absolute nonbeing. To this effect, the Rabbi Moses asserts that people must come to

a correct knowledge of our own self, and comprehend the true nature of everything; we must be content and not trouble our mind with seek-



ing a certain final cause for things that have none, or have no other final cause but their own existence, which depends on the Will of God, or, if you prefer, on the Divine Wisdom (*Guide*, pt. 3, ch. 13, 277).

In other words, intelligent human beings must learn to recognize, even to appreciate, their own limitations, as well as their own potentialities, a process which Maimonides categorizes as “a correct estimate of ourselves” (*Guide*, pt. 3, ch. 14, 277). If not, if one attempts “to exceed the limit of [one’s] intellectual power,” he/she “will become exceedingly imperfect” (*Guide*, pt. 1, ch. 32, 42-43). The trick is to find the balance, the middle ground that constitutes true humanity. It is not to look beyond the mark, nor short of it, but to see the mark clearly for what and where it is, as well as what the human creature can be(come) according to the proper perception of that mark.

Along this same vein, Rabbi Moses offers a justification of the Divine commandments, which are sometimes apparently arbitrary, irrational, or otherwise impractical—in a word, perplexing. He sets himself to making them more understandable within the context of human perfectibility, suggesting that the “general object of the Law is twofold: the well-being of the soul and the well-being of the body” (*Guide*, pt. 3, ch. 27, 312)⁷. Here we might recall that *shalom* encompasses this condition of wellbeing, of wholeness, even of holiness (the root in English is arguably the same). Rabbi Moses proposes that “the well-being of the soul is promoted by correct opinions communicated to the people according to their capacity.” Maimonides accedes that some of these “opinions” may be “imparted in plain form,” though others will come “allegorically,” as “in their plain form” they may be “too strong for the capacity of the common people” (*Guide*, pt. 3, ch. 27, 312). This latter contention sounds rather esoteric or elitist; in a sense, it is, though we may remember how the Rambam explains the esoteric physicality of God in the Scripture. Paradoxically, his characterization of the “negative” characteristics of Deity may actually be less esoteric, and in a sense more intelligible, than are the writings of the prophets.

In turn, Maimonides’ investigations concerning prophets and prophecy are for me particularly intriguing. Reacting, I suppose, to the Delphic model of the prophetic as irrational and of the oracular as



by nature cryptic and perhaps deliberately confusing (perplexing in a negative sense), he defines prophecy as

in truth and reality, an emanation sent forth by the Divine Being through the medium of the Active Intellect, in the first instance to man's rational faculty, and then to his imaginative faculty; it is the highest degree and greatest perfection man can attain (*Guide*, pt. 2, ch. 36, 225).

Rabbi Moses believes that prophets and prophecy existed, though acknowledging that he is not sufficiently "perfect" to enter that domain; still, he is at peace within his own condition. For him, prophecy is rationally irrational, beyond his ken, but still intelligible. Additionally, his particular regard for his namesake, Moses "Our Teacher"—he quotes various passages of scripture to the effect that another prophet like Moses shall never arise—may be influenced by Islam and the status of Mohammed as God's Prophet (*Guide*, pt. 2, ch. 35, 224-25). But what is important for our present purpose is that Maimonides is at peace with the inherent limitations of his philosophical endeavors, which also involve the Active Intellect, but are not infused with the Divine. He realizes that he is limited, though also elevated and even exalted, by his innate humanity⁸.

Maimonides also ventures to say that "intelligent persons are much perplexed when they inquire into the purpose of Creation" (*Guide*, pt. 3, ch. 13, 272). He offers what I consider a reasonable argument for the existence of "design in Nature," and by extension, of the Designer thereof, suggesting that the phenomena of the natural world cannot exist "unless it be assumed that Nature has been produced" (*Guide*, pt. 3, ch. 13, 272-730). His teleology may strike certain readers as somewhat slanted or slightly solipsistic, but by this mechanism, he is able to recreate to his own satisfaction the reasonable universe, making peace with relative incongruity. The Rambam also offers an explication of the trials that confront the learned, as well as the unlearned, in this created life on earth⁹. He writes that "the sole object of all the trials mentioned in Scripture is to teach man what he ought to do or believe" (*Guide*, pt. 3, ch. 24, 304). He treats, by way of example, the *akedah*, the projected sacrifice of Isaac by Abraham, concluding that



this event, like all of God's work, is by no means idle or "purposeless." Maimonides therefore comforts himself and others in adversity, telling readers to take care that

we must not think that God desires to examine us and to try us in order to know what He did not know before. Far is this from Him; He is far above what ignorant and foolish people imagine concerning Him in the evil of their thoughts (*Guide*, pt. 3, ch. 24, 306-7).

In much the same regard, Maimonides focuses on "the strange and wonderful *Book of Job*," an archetype of piety and passion, which he considers, along with numerous of his rabbinical forebears, a "poetic fiction" (*Guide*, pt. 3, ch. 22, 296). It is a story written to teach humankind how to bear up under calamity, which surely will come, whatever the Divine purpose. In the very first verse of this book of scripture, before his Divinely appointed trials, Job is characterized as "perfect and upright." From the very outset, and throughout his sufferings, this "righteous Gentile" is at peace with God and with himself, standing for Maimonides as a dignified exemplar of human perfection that may be extrapolated into the contemporary world from the still-modern age of prophets and patriarchs (see also Minkin 226-34).

After briefly discussing the wellbeing of the soul, which he judges to be "first in rank," Maimonides goes on to describe "the well-being of the body [which] is established by a proper management of the relations in which we live one to another." This condition is attained

in two ways: first by removing all violence from our midst; that is to say, that we do not do every one as he pleases, desires, and is able to do; but every one of us does that which contributes towards the common welfare. Secondly, by teaching every one of us such good morals as must produce a good social state (*Guide*, pt. 3, ch. 27, 312-13).

This style of utopia strikes me as the very antithesis of the capitalistic ethos, where every person supposedly prospers economically, if not morally, according to the management of the creature. Nor can these "good morals" be imposed from on high, which would only come about by violence, whether perpetrated by Inquisitors from Rome or from Jerusalem, from Mecca or from Washington. The "shock and



awe" tactics of our own and earlier times may well bludgeon men and nations into submission, though there is no perfection of humanity involved in its annihilation, in body and/or in spirit.

Such pipedreams as the Patriot Act or the Statutes of Purity of Blood make Maimonides' proposals seem considerably less esoteric. It could also be noted here that even after his nation was set upon by Islamic fundamentalists, the fanatical Almohades, who in 1148 would force him and his family into permanent exile, the Rambam maintained sufficient faith in human potential to write as he did. His lifelong labor as a physician to humankind, regardless of station or financial means, bears witness of this faith in his fellow beings, as well as in himself and in his God. At this juncture, we could also recall that some four centuries after Maimonides, another figure of possible Semitic extraction, Cervantes' Don Quijote, would launch himself on a campaign against evildoers and axes of evil. Then, some four centuries after the Knight of the Woeful Countenance, another crusader from Texas would ride out on a similar quest, with no more realistic goals nor any more viable exit strategy than his predecessor for what could conceivably be an "inacabable aventura." Such crusades make the Rambam's idealism, what we might call "la razón de la sinrazón" seem a good deal less quixotic (Cervantes, pt. 1, ch.1; 22)¹⁰.

Working like his namesake, the Prince of Egypt and teacher of Israel, Rabbi Moses describes the "true Law," characterizing the condition of well-being as "a double perfection," first of the body and then of the soul. In this context, Daniel Frank writes, how for Maimonides, the "ideal is not the contemplative unconcerned with the society in which he lives, but rather, the legislative prophet, Moses, whose imitation of God necessitated political action" (Frank 490). The former perfection

consists in the most healthy condition of his material relations, and this is only possible when man has all his wants supplied, as they arise; if he has his food, and other things needful for his body, e.g., shelter, bath, and the like. But one man alone cannot procure all this; it is impossible for a single man to obtain this comfort; it is only possible in society, since man, as is well known, is by nature social (*Guide*, pt. 3, ch. 27, 313).



Needless to say, this sort of program is far removed from any esoteric Cloudcuckooland. Physical necessities and even comforts lead to individual and collective wellbeing, to health in the mind, in the body, and in the body politic. True, this situation represents only a relative perfection, but it is one that Maimonides recognizes as real and attainable/maintainable in this world.

Only a few pages later, in what has come to be one of the “most disputed” chapters in the *Guide* and in his entire literary corpus (Frank 488), the Rabbi elaborates on what has elsewhere been termed “la primaria perfección” (García 79-86). He describes first the “perfection as regards property; the possession of money, garments, furniture, servants, land, and the like.” The Rambam laments how so many spend their days in such acquisition, though he again recognizes that material needs must be met, albeit not necessarily to excess (*Guide*, pt. 3, ch. 54, 394-95). The next of the four perfections enumerated in this final chapter of the *Guide for the Perplexed* “includes the shape, constitution, and form of man’s body.” Initially, this perfection may appear to have little to do with what Maimonides considers the ultimate perfection, that of the soul; nonetheless, he does not discount the corporeal demands of nature, unless these somehow obstruct the pursuit of higher, more spiritual perfection. Jacob Minkin is quite accurate when he writes that

in almost tender and beseeching words, Maimonides addresses the reader on the goal and meaning of life. The whole drama of man’s longings and ambitions—material possessions and acquisitions, the perfections of health, wisdom, and character—passes before him. The author neither derides nor belittles them. He knows man’s need and hunger for them (Minkin 416).

In brief, Maimonides is no Savonarola, but neither is he a sybarite. He is, rather, humane, at once optimistic and realistic, in his hopes and expectations for himself and his fellow human creatures.

So once these physical realities of human existence are met—notice a good bath is a necessity of life!—the Rambam proposes an additional perfection. He figures as a model of philosophical and moral rigor, as well as of charity and compassion: dare I assert he was a genuinely compassionate conservative? Rabbi Moses writes:



The second perfection of man consists in his becoming an actually intelligent being; i.e., he knows about the things in existence all that a person perfectly developed is capable of knowing. This second perfection certainly does not include any action or good conduct, but only knowledge, which is arrived at by speculation, or established by research (*Guide*, pt. 3, ch. 27, 313).

Maimonides, ever the pragmatic idealist, asserts that such a condition can never be achieved by a person in physical want, as one

that is suffering from great hunger, thirst, heat, or cold cannot grasp an idea even if communicated by others, much less can he arrive at it by his own reasoning. But when a person is in possession of the first perfection, then he may possibly acquire the second perfection, which is undoubtedly of a superior kind, and is alone the source of eternal life (*Guide*, pt. 3, ch. 27, 313).

Later on, again in chapter 54, Rabbi Moses elaborates once more on this latter perfection, albeit with a slightly emended system of enumeration: here, the third kind of perfection is moral, while the fourth and highest, “the true perfection of man is the possession of the highest intellectual faculties; the possession of such notions which lead to true metaphysical opinions as regards God” (*Guide*, pt. 3, ch. 54, 395)¹¹.

Ultimately, Maimonides offers a model of human perfectibility and of a peaceable kingdom, suggesting that only by mastering (though never ignoring) their “desires” and “wants” can “intelligent persons”—intelligent in the sense of their being not just knowledgeable, but also wise—become “free” (*Guide*, pt. 3, ch. 8, 262). This constitutes the Rabbi’s relevance in our own, or in any other age. What he wrote more than eight hundred years ago, still resonates today. It is not by conquering our neighbors that we achieve peace and freedom. It is rather, by conquering ourselves and thereby winning the peace, as well as the war.

Notes

¹This is an expanded version of a paper presented just after sundown on 2 October 2004 (Motzaei Shabbat Hol ha-Moed Sukkoth), in “Still Perplexed after 800 Years: Eight Centuries Since Maimonides,” a special session of the annual conference of the Rocky Mountain Modern Language Association,

held in Boulder, Colorado. Once again, I thank my colleague and friend, Dr. Seth Ward, and my student and friend, Mr. Scott E. Thomas, both of the University of Wyoming, for the excellent papers they presented in that session. Dr. Ward also provided invaluable help with certain facets of the research for this paper. Another version of this essay was presented as part of a commemorative program, "Maimonides: Guiding the Perplexed in Our Own Age of Reason" (affectionately termed Wyo Mai), celebrated on the University of Wyoming campus in Laramie, Wyoming, April 19, 2005 (10 Nissan 5765). As to recent writings on Maimonides' ideas on war and peace, focusing almost exclusively on his writings other than the *Guide*, see: Krasnianski 1-3; Tougher 1-5; Klinghoffer 1-2.

² Concerning Maimonides and the limitations, as well as the expansions, of human reason, see, for instance: Minkin 190; Fox 26-46; Axelrod-Korenbrod 164-67; Galston 215-33; Leaman 129-61; Goldman 15-23.

³ Further references to the *Guide* will be noted parenthetically in the text of my essay, according to part, chapter, and page number(s) in the Friedländer edition.

⁴ Concerning Rabbi Moses' condition as author, Alfred L. Ivry posits: "The *Guide* was written, then, I dare say not only for the perplexed, but by the perplexed; Maimonides using this opportunity to resolve his own perplexity; a perplexity between competing philosophical systems, to one of which he gave his mind, and to the other of which he gave—in spite of himself—his heart" (Ivry 151-52). In turn, I dare say that the Rambam wrote to resolve multiple perplexities on his own part, and that this may well be one of his chief appeals to our "modern" world.

⁵ On the matter of Maimonides' supposed esotericism in the *Guide*, see, for instance: Strauss 40-52; Pines, "Philosophical Purport" 1-2; Fox 5, 47-66; Idel 79-91; Frank 490-91. In turn, Muguerza, though not denying the esoteric aura of the *Guide*, affirms also the "componente vivencial" that illustrates the Rabbi's writings.

⁶ Anderson makes no mention of Maimonides in his exhaustive treatment of the theme of the "wandering Jew," though he does mention various antecedents of the legend, as well as certain of its Iberian avatars. Some of these personages, albeit from a mostly Christian point-of-view, do recall facets of the life and times of Rabbi Moses.

⁷ Concerning Maimonides and the Law (Torah, Halakhah, etc.), see among others: Gaos 28-29; Minkin 132; Galston 215-33; Goldman 15-23; Kellner, *Judaism* 65-79.

⁸ Those who have discussed Maimonides' writings on prophets and prophecy include: Minkin 293-314; Gaos 28-29, 41-42; Axelrod-Korenbrod 131-36; Fox 286-89; Weiss 163-75; Hernández 47; Harvey 72-88; Leaman 39-64; Goldman 22-23; Kellner, *Judaism* 26-29.

⁹ Among the many who have commented on Maimonides' commentaries on the Divine design of creation, see: Minkin 196; Axelrod-Korenbrod 115-29; Klein-Braslavsky 65-78.

¹⁰ Although essentially in passing, Muguerza mentions several other incidents from the *Quijote* (40-41).

¹¹ Among those who have joined in the discussion of Maimonides' philosophies of perfection, whether in the more temporal spheres or in the spiritual



realms, see, for example: Gaos 15, 34, 40-41; Minkin 136-37, 391-92; Axelrod-Korenbrodt 169-81; Frank 491-95; Galston 22024; Leaman 129-61; Goldman 15-23; Hernández 48; Weiss 169-74; Altmann 15-24; Kellner *Human Perfection*.

Works Cited

- Altmann, Alexander. "Maimonides' 'Four Perfections'." *Israel Oriental Studies* 2 (1972): 15-24.
- Anderson, George K. *The Legend of the Wandering Jew*. 3rd Ed. Hanover, NH/London: Brown University Press, 1991.
- Axelrod-Korenbrodt, Alicia. *Maimónides filósofo*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Tom Lathrop. Newark, DE: European Classics, 2001.
- Fox, Martin. *Interpreting Maimonides*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1990.
- Frank, Daniel H. "The End of the Guide: Maimonides on the Best Life for Man." *Judaism* 34 (1985): 485-95.
- Galston, Miriam. "The Purpose of the Law According to Maimonides." *Maimonides: A Collection of Critical Essays*. Ed. Joseph A. Buijs. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1986: 215-33.
- Gaos, José. *La filosofía de Maimónides*. 2nd Ed. Mexico City: La Casa de España en México, 1940.
- García, Diego. "Maimónides, médico." *Maimónides y su época*. Córdoba: Ministerio de Cultura/Junta de Andalucía/Diputación Provincial/Ayuntamiento de Córdoba, 1986: 66-104.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Erster Teil*. Stuttgart: Reclam, 1963.
- Goldman, Eliezer. "Rationality and Revelation in Maimonides' Thought." *Maimonides and Philosophy*. Eds. Shlomo Pines and Yirmiyahu Yovel. Dordrecht/ Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff, 1986: 5-23.
- Harvey, Warren Zev. "A Third Approach to Maimonides' Cosmogony-Prophetology Puzzle." *Maimonides: A Collection of Critical Essays*: 71-88.
- Hernández, Miguel Cruz. "Maimónides, pensador medieval." *Maimónides y su época*: 2-49.
- Idel, Moshe. "Sitre 'Arayot in Maimonides' Thought." *Maimonides and Philosophy*: 79-91.
- Ivry, Alfred L. "Islamic and Greek Influences on Maimonides' Philosophy." *Maimonides and Philosophy*: 39-56.
- Kellner, Menachem. *Maimonides on Human Perfection*. Atlanta: Scholars Press, 1990.
- . *Maimonides on Judaism and the Jewish People*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- Klein-Braslavsky. "The Creation of the World and Maimonides' Interpretation of Genesis i-iv." *Maimonides and Philosophy*: 65-78.
- Klinghoffer, David. "Maimonides on War" (First published in *National Review*). <http://www.nationalreview.com/comment/comment-klinghoffer032803>
- Krasniansky, Rabbi Ben Tzion. "A Viable Option." (First published in *Algemeiner Journal*). <http://www.truepeace.org/viable.html>



- Leaman, Oliver. *Moses Maimonides*. London/New York: Routledge, 1990.
- Maimonides, Moses. *The Guide for the Perplexed*. Trans. M. Friedländer. 2nd Ed. New York: Dover, 1956.
- Minkin, Jacob S. *The World of Moses Maimonides*. New York/London: Thomas Yoseloff, 1957.
- Muguerza, Javier. *Desde la perplejidad*. Mexico City/Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Perlman, Susan. "Is There Hope for Peace?" (First published in *Issues* 11:3). <http://www.jewsforjesus.org/library/issues/11-03/peace.htm>
- Pines, Shlomo. "The Limitations of Human Knowledge According to Al-Farabi, ibn Bajja, and Maimonides." *Maimonides: A Collection of Critical Essays*: 91-121.
- . "The Philosophic Purport of Maimonides' Halachic Works and the Purport of The Guide of the Perplexed." *Maimonides and Philosophy*: 1-14.
- Strauss, Leo. "The Literary Character of the Guide for the Perplexed." *Maimonides: A Collection of Critical Essays*: 30-58.
- Tougher, Rabbi Eliyahu. "No Longer to Learn War. Maimonides' Vision of Universal Peace: The Foreglimpse of the Fulfillment of that Vision in Our Society." <http://www.kesser.org/newDay/day2.html>
- Weiss, Raymond L. *Maimonides' Ethics*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1991.

TITLE OF THE ARTICLE:

"Maimonides and Peace for our Time."

KEY WORDS:

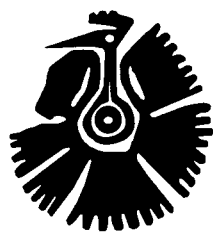
Peace; perfection; reason; faith; wellbeing.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Maimónides y paz para nuestra época."

PALABRAS CLAVE:

Paz; perfección; razón; fe; bienestar.



Desde
El Campus

Hacia una lectura semiótico- narratológica del Quijote. El caso de las voces narrativas

Ruth Fine

Universidad Hebrea de Jerusalén

Esta conferencia* fue leída por su autora durante el ciclo de conferencias “Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo” (14 de febrero de 2005), organizado por la sociedad de alumnos de Letras Españolas en conmemoración de los 400 años del Quijote.

La centralidad de la voz o voces que narran el *Quijote* ha sido uno de los focos de atención de los críticos y lectores “desocupados”, no solo de los contemporáneos, sino también desde épocas pretéritas y en tiempos en los que aún no se conocían conceptos tales como “voz narrativa” y, mucho menos, “narratología”.

Sin duda, el interés por descubrir al autor o a los autores de la novela —reales, pseudo-reales o ficticios— es uno de los temas primordiales narrativizados en la obra, de modo tal que no resulta sorprendente que la problemática auctorial se haya proyectado a los lectores atentos y a la crítica textual. Indiscutiblemente, se trata de una de las estrategias fundamentales de la *intentio operis* del *Quijote*. Es más, podríamos establecer que en la novela se desarrollan de modo paralelo dos cadenas diegéticas, dos historias, que alternan y luchan por ocupar un sitio de privilegio en la recepción del texto: la historia de las aventuras de los dos personajes protagónicos, don Quijote y Sancho —que se estructura como concatenación episódica de secuencias—, y la historia que trata de la construcción de la novela: sus fuentes, la pérdida total y parcial de éstas últimas, su búsqueda y descubrimiento, la traducción, el cotejo de las fuentes y de su veracidad, las cuestiones estilísticas, la posibilidad de falsificaciones, distorsiones, continuaciones apócrifas, su difusión y fama y,



finalmente, de modo central, la interpretación de la historia. Todo ello configurará un complejo entramado de interrupciones, irrupciones, digresiones, cuya densidad irá en aumento a medida que avance la novela, especialmente en su segunda parte. Sus efectos y funciones, como veremos, serán múltiples e irradiarán a todos los niveles de la obra: su estructura, la caracterización de personajes, el comportamiento temporal, la credibilidad de lo narrado, la concepción de mundo, etc. Fundamentalmente, el complejo entramado de voces narrativas portadoras del relato dará centralidad máxima a los procesos de escritura y lectura, contribuyendo a esa singular impresión que produce el *Quijote*, tantas veces mencionada, de obra que se está escribiendo a medida que se avanza en su lectura.

Es evidente que el origen de este intrincado aparato narrativo cervantino se encuentra en los modelos transitados por su autor, muy especialmente los de la novelística caballeresca. Pero no es menos evidente, tampoco, que Cervantes ha sabido explotar al máximo las posibilidades que dichos modelos le ofrecían, superando ampliamente las funciones y significaciones del juego de voces narrativas presentes en las lecturas que le sirvieron de inspiración.

Finalmente, el difícil laberinto de autores y narradores que ofrece el *Quijote*, constituye un paroxismo de autorreferencialidad y de narración autoconsciente, que anticipa, sin saberlo, muchas de las preocupaciones creativas y críticas de la modernidad. Parafraseando a uno de los autores contemporáneos que ha sabido descubrir y rescatar de modo magistral estas potencialidades de la narrativa cervantina para su propia escritura —Jorge Luis Borges—, se puede decir que en este laberinto se han perdido ya tantos críticos, que bien puede hacer el intento otro u otra, una vez más.

* * *

La noción de reescritura, tal como lo ha demostrado Gerli en su importante estudio, es un concepto central en la estética cervantina. Ésta puede ser entendida como una conjunción, una articulación de la lectura y de la escritura, la cual produce un texto enteramente nuevo. Este texto se halla ligado al original a partir de residuos retóricos y de huellas conceptuales que pueden complementarlo, modificarlo o



contradecirlo. Cervantes y sus contemporáneos parecen haber anticipado lo que la teoría literaria contemporánea confirmará: que la lectura y la escritura son dos aspectos estrechamente relacionados en la tarea literaria.

Los escritores áureos se imitaban unos a otros, leyéndose y glosándose, reconstruyéndose o escribiendo a favor o en contra del otro. El resultado es que la literatura del período es, más allá de un simple juego de fuentes e imitaciones, un verdadero proceso palimpsestico de apropiación, inscripción y transformación de otros textos, en términos que hoy consideraríamos como reescritura.

Cervantes, a lo largo de su producción literaria, leyó críticamente, asimiló, y reescribió no sólo tradiciones literarias, sino también un amplio espectro de textos y discursos: desde las preceptivas de corte renacentista hasta la tradición clásica y los relatos mitológicos y bíblicos. Gerli estima que la escritura como lectura y la lectura como escritura son tal vez la figura central que conforma la base teórica del Quijote, un libro cuyo tema son los libros, su lectura y su escritura. Recordemos que todo el libro de Cervantes es en sí mismo una lectura, o varias lecturas, de una o más escrituras (al menos las del texto del primer autor y el de Benengeli, realizadas por el traductor, el editor y determinados personajes). Toda la obra cervantina remite a múltiples referentes que producen infinitas resonancias y significaciones. Es por ello que la escritura cervantina debe ser captada como una apropiación, transformación y anulación de otros textos a partir de su reescritura y desplazamiento hacia un imaginario, estilo, concepción de mundo y temática individuales.

De este modo, la reescritura cervantina legitima la importancia estética e ideológica de sus referentes, pero, a la vez, se diferencia y aparta de ellos, superándolos y creando un texto nuevo, que ha resemantizando sus referentes. La concepción rectora de los textos cervantinos responde al proceso de transtextualidad, estudiado ampliamente por Genette. Las resonancias de otras obras en los escritos cervantinos nos permiten reconstruir el horizonte de expectativas del período, y de qué modo los textos fueron leídos y apreciados.

Las nociones de lectura, glosa y reescritura son centrales, por lo tanto, para el modo en que la obra cervantina debe ser entendida y



para la captación de sus bases epistemológicas. Los textos se materializan a partir de otros textos y la escritura es una extensión del acto de lectura. Por ende, la captación del proceso de reescritura no es una estéril identificación de fuentes y de influencias, sino una dilucidación del modo en que los textos son absorbidos y codificados por otros discursos. La obra cervantina configura, sin duda, un palimpsesto, el cual, al ser estudiado minuciosamente, revela huellas parcialmente borradas o modificadas de otros textos inscritos en él. Son elementos dinámicos, no pasivos, que son resemantizados y transformados, al tiempo que se les otorga una nueva identidad y sustancia. La captación de la obra de Cervantes como un palimpsesto permite reflexionar sobre la cuestión de la autoridad y del canon individual o de los cánones en ella inscritos y reelaborados de modo permanente.

Partiendo de la concepción esencial de reescritura, me referiré, a continuación, a ciertas estrategias y lineamientos primordiales en la construcción del aparato narrativo, identificables en los tres géneros novelísticos que subyacen, como referentes intertextuales, en la concepción cervantina de las voces narrativas: la novela de caballerías, la novela picaresca y la novela griega o bizantina de aventuras.

El punto de partida del cervantismo contemporáneo

Tal como lo sugiere Montero Reguera en su valioso estudio bibliográfico, el punto de inicio del cervantismo contemporáneo para llegar al copioso interés por el análisis de las voces narrativas en el *Quijote* lo constituye, primeramente, la atención dedicada al estudio del diálogo, de las voces —en general— en la obra, estudio que más tarde se verá reforzado por la vertiente crítica bajtiniana y su crucial aporte en torno a la problemática del dialogismo.

La reflexión sobre el diálogo cervantino tiene antecedentes tan tardíos como los de Ortega y Gasset, estudioso que enfatizó la centralidad de este recurso en la obra. Posteriormente, han surgido numerosos trabajos al respecto, como los de Murillo, Gilman, Rivers, Close, Guillén y, muy recientemente, Martín Morán, por mencionar solo unos pocos nombres en el amplio espectro crítico que se ha ocupado del tema. Las perspectivas adoptadas son disímiles, y en lo que atañe a nuestro interés puntual —el de las voces en la obra—,



importa recordar algunos de los trabajos que se asientan en el concepto de dialogismo y polifonía, como el del propio Bajtín, quien, a pesar de no haber analizado el *Quijote*, lo propone como obra paradigmática de aquellos conceptos, en oposición a las obras monológicas.

La caracterización del *Quijote* como obra polifónica constituye, desde la perspectiva de muchos críticos, el argumento primordial para considerar a la obra como la primera novela moderna. Según Bajtín, la novela polifónica sería aquella en la que están representadas todas las voces socioideológicas de la época, incluso las que pueden considerarse periféricas o menores. En tal sentido, el *Quijote* constituiría una obra modélica de heteroglosia y dialogismo, todo lo cual encuentra muchos puntos en común con las conocidas y ya tradicionales teorías sobre el mentado perspectivismo de la novela, como las de Spitzer o Predmore.

Las nociones bajtinianas han constituido una invitación para una apertura aún mayor de la crítica hacia el problema de las voces narrativas, ya que éstas forman una parte integral y de máxima centralidad en el conjunto de voces socioideológicas que pueblan las páginas de la novela y que contribuyen a su multiperspectivismo. Si bien el interés por el estudio de los narradores del *Quijote* es previo a la irrupción de los estudios bajtinianos, estas dos vertientes se nutrirán y enriquecerán mutuamente, en un estadio posterior de su desarrollo.

* * *

El modelo semiótico-narratológico que utilizaré en mi análisis es el desarrollado por Genette, al que sumaré los aportes de otros narratólogos contemporáneos, tales como Todorov, Chatman, Bal, Rimmon-Kenan y Dällenbach.

El primer objetivo que, a mi parecer, debe adoptar el crítico de filiación narratológica o de cualquier otra vertiente, debe ser comprobar en qué grado su modelo de análisis es pertinente para la decodificación y apertura de las significaciones del objeto literario estudiado. Me refiero, en otras palabras, a la necesidad primaria de respetar lo que designaría como el "llamado del texto": su intencionalidad y su permeabilidad a determinados caminos de acceso. Estimo que no todo modelo puede ser aplicado a cualquier



texto. En algunos casos, la imposición de abordajes ajenos, distantes o, simplemente, no operativos respecto de la obra en cuestión, puede llevar a la cerrazón del texto y no a su apertura, y, en no pocas ocasiones, a una sobre-interpretación estéril y hasta distorsionante, lo que Eco dio en llamar acertadamente “*deriva interpretativa*”.

Si estas últimas observaciones resultan necesarias y pertinentes para la labor del crítico literario, en general, son aún más imperiosas, a mi juicio, para quienes nos acercamos a textos distantes tanto cronológicamente como en su concepción literaria y de mundo, y cuyos horizontes de expectativas han variado y hasta pueden resultarnos hoy desconocidos. Tal es el caso para la literatura áurea, respecto de la cual la aplicación de las herramientas de análisis desarrolladas por el discurso crítico contemporáneo debe ser cautelosa en extremo y estar doblemente atenta a posibles desviaciones exegéticas, imposiciones forzadas de lecturas no correspondientes y, en suma, patentes casos de sobre-interpretación.

La narratología es el fruto de un abordaje de la literatura desde el ángulo de la poética o ciencia de la literatura, cuyos primeros inicios datan de principios del siglo pasado, con el formalismo ruso, y alcanzan un máximo desarrollo con el estructuralismo francés de los años 60 y 70. Estas perspectivas críticas estimaron posible la creación de un modelo de análisis atemporal y universal, interesándose no por la literatura real y particular, sino por la “*posible*”.

El caso de las voces narrativas del *Quijote* resulta un ejemplo paradigmático de apertura de un texto del siglo XVII a la reflexión crítica del siglo XX. Estimo que no es casual que en los últimos decenios, en el marco del cervantismo, esta perspectiva analítica haya sido tan abundantemente transitada. El paradigma de los narradores constituye un objeto de estudio no solo pertinente para el semiótico, sino también un objeto que llama a —e incluso, si es válido expresarlo de ese modo, exige— este tipo de análisis, el cual puede acceder a una problemática textual que no hubiese sido resuelta por otras perspectivas críticas, como la filológica tradicional o la retórica clásica.

A mi juicio, el mérito mayor de este tipo de enfoque es el poder abordar la obra como sistema, diferenciando así sus diversos niveles constructivos, pero focalizando muy especialmente sus interrelaciones y la fundamental función rectora que el nivel de la enunciación ejerce



sobre todos los otros niveles. Esta interdependencia sistémica, y la supeditación de los diversos aspectos discursivos —tiempo, personajes, estructura— respecto de las voces que los vehiculizan, constituyen probablemente la estrategia constructiva sustancial de la obra, la cual, por otra parte, se halla ficcionalizada como una de sus principales isotopías. Es por ello que otorgo validez al modelo de análisis narratológico genettiano, como un instrumento capaz de dilucidar e iluminar aspectos del aparato de narradores del *Quijote* y de su proyección ulterior a toda la novela, aspectos que hasta ser develados por las lecturas semióticas de la novela, permanecían herméticos, al menos parcialmente.

El modelo de análisis de la voz narrativa

Genette, en *Figures III* (1972), es el creador de un modelo de análisis textual narratológico que otorga prioridad al funcionamiento de las voces narrativas en la obra. En su estudio, el crítico francés establece tres parámetros básicos para el análisis del narrador. El primero y de mayor centralidad, desde su perspectiva, es el constituido por los niveles narrativos. Un texto narrativo, por definición, es vehiculado por una voz narrativa que narra la diégesis. Esta voz narrativa primera es designada como “extradiégetica”. El texto puede desplegar otros niveles, contenidos en la primera diégesis o intradiégesis: narradores incluidos en la diégesis que introducen un relato, se transformarán en voces intradiégeticas que narran metadiégesis o narraciones dentro de la narración. Esta sucesión de relatos que se contienen podría multiplicarse indefinidamente: meta-metadiégesis e hipodiégesis (término elegido por Genette, para indicar que se ha superado el tercer nivel diégetico de inclusión). Como es posible observar, y ello en relación con lo argumentado más arriba, en defensa de la aplicación del modelo de Genette a la literatura del siglo XVII, el parámetro de los niveles narrativos sistematiza y designa con rigor un procedimiento constructivo hartamente conocido por los artistas barrocos: la construcción en profundidad.

Un segundo parámetro corresponde al grado de participación de los narradores en el relato que transmiten: si no participan en el mismo como personajes, se habla de narradores heterodiégeticos; si su



participación existe, son considerados homodiegéticos y, finalmente, si son los personajes protagónicos de su relato, serán autodiegéticos.

Genette también establece un parámetro temporal para la voz narrativa: en qué situación cronológica está ubicado el narrador respecto de aquello que narra. Su situación puede ser posterior a los hechos relatados (designado como tiempo subsiguiente o ulterior), anterior o simultánea.

Críticos como Chatman y Rimmon-Kenan incorporan dos nuevos parámetros para el análisis de la voz narrativa: el grado de confiabilidad y el grado de manifestación. Estimo que estos parámetros poseen una alta operatividad para el estudio de los narradores.

La confiabilidad, desarrollada ampliamente por Chatman, indica en qué medida el narrador es creíble o no. Los factores que pueden reducir su credibilidad son, por ejemplo, la edad reducida —o a la inversa—, perturbaciones mentales o, muy especialmente, una voluntad, consciente o no, de engañar a sus receptores. Se trata del narrador “mentiroso”, que exige del narratario una considerable dosis de actividad decodificadora, para poder deconstruir su discurso, encontrar subtextos, alusiones, blancos y supresiones intencionales. Este parámetro será sustancial para determinar el comportamiento de las voces narrativas del *Quijote*.

La manifestación del narrador, finalmente, determina el grado de presencia perceptible de la voz narrativa. El juego del texto puede ser el de crear una apariencia de invisibilidad del narrador, que éste sea casi imperceptible, como si la historia se desarrollara por sí misma. En cambio, la estrategia elegida por otros textos puede ser la inversa, es decir, dispersar las marcas de una alta manifestación del narrador (éste manifiesta sus opiniones, el conocimiento de la interioridad de los personajes, sus elecciones narrativas, y con ello enfatiza el dominio que ejerce del mundo configurado del texto).

Al estudiar el aspecto correspondiente a la voz narrativa —considerada como el agente ficticio productor del discurso narrativo—, me remitiré a los cinco parámetros centrales antes desarrollados, que ayudan a caracterizarla: los niveles narrativos (establecimiento de relaciones de jerarquía y subordinación de los diferentes narradores y de sus respectivas narraciones); la participación en la narración (ausencia o presencia del narrador como personaje de la diégesis narrada); el grado



de manifestación (posibilidad de captación de la presencia del narrador); la confiabilidad del narrador (grado en que su palabra puede ser asumida como fidedigna en relación con la intencionalidad del texto), y el tiempo de la narración (ubicación temporal del narrador respecto de lo narrado). Desde ya, será necesario tener en cuenta la fundamental interdependencia entre estos cinco aspectos, que deben ser analizados en su juego de interrelaciones.

Asimismo, como he indicado más arriba, incluiré en el paradigma del modelo de análisis empleado el estudio de la focalización, estrechamente relacionada con el funcionamiento de la voz narrativa aunque no idéntica a esta última.

Los niveles narrativos

El aspecto que, sin duda, ha suscitado un mayor interés y, a la vez, una ardua polémica en el horizonte crítico, es el relativo a los niveles narrativos presentes en la obra cervantina. En tanto que la determinación del nivel intradiegético del texto no ofrece dificultad alguna —me refiero a los narradores-personajes, que emergen de la primera diégesis para contar historias propias, o bien el texto dentro del texto como unidad metadiegética independiente, caso constituido por *La novela del Curioso Impertinente*—, la identificación y ordenamiento del primer nivel narrativo o extradiégesis sigue resultando una tarea inacabada y sujeta a controversias. Tal falta de acuerdo atañe, en primer término, a las funciones de enunciación de dichas voces. Las posturas oscilan entre quienes otorgan el rol de narradores a todos o a parte de los autores de *El Quijote* y quienes los ven como autores ficticios, cuyo rol es tan solo actancial, pero no funcionan como voces narrativas y, entonces, tales críticos determinan una voz narrativa superior e innominada. El segundo gran desacuerdo es el relativo al número de narradores y/o autores. En este sentido, las opiniones se dividen, principalmente, en dos posiciones básicas: los críticos que se inclinan por la presencia de tres narradores o autores —Cide Hamete, el traductor morisco y el editor o transcriptor— y aquellos que sostienen que se trata de más voces narrativas, entre cuatro y cinco, al incorporar, por ejemplo, un autor final, autor definitivo o *ultimate*.



El concepto central que emplearé en relación con los niveles narrativos del *Quijote* es el de metalepsis o transgresión de niveles diegéticos. Esta noción es primordial tanto para establecer la diferenciación y especificidad de las aproximaciones críticas a la voz narrativa del texto cervantino, como también para otorgar mayor claridad a este aspecto. Genette señala que la metalepsis posee un amplio espectro de posibilidades en lo que respecta a su acción transgresora. Ella podría ser pronunciadamente contraventora de los límites entre niveles narrativos, como lo es la aparición de Don Alvaro de Tarfe como personaje de la diégesis (DQII, 72) y aun el proceso mental de Don Quijote, de lo que podría ser considerado como “locura intertextual”. Dicho proceso es sustancialmente metaléptico en su cruce y superposición de los modelos literarios caballerescos y su transcurrir “real” en el mundo configurado en la obra que protagoniza.

La metalepsis puede, también, operar con un grado menor de transgresión. En este sentido, una de las manifestaciones más útiles y funcionales para el análisis es la del llamado “substituto auctorial”, manifestación que ocupa un rol central en la novela de Cervantes. Se trata de un narrador que es percibido, explícita o implícitamente, como autor o partícipe de la producción de la diégesis que narra. Este concepto asimila, con coherencia y sin contradicciones, la posibilidad de ser narrador, de ser el portador del proceso de enunciación, al tiempo que esa misma voz es propuesta como el autor, recopilador, historiador del relato. Estas acciones han sido, a mi juicio, inexplicablemente consideradas como incompatibles por algunos críticos. El sustituto auctorial consiste en un procedimiento metaléptico, al sugerir el salto o traslado del nivel extratextual al diegético. Si bien su acción contraventora no es extrema, sí ofrece a un narrador ficticio que se enmascara como el autor real de la historia narrada (trampa textual en la que no pocos críticos han caído al considerar que la voz del “segundo autor” o editor/transcriptor es la voz de Cervantes “real”).

De este modo, la obra contaría, en su nivel narrativo extradiegético o primer nivel, con varios sustitutos auctoriales —por lo menos tres: Cide Hamete, designado por el texto como primer autor, el traductor y el segundo autor (y ello dejando de lado otras posibles voces auctoriales menos diferenciadas, que aparentan estar ubicadas “por



encima" de las anteriores). Si observamos tan solo el caso del historiador arábigo, no es difícil distinguir, en numerosos sintagmas, la intencionalidad de separar su voz con claridad. Así, a modo de ejemplos:

I, 9: 110: "En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:"

II, 8: 686: "¡Bendito sea el poderoso Alá!", con una continuación en estilo indirecto: "y dice que da estas bendiciones" [...] "Y, así, prosigue, diciendo:"

II, 74: 1222: " y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma:

- "Aquí quedarás colgada desta espetera".

A pesar del intencional juego entre estilo directo e indirecto, en todos estos pasajes es posible discernir la voz de Cide Hamete, narrador-autor.

No solo Cide Hamete, sino muchas de las instancias del *Quijote* que se atribuyen algún rol productor en relación con la obra —su autoría, traducción o transcripción— tendrán en diversos momentos del texto una voz diferenciada y serán, por ende, substitutos auctoriales. Dällenbach conecta el concepto de substituto auctorial con el de la construcción especular (*mise en abyme*) de la enunciación, entendiéndola a ésta última como la reflexión que se centra en el agente y en el proceso de producción en sí mismo.

El hecho de que las máscaras auctoriales puedan funcionar como parodias del complejo sistema de substitutos auctoriales de los libros de caballerías, como ya ha sido señalado acertadamente por Romo Feito, no contradice su estatus de narradores, como tampoco lo contradice la multiplicación y confusión de sus voces. Es precisamente esta falta de delimitación entre las voces la que potencia el recurso metaléptico del narrador-autor y le otorga un grado mayor de acción desestabilizadora. Recurriré, nuevamente, a un concepto del análisis narrativo que Genette (1972) designa como pseudodiégesis o metadiégesis reducida, el cual parece desentrañar en gran medida las irresoluciones en torno a la problemática de la voz narrativa del *Quijote*. La pseudodiégesis consiste en la presentación de un nivel intradiegético como diegético, es decir, se trata de voces que se contienen pero sin diferenciarse: estructura de cajas chinas que no posibilita la separación de las cajas contenedoras de las contenidas.



Es este recurso —el de la pseudodiégesis— el que impide, en múltiples casos, discernir claramente quién habla en la obra. Baste, a modo de ejemplo, el complejo pasaje: “Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito” (DQ II, 44: 979), en el que se interpenetran al menos cuatro voces, las cuales, a priori, corresponderían a cuatro niveles diegéticos diferentes. En mi opinión, el dispositivo pseudodiegético es la clave estructural sobre la que se apoyan las voces narrativas de la obra.

El grado de participación de los narradores

Una problemática similar, estrechamente relacionada con la anterior, es la que afecta el grado de participación de los substitutos auctoriales. Hasta el capítulo I, 9, es posible afirmar que el narrador —quien inmediatamente se transformará en editor o transcriptor— asume un rol heterodiegético, no siendo personaje de la diégesis que narra. En el presente capítulo, sin embargo, lo veremos paseando por Toledo y dialogando con tenderos y moriscos aljamiados. Este desarrollo textual nos enfrenta, desde mi perspectiva, a dos posibilidades: o bien ha ocurrido aquí un cambio en los niveles narrativos y la diégesis que creíamos primera —la de Don Quijote y sus aventuras— se ha transformado en diégesis segunda o metadiégesis y la primera diégesis sería la que narra la búsqueda de este personaje-narrador homodiegético de nuevas fuentes para la continuación de la historia del héroe manchego, o bien nos hallamos aún en el nivel extradiegético, si bien complejo y diseminado en múltiples voces que se superponen y entrecruzan, pero manteniendo su situación heterodiegética respecto de la primera diégesis. Si bien admito la problematicidad del caso (que estimo buscada por la intencionalidad textual), tiendo a considerar esta segunda opción como la más pertinente. A pesar de que la historia de la reconstrucción, escritura, búsqueda de fuentes y manuscritos adquiere una centralidad considerable en el texto, no llega a desplazar la primera historia (la de don Quijote) en tanto diégesis primera, sino que integra un complejo entramado extradiegético de substitutos auctoriales pseudodiegéticos.



La confiabilidad

La noción de confiabilidad del narrador, de máxima importancia en lo que respecta a la captación del mundo representado, distingue diferentes grados de credibilidad. ¿Cuál sería el grado atribuible a los narradores del *Quijote*? La problematicidad de la respuesta es aquí evidente. Me ceñiré a los narradores de la primera diégesis —las aventuras de los protagonistas, don Quijote y Sancho—, ya que el grado de confiabilidad de las voces intradieгéticas puede ser caracterizado como relativamente alto; así, por ejemplo, la voz de Marcela, del cautivo, de Ana Félix (con significativas excepciones, como la voz de don Quijote, narrador intradieгético del episodio de la cueva de Montesinos). Sin embargo, importa recordar que, según las jerarquías dieгéticas, estas voces se encuentran supeditadas al dominio de otras considerablemente menos fidedignas, por lo cual también su palabra, introducida por un narrador o narradores de credibilidad dudosa, podría, a su vez, ser cuestionada.

La confiabilidad de las voces narrativas se encuentra abiertamente desafiada por los propios narradores auctoriales. Así, la permanente e irónica referencia al puntual y verdadero historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, “siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (DQ I, 9: 110); con lo cual, parafraseando a González Noriega, el texto no solo explota la ambigüedad del estereotipo, sino que nos coloca en la paradoja del mentiroso, de la que inexorablemente no podremos salir. Más aún, el segundo narrador reduce máximamente su propia confiabilidad al adoptar el registro irónico, en especial al referirse a la fuente primera de esta verdadera historia, el verdadero, y mentiroso, Cide Hamete. Por otra parte, ya ha sido abundantemente puntualizado el despliegue del lenguaje conjetural en la obra: un discurso que enfatiza lo dudoso e hipotético de aquello que se está enunciando. Este discurso de la incertidumbre, patrimonio de todos los autores del texto, incluyendo las voces pseudodieгéticas no diferenciadas, contribuye en gran medida, también, a otorgar el bajo grado de confiabilidad atribuido a las voces del texto.

Finalmente, la disolución de la credibilidad de las voces narrativas debe ser entendida como consecuencia de su multiplicidad y, fundamentalmente, de la ya subrayada falta de límites claros entre



ellas, es decir, de la superposición y pérdida del origen, todo ello vehiculizado a través de los distintos procedimientos metalépticos y pseudodiegéticos señalados. Esto atenta contra la confiabilidad de dichas voces no menos que los comentarios estereotípicos y de otra índole, que los narradores emiten para desacreditarse recíprocamente.

El grado de manifestación

El aspecto referido al grado de manifestación del narrador (*perceptibility*) es uno de los parámetros básicos para la determinación del comportamiento de la voz narrativa y puede resultar más útil y operativo que el de omnisciencia. Considero que dicha categoría acusa puntos de coincidencia con el denominado por Kayser 'narrador personal', como también con el 'verosímil artificial' de Genette. Estas dos últimas instancias corresponden al grado máximo de manifestación del narrador, grado patentizado en las voces narrativas del *Quijote*, que además de hacer explícito el propósito del acto narrativo, al constituirse en instancias auctoriales, irrumpen insistentemente en la narración de los acontecimientos para manifestar con ello el dominio sobre el mundo configurado en el texto. Entre las marcas textuales de una alta manifestación se encuentran la libertad en el manejo temporal y espacial, el conocimiento de la interioridad de los personajes y, muy especialmente, la emisión de comentarios, opiniones, juicios y hasta dudas, por parte del narrador (hecho que aleja esta categoría de la de omnisciencia). En este sentido, veo el grado de manifestación de los narradores del *Quijote* como pronunciado, aun cuando nos oculten su identidad, como observa El Saffar respecto de aquel que designa *ultimate author*. Asimismo, este operativo es portador de un marcado sentido irónico, al crearse una falsa complicidad entre el narrador y su narratario; el primero aparenta contar con la perspicacia del segundo y este último, el narratario, percibe satisfecho el lazo que lo une con el narrador. En el texto cervantino, este registro irónico se ve reforzado por el hecho de que el conocimiento respecto de los protagonistas se halla, en muchos casos, tácitamente compartido por el narrador y su receptor, quienes mantienen así, conjuntamente, una distancia irónica respecto del objeto narrado. Este mundo compartido es el que irrumpe masivamente en



el *Quijote* a través de sus narradores substitutos auctoriales personales. Sin embargo, en Cervantes (así como en escritores contemporáneos, entre los que sobresale el nombre de Borges), la presente estrategia es enmascaradora de la subversión del rol que convencionalmente se le atribuye a dicho narrador. El retorno insistente al acto de la enunciación converge en un movimiento excesivo de autorreferencialidad, el cual subvierte la aparente intencionalidad textual de mimesis, desplazándola hacia significados narcisistas.

El tiempo de la narración

Por último, el tiempo de la narración, al igual que los aspectos anteriores, ofrece relaciones paradójicas. Me ocuparé de dichas relaciones con más detenimiento en el capítulo sobre el tiempo. Solo anticiparé que este comportamiento paradójico se origina, también, en el entramado metaléptico de la obra.

Desde una perspectiva cronológica, los substitutos auctoriales se ubican después de que los hechos que narran han ocurrido, en lo que Genette denomina “tiempo subsiguiente”, aunque la distancia respecto de dichos hechos puede variar, según asuman el rol de cronistas o de historiadores.

La situación cronológica de los narradores respecto de lo narrado manifiesta, sin embargo, no pocas discrepancias. En oportunidades, los hechos anunciados prolepticamente por las instancias auctoriales se revelarán como erróneos, aspecto que se patentiza, por ejemplo, en no pocos peritextos epigráficos, en el final de la primera parte de la novela (I, 52), o en el anuncio (falso) de que don Quijote, antes de su muerte, se retractará de lo narrado respecto de los acontecimientos en la Cueva de Montesinos (II, 24). Este comportamiento podría desestabilizar la ubicación cronológica en la que se encuentran los substitutos auctoriales como así también cuestionar su confiabilidad.

La posibilidad de que los personajes de la diégesis modifiquen hechos ya anticipados por la voz narrativa, podría estar indicando que esos hechos aún no se habían realizado y, por consiguiente, que el narrador se encontraba en un tiempo anterior a tales hechos. No obstante, ello puede ser entendido también como la aptitud del protagonista de cambiar los acontecimientos pasados ya anunciados por el narrador, lo cual configura una metalepsis pronunciada: los



personajes son capaces de incidir en la creación de su propia historia y hasta de corregirla y modificarla. El texto mantiene la posibilidad de ambas lecturas —la transgresión metaléptica o la confusión de la situación temporal del narrador— en un habitual llamado a la indecidibilidad.

El nivel de la enunciación evidenciará, asimismo, una marcada alternancia en lo que atañe a la situación cronológica en la que se hallan las instancias autoriales. En este nivel observaremos una marcada oscilación entre el tiempo subsiguiente, el anterior y, en oportunidades, el simultáneo. A estas oscilaciones las designaremos como “metalepsis” ingenuas, frecuentemente empleadas en las novelas cuyos narradores pueden ser estimados como “personales”. Su carácter “ingenuo” se debe a que si bien remiten al proceso de escritura y a la naturaleza ficticia del relato, no atentan contra los estatutos de naturalización del texto, siendo su objetivo primordial reforzar el rol del narrador como entidad controladora y dominante respecto del mundo configurado del texto.

El efecto de la metalepsis como aspecto esencial de la obra.

El *Quijote* pone de relieve la permanente interrupción de la natural concatenación discursiva por otras voces. Se ha observado, al respecto, que los personajes cervantinos son expertos en interrumpir la narración de otro personaje. Baste recordar las permanentes intromisiones de Cipión en la narración de Berganza, o las observaciones de don Quijote a fin de corregir las prevaricaciones idiomáticas del relato del cabrero Pedro sobre Marcela y Grisóstomo (*DQI*, 12), o aquellas intervenciones que determinan el brusco final del inacabable cuento de Sancho (*DQ*, I, 20). Tales interrupciones otorgan centralidad al proceso de lectura, en cuanto enfatizan el rol del receptor, la importancia primordial de una captación activa y participativa en aquello que se lee o escucha. El proceso de lectura resulta cardinal en el mundo configurado cervantino, de lo cual emerge la concepción de que escritura y lectura no son procesos distantes sino complementarios.

A mi juicio, es primordialmente la intrusión de la voz narrativa la que nos obliga en el *Quijote* a mantener una distancia irónica permanente respecto del texto. En gran medida, es la intervención



de esta voz la que evita que leamos el Quijote del modo como Alonso Quijano había leído los libros de caballerías, siendo también ella responsable del complejo entramado de significaciones que el texto genera. Es posible sostener, entonces, que el narrador ironista del capítulo I, 9 del Quijote ha creado la novela consciente de sí misma.

No obstante, la irrupción de las voces narrativas en el natural desarrollo de la diégesis no limita sus efectos a la autorreferencialidad patente en la novela, sino que proyecta dicha función hacia otros muchos aspectos de la obra, de modo tal que es dable estimar que el funcionamiento novelístico del Quijote es metaléptico en su esencia.

En primer término, el funcionamiento intertextual es sustancialmente metaléptico: la apropiación de tópicos, motivos, procedimientos, recursos retóricos y lingüísticos y núcleos temáticos de múltiple filiación genérica, convierte a la novela en un espacio poligenérico múltiple, en el cual se diluyen los orígenes precisos y se rescatan los efectos. La crítica ha insistido repetidamente en esta superposición y entrecruzamiento de fuentes, géneros, textos y estilos, en una especie de frenesí creativo que imposibilita las delimitaciones claras y rigurosas.

Así, al cotejar con los textos caballerescos que sirven de referente a los intertextos del Quijote, sucede a menudo que encontramos errores o imprecisiones considerables, como si Cervantes no hubiera verificado los hechos o hubiera inventado episodios de su propia imaginación, ya sea en boca de don Quijote o de otros personajes. Tales errores pueden desconcertar en un autor quien, en ciertos momentos, es capaz de rescatar incluso personajes y situaciones insignificantes del Amadís o del Tirante. Ello pone de manifiesto que las lecturas hechas por Cervantes de la literatura de caballerías no han sido quizás ni rigurosas ni sistemáticas, pero también podría revelar que Cervantes se distanció de las mismas, a causa de una valoración ambivalente de dicha literatura, en la que se mezclaba la atracción con el rechazo, todo lo cual ha resultado en un complejo mosaico intertextual.

La locura de don Quijote es, en tal sentido, la expresión más patente de dicho funcionamiento intertextual. Su locura, como he señalado más arriba, es la locura de la intertextualidad, no solo por la



trasposición de la ficción a la realidad, sino a causa del proceso de vértigo creativo que la caracteriza, a partir del cual se inspira en sus modelos, pero los fragmenta, selecciona, modifica, confunde y superpone. No tengo la certeza de que don Quijote pueda ser considerado como un lector ejemplar, pero sí como un reescritor paradigmático, empleando el concepto de reescritura con los alcances otorgados anteriormente. Este proceso de reescritura metaléptica del protagonista —transgresora de límites y de niveles—, no es sino la proyección especular del comportamiento intertextual totalizador de la obra, cuya estrategia primordial no solo es el cruce de los límites genéricos y preceptivos, sino también el sutil desdibujamiento de los mismos.

También en el nivel intratextual la metáfora de la metalepsis resulta operativa. Las categorías temporales, por ejemplo, evidenciarán un movimiento de cruce, en gran medida originado por el mismo proceso metaléptico que rige el comportamiento mental del protagonista, el cual irradia su influencia hacia todos los ámbitos de la novela. De este modo, comprobaremos cómo los tiempos cronológicos pueden intercambiarse, a partir de la voluntad, el deseo y la memoria tanto del héroe como de las instancias autoriales. Como en los otros niveles, también el temporal acusará una dinámica esencialmente transgresora, de permutaciones y superposiciones.

En cuanto a la caracterización de personajes, será éste otro espacio textual de manifestación explícita del cruce de identidades y roles. De modo voluntario o no, desde un nivel de conciencia o desde su ausencia, los caracteres se trasladarán al lugar del otro, para asumir máscaras identitarias permanentes o transitorias, pero que siempre dejarán una impronta en su caracterización.

La metalepsis caracterológica diseña un cruce identitario cuyo paradigma es, indudablemente, don Quijote, pero su proyección es de naturaleza universal en el mundo representado y afecta a la totalidad de sus personajes.

Finalmente, tal vez el cruce que presenta mayor problematicidad para el análisis semiótico es el que atañe al extratexto. Me refiero a las isotopías, campos semánticos y estatutos, inscritos de modo más o menos evidente en la novela —isotopías sociales, estamentales, religiosas, de género sexual, etc. La inagotable y controvertida



bibliografía crítica que existe en este marco acredita el hecho ineluctable de que las lecturas posibles son infinitas, dispares, contradictorias.

Deseo enfatizar —más que ofrecer pronunciamientos definitorios respecto de la estimativa textual, o mucho menos acerca de la intención del autor real, respecto de los distintos campos semánticos aludidos— que me importa destacar la estructura profunda de su estética compositiva, la que se revelará como sustancialmente transgresora, metaléptica; no, quizás, en sus postulados últimos —si fuera factible llegar a ellos—, sino en el llamado a una lectura desestabilizadora y defamiliarizante respecto de las convenciones y estatutos inscritos en el referente extratextual. Si acaso las conclusiones últimas devuelven al decodificador al sitio institucionalizado y convencional, el cruce ya realizado preserva el cuestionamiento y la inquietud, y ello es lo esencial.

Por eso deseo, finalmente, destacar que la metalepsis no es equivalente a ruptura, pero sí a dinamismo, a movilidad. En ello reside su fuerza y sus efectos. El cruce a menudo entraña un retorno al sitio del cual se ha partido, pero quien retorna —género, personaje, narrador, lector implícito o real—, vuelve de su exilio temporario con un suplemento, y ya, definitivamente, no volverá a ser el mismo.

* * *

La presente lectura del *Quijote* ha intentado poner de manifiesto la búsqueda de la disolución del narrador como instancia mediadora clara y unívoca, a partir del estallido de dicha voz y de su interpolación en voces narrativas que se entrecruzan y confunden. La masiva utilización del procedimiento pseudodiegético parece indicarnos, desde la intencionalidad textual, que las palabras no son nunca nuestras sino siempre están habitadas por las voces de los otros. Este es el *ethos* lúdico imperante en el *Quijote*.

Asimismo, el despliegue y la reabsorción discursiva de este conjunto de voces, cuestiona seriamente las jerarquías diegéticas, al punto que podríamos admitir la metalepsis como metáfora operativa y funcional del paradigma narrativo de la obra.

Finalmente, la sobrecarga auctorial y personal de los narradores a la que he aludido cumple una función múltiple. En lo que respecta a



las relaciones texto-extratexto, aparenta subrayar la pertenencia del relato al discurso histórico, en el cual irónicamente se insertan las voces de los narradores, muy especialmente la del historiador árabe. Sin embargo, es precisamente esta sobrecarga auctorial de la voz narrativa la que vehiculiza un efecto antagónico al de la transitividad referencial. El retorno insistente al acto de la enunciación —discurso no mimético— constituye en gran medida a las voces narrativas en el objeto focalizado, lo cual subvierte la aparente intencionalidad textual configuradora de mimesis. Esta tendencia antimimética pone de manifiesto la naturaleza ficticia del texto, al tematizar su propio proceso de escritura e invalida, entonces, funciones inherentes al sustituto auctorial personal. De este modo, la intencionalidad textual se patentiza a partir de las estrategias discursivas puestas de manifiesto en el juego de voces narrativas y de las estrategias correspondientes a las mismas.

La imbricación y el entrecruzamiento, expresados de modo magistral en el “baciuelmo”, como emblema respecto de la pluralidad en la que se funda el mundo del *Quijote*, hallan un eco significativo, también, en el complejo juego plural de la enunciación.

Entrecruzamiento, imbricación, irrupción, todas acciones que describen la dinámica dominante en el *Quijote*: una dinámica de traslaciones y mudanzas, ya sea literales como figuradas, estructurales, funcionales y de vías de significación. El espacio textual de la novela esgrime lo que denomino una incesante “metáfora de cruce”, la cual queda condensada en el concepto de metalepsis, en su sentido primero, el de transgresión de límites.

Desde la perspectiva asumida en el presente trabajo, vuelvo a afirmar que el concepto de metalepsis excede ampliamente los límites de la categoría de los niveles narrativos, para imponer su figura a la novela en su totalidad. No solo los niveles narrativos se entrecruzan, sino también las categorías discursivas: los personajes y el tiempo. A su vez, estas transgresiones o cruces no se limitan al nivel intratextual, sino que atañen también a los múltiples cruces genéricos que se perfilan en la obra, como así también a sus complejas proyecciones extratextuales.

Es por ello que estimo válido reafirmar la metalepsis como metáfora primordial del funcionamiento de todo el sistema novelístico



del *Quijote*, espacio conceptual gracias al cual tal vez logremos aproximarnos a la razón de ser de su incesante e inagotable plurivalencia.

Nota

* Todas las citas del Quijote usadas en este texto provienen de: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998).

¿Vive usted en un mundo civilizado? El desarrollo sostenible desde el discurso de los derechos humanos

María Eugenia Rodríguez Palop
Universidad Carlos III de Madrid

Esta conferencia fue leída por su autora en el III Coloquio por los Derechos Humanos (1 de abril de 2005) organizado por el Centro de Valores Éticos del Campus Monterrey del Tecnológico.

No cabe la menor duda de que existe un problema ambiental que mediatiza nuestro modelo de desarrollo en el que apreciamos desde hace tiempo signos alarmantes de que algo no funciona. La distancia que separa la gravedad de tal problema, la supuesta conciencia ambiental, y los tímidos esfuerzos destinados a su solución, es absolutamente abrumadora. Las causas de tal distancia son variadas y aparecen en un arco que va desde la complejidad de la cuestión ambiental y la multitud de intereses en juego hasta el desacuerdo mismo acerca de las causas que provocan esta situación. Así, algunos interpretan la crisis ambiental como una crisis pasajera de la que es posible salir sin cambiar esencialmente nada en las formas de funcionamiento de los sistemas socioeconómicos ni en sus relaciones con la naturaleza (a esta postura la llamaremos "ambientalismo"). Para otros, sin embargo, resulta necesario y urgente modificar las reglas de tal funcionamiento, remover los pilares básicos de la civilización dominante y provocar, finalmente, un auténtico cambio civilizatorio. Desde este paradigma, al que denominaremos aquí "ecologista", se reivindica el derecho al medio ambiente como un derecho humano y con ello se intenta desmontar, entre otras cosas, la falacia de un dominio unidireccional y absoluto del hombre sobre su entorno. En otras palabras, se pretende desmontar esa fe irracional en el progreso irreversible que tiene en la veneración de lo nuevo uno de sus cimientos más básicos y que olvida los propios límites



materiales del progreso. Como puede verse, desde este modelo se quiere diseñar un mundo civilizado que se mueva de acuerdo con otros criterios.

Aunque hay muchas y muy distintas formas de ecologismo y aunque pueden citarse entre las causas de su surgimiento como movimiento social una muy variada gama de elementos, consideraré aquí la perspectiva ecologista que me parece compatible con el discurso de los derechos humanos y que es, por tanto, antropocéntrica (si bien maneja un antropocentrismo débil¹) y entenderé como la explicación más verosímil de su nacimiento el déficit de legitimidad democrática que se aprecia en el denominado “mundo desarrollado” durante la década de los sesenta/setenta. Tal déficit tiene su origen, entre otras cosas, en la contradicción estructural en la que se apoya el esquema político y que consiste en combinar la legitimación pública (democracia) y la acumulación privada (capitalismo); es decir, que pretende recabar el apoyo popular para un modelo en el que se socializan los costes y se privatizan los beneficios. Según la interpretación de algunos movimientos sociales, como el ecologismo, el equilibrio entre ambos elementos fue solo aparente y tal apariencia pudo mantenerse durante un determinado período de tiempo pero acabó otorgándose prioridad, sin ambages, al capitalismo frente a la democracia². El movimiento ecologista denuncia, de este modo, la falta de credibilidad del Estado, la crisis de la participación política, la crisis del partido político como instrumento de canalización de demandas (desideologizado, jerarquizado y burocratizado) y, en definitiva, la crisis de la democracia liberal representativa. Una democracia en la que los asuntos políticos son vistos como productos de mercado y el ciudadano como un consumidor que opta por la mercancía que mejor satisface sus intereses privados y estratégicos. Un modelo, por tanto, en el que se renuncia a la discusión ideológica y a la identificación de y con los intereses colectivos. Frente a tal modelo, el ecologismo se suma a los que señalan la necesidad de instaurar una democracia deliberativa apoyada en la deliberación y el diálogo sobre asuntos que a todos afectan, en la participación activa de diferentes grupos sociales, en el debilitamiento del partido político como único instrumento de canalización de las energías políticas y, finalmente, en la diversificación de espacios de decisión (de lo local a



lo global) que actúen bajo un criterio de coordinación. En este nuevo panorama, el movimiento social se presenta como una alternativa frente al partido «atrapalotodo», consigue representar intereses conformados colectivamente y gestionarlos también desde una perspectiva de conjunto.

La diferencia entre este punto de vista y el que representa el ambientalismo parece obvia. Desde este último, el crecimiento económico es visto como un elemento útil para resolver los problemas ecológicos, por lo que se no se proponen cambios en el modelo político existente y se apuesta, precisamente, por el mantenimiento del desequilibrio a favor del capitalismo. El reto que afrontan los ambientalistas es el de internalizar los costes ambientales y hacer compatible el esquema capitalista con la lucha por la preservación del medio ambiente. Para ello, asumiendo la escasez de recursos naturales y la existencia de un límite más coyuntural que estructural para nuestro modelo de crecimiento, señalan la necesidad de adjudicar un precio a tales recursos comerciando, finalmente, con un “mal” que, aún limitado, lejos de suprimirse se convierte en una fuente de riqueza, fomentando la ya insoportable desigualdad que sufrimos desde hace décadas en el acceso a los recursos. Cabría, desde luego, matizar esta alternativa pero por lo que aquí interesa, lo cierto es que desde ella no tiene sentido (por estéril) reivindicar que el derecho al medio ambiente forme parte del catálogo de nuestros derechos humanos. Basta con abordar el problema ambiental desde el mercado (liberal) o desde el Estado (socialista) sin modificar sustancialmente el esquema político y económico en el que nos hemos venido apoyando.

Pues bien, dicho esto, parece claro que la posible incorporación de la demanda de desarrollo sostenible³ o del derecho humano al medio ambiente no puede venir más que de la mano del ecologismo. El programa ecologista, por supuesto, no se centra exclusivamente en esta reivindicación sino que resulta mucho más amplio. En su horizonte puede vislumbrarse desde un nuevo modelo de individuo y ciudadano hasta un esquema social, político, económico, cultural y moral, si no nuevo en su totalidad, al menos, renovado y matizado. Por esta razón, puede decirse que el pensamiento verde no es ni puede ser un simple punto de vista transversal que se incorpore a cualquier plataforma, sino una alternativa con identidad propia y que es



independiente del resto de las posibilidades que manejamos en política⁴.

Pero, ¿qué significa reivindicar un desarrollo sostenible desde el discurso de los derechos humanos?, ¿qué aporta realmente el ecologismo a este discurso?

La defensa de un desarrollo sostenible parte de la premisa de que el crecimiento no puede ser ilimitado apuntando a una distinción clara y tajante entre crecimiento y desarrollo y denunciando la confusión que suele darse entre bienestar e incremento cuantitativo de bienes. Optar por el desarrollo frente al crecimiento exige, por supuesto, un cambio drástico en las pautas de producción, distribución y consumo que se apoya en la sustitución de la racionalidad económica por la racionalidad ecológica. Esto, entre otras cosas, excluye la posibilidad de asignarle un valor económico al daño ambiental.

En efecto, desde este prisma los recursos naturales forman parte del patrimonio colectivo y no pueden ser valorados de acuerdo a un precio. Y ello por varias razones que no son de carácter exclusivamente moral o ideológico sino también económicas. La desmitificación del mercado *perfecto* en el que el precio es un indicador del valor no es una aportación del movimiento ecologista sino de los análisis marxistas, entre otros. La incertidumbre, la confusión entre riqueza natural y precio de mercado, la inexistencia de agentes económicos, la necesidad de considerar la dimensión temporal de nuestras acciones y omisiones, son solo algunos de los factores que podrían distorsionar esta «realidad» económica. Es decir, no parece que puedan cuantificarse los costes del desarrollo como crecimiento económico.

Por lo que hace a los modos de producción, el ecologismo apuesta por la descentralización económica, la conversión del ámbito local en un espacio productivo cada vez más desvinculado del mercado mundial y, en definitiva, por un desarrollo autocentrado. Todo ello combinado con una producción más limitada y, además, controlada de acuerdo a criterios cualitativos y no orientada por el eslogan capitalista «más es mejor» que alimenta la obtención del mayor número de beneficios en el menor tiempo posible.

Se entiende que la producción en comunidades pequeñas coordinadas es más estable, más autónoma y más favorable a la cohesión social. Hay que tener en cuenta que en el ideario ecologista



el transporte y el permanente movimiento de mercancías y personas tiene el efecto colateral negativo que supone su fuerte impacto ambiental. Por otra parte, el biorregionalismo (que no suscriben del mismo modo todas las ramas del ecologismo) es una forma sostenible, por definición, de organizarse económica y políticamente. El biorregionalismo supone optar por la adaptación al entorno rechazando la ideología del dominio y la intervención, y facilita un desarrollo autosuficiente que respeta, además, la diversidad. Es, en definitiva, una forma de relación equilibrada con el ambiente. A todo esto hay que añadir la necesidad de reestructuración de la sociedad industrial, de fomentar un desarrollo tecnológico que no esté impulsado por la política militarista, de impulsar el ahorro energético y la inversión en energías renovables.

En otras palabras, parece que el desarrollo sostenible es desarrollo sin crecimiento y, seguramente, exige implementar ciertas formas de biomímesis (imitación de la naturaleza) o, lo que es lo mismo, articular fórmulas que permitan la reinserción de los sistemas humanos en los sistemas naturales. Ello se traduce, básicamente, en la adopción de ciertos principios:

1. Vivir del sol o de los flujos renovables de energía sin agotar la reserva de combustibles y minerales.
2. Cerrar los ciclos (residuos cero).
3. No transportar demasiado lejos.
4. Evitar sustancias extrañas (transgénicos, por ejemplo).
5. Liberar espacio ambiental (no llenarlo todo).
6. Respetar la diversidad⁵.

Obviamente, nada de esto es posible si no se respetan los límites estructurales e internos al crecimiento: los límites planetarios de carga (población), de absorción (residuos) y de producción (recursos).

Por otra parte, este modelo económico no podría articularse sin la puesta en marcha de un esquema político descentralizado. En tal esquema sería posible la articulación de diferentes y variados ámbitos para la toma de decisiones que actuaran coordinadamente y bajo la filosofía de la cooperación. Esto resulta también compatible con el modelo de democracia deliberativa al que aludía más arriba.



La cooperación infra y supraestatal no ha de entenderse solo como una exigencia moral sino que en este modelo habría de pasar a ser considerada una auténtica pauta política. Una pauta que se orientara a hacer desaparecer las estructuras de dominación y que lograra ampliar cada vez más el círculo del «nosotros» incluyendo en su seno a los que antes considerábamos «ellos». De este modo, se lograría superar la dialéctica amigo/enemigo y las perspectivas antropológicas que ven en el hombre un ser aislado que no puede o al que no conviene entablar lazos de unión con el entorno. Se trataría de sustituir esta visión por la de un hombre inserto en una comunidad de hablantes donde existe, al menos, el interés común de llegar a un acuerdo sobre problemas que a todos afectan⁶. Quiero aclarar que nada de esto supone decantarse por visiones comunitaristas ni diseñar comunidades cerradas, rígidas y excluyentes que pudieran llegar a imponerse sobre los individuos.

A lo anterior, habría que añadir que la cooperación facilitaría la representación de los intereses de los afectados por nuestras decisiones aun cuando tales afectados no pudieran participar en su adopción. Una exigencia como ésta, llevaría, sin duda, a la imposición de deberes generales en sentido positivo y negativo, como el deber de ayudar a otros, por ejemplo, y encontraría su base en la existencia de una relación causa-efecto entre las acciones y omisiones de unos y las consecuencias perjudiciales y negativas en otros; es decir, en la responsabilidad moral que se deriva de tal relación de causalidad. El límite de esta responsabilidad se hallaría en lo que se denomina el “sacrificio trivial”. Sencillamente, si evitar un mal está en nuestras manos y no tenemos que hacer más que un mínimo esfuerzo para evitarlo, debemos hacerlo. La viabilidad mayor o menor de esta propuesta y el modo en que puede ser articulada son asuntos que, en este momento, por razones de brevedad, no me es posible tratar pero quiero señalar que este problema puede surgir en cualquier política social. Las propuestas que se han estudiado en el ámbito teórico acerca de un posible sistema fiscal para la solidaridad son una muestra de que tal problema puede tener solución⁷.

En definitiva, la solidaridad y la cooperación se basan en la conciencia de que todos formamos parte de un entramado social y de que nuestras acciones y omisiones tienen efectos sobre terceros; en el



hecho de que, a partir de este elemento, puede establecerse una relación de causalidad que nos hace responsables de ciertos resultados; es decir, en la idea de que la riqueza de algunos está íntimamente relacionada con la pobreza de otros. La ostentación con la que vivimos solo es viable porque hay quienes no pueden disfrutar de ella. Aunque no fuéramos directamente responsables de su miseria (no todos, al menos, o no todos por igual), no parece haber duda de que nos beneficiamos de tal situación y esto ayuda a perpetuar el estado de cosas. Como ya he dicho, el sacrificio trivial es el límite a la exigencia de responsabilidad. Veamos algunos elementos que pueden ayudarnos a comprender lo que digo:

Por tres dólares podría suministrarse agua potable a una familia hindú, mientras los americanos gastan ochocientos millones de dólares cada año en goma de mascar; con sólo cinco centavos se compraría cada año suficiente vitamina A para salvar la vista de uno de los cerca de cien mil niños que quedan ciegos por malnutrición cada año, mientras los australianos han decidido recientemente gastar cien millones de dólares en un Teatro de la Ópera y lanzar un nuevo modelo de automóvil por idéntica cantidad. La sanidad podría ser llevada a áreas rurales del «tercer mundo» con cinco dólares por persona y tres dólares permitirían vacunar a un niño contra las seis enfermedades más frecuentes, resultando que la facturación anual de la industria cosmética estadounidense podría costear la sanidad de mil seiscientos millones de personas. Según UNICEF, diecisiete millones de niños murieron en 1980. El costo de salvarlos habría sido aproximadamente el de un submarino Tridente. Una tonelada de fertilizante incrementaría la producción de alimentos del «tercer mundo» lo suficiente como para alimentar a diez personas cada año, pero cada año los americanos emplean tres millones de toneladas de fertilizante en sus jardines y césped [...]⁸.

Creo que no hace falta subrayar lo que ya subrayan estos datos: ¿es posible evitar estos “crímenes” si se nos exige que asumamos nuestras responsabilidades y se establece el límite del sacrificio trivial, como exige una moral individualista y respetuosa con los derechos humanos reconocidos? Me parece que la respuesta afirmativa a esta cuestión tiene que ser, cuando menos, contemplada.

En el programa ecologista, además, la solidaridad no es solo sincrónica, sino también diacrónica y esto exige introducir una dimensión temporal en el discurso. La solidaridad con las generaciones



futuras parte de la base de que la prioridad en el tiempo no añade ningún *plus* de legitimidad a nuestros actos. Haber llegado primero no nos da derecho, en términos morales, a perjudicar al que llega después directamente o limitándole su horizonte de futuro y evitando, de este modo, que pueda disponer del mismo número de posibilidades de desarrollo que nosotros hemos disfrutado. Aprovecharse impunemente de esta prioridad y transferir a otros los costes y riesgos de nuestro modo de vida, no es solo irracional sino injusto.

A todo lo anterior se añade, finalmente, un aspecto más: los ecologistas exigen que la solidaridad amplíe el círculo del “nosotros” también a otras especies que han de ser consideradas en el discurso moral si no como agentes morales sí, al menos, como pacientes morales (fundamentándose de este modo la exigencia de deberes para con ellos). Es decir, si sabemos que nuestros actos les perjudican y podemos evitar tal perjuicio sin sacrificar nuestros intereses más allá del sacrificio trivial, no hay ninguna razón para que no se nos imponga el deber de evitarlo. Los ecologistas, además, consideran que algunos animales, aquellos que poseen ciertas capacidades racionales, intelectivas y/o emotivas, deberían ser considerados sujetos de derechos. La concepción que se tiene hoy de la naturaleza humana y el concepto mismo de persona se basan en la idea moderna de racionalidad, pero ni ambos términos coinciden, ni la racionalidad es una fórmula clara e indiscutida. La persona goza de autonomía moral, de autoconsciencia, y puede ser responsable de sus actos por lo que, siguiendo tal definición, parece claro que no todos los seres humanos son personas. Por su parte, la definición de la razón es un reto que la filosofía se ha planteado desde sus inicios y sigue siendo hoy un elemento oscuro objeto de las más variopintas interpretaciones. Con esto lo que quiero señalar es que no resulta descabellado plantearse si los animales son o no sujetos de derechos sino, muy al contrario, creo que es uno de los retos que antes o después habremos de afrontar seriamente.

En fin, y sin necesidad de analizarlo mucho, ¿habría que conceder derechos básicos a un ser como el que se describe a continuación?:

Ella habla en lenguaje de signos [el de los sordomudos] empleando un vocabulario de más de mil palabras [...] Está aprendiendo las letras



del alfabeto y puede leer algunas palabras impresas [...] Exhibe una clara autoconciencia cuando desarrolla comportamientos frente al espejo...; y también la exhibe mediante usos correctos de lenguaje autodescriptivo [...] Entiende y usa correctamente palabras de significado temporal como «antes», «después», «más tarde» y «ayer».

Se ríe de sus propias bromas o de las de otros. Lloro cuando le hacen daño o la dejan sola, grita cuando está asustada o encolerizada. Habla acerca de sus propios sentimientos, usando palabras como «feliz», «triste», «miedo», «goce», «ansia», «frustración», «cólera» y «bastante a menudo- amor». Hace duelo por quienes ha perdido [...] Incluso ha expresado empatía respecto a otros seres a quienes sólo ha visto en imágenes.

[...] Es consciente de sí misma, inteligente, emotiva, comunicativa; tiene sus propios recuerdos y propósitos; y desde luego puede sufrir profundamente. No hay razón para cambiar nuestra evaluación de su *status* moral si añado a una información más: a saber, que no es miembro de la especie humana. La persona a quien he descrito -y ella no es menos que una persona para quienes la conocen- es Koko, una gorila de veinte años de edad oriunda de las tierras bajas⁹.

En fin, no pretendo ahora analizar este asunto que es hoy uno de los mayores retos que se presentan a los derechos humanos, pero sí me parecía interesante subrayar su relevancia moral y la importancia que en su seno adquiere la exigencia de solidaridad.

En definitiva, es cierto que el problema ecológico se aborda hoy desde una perspectiva ambientalista que, como ya he dicho, pretende dejar intacto nuestro modelo civilizatorio, pero, en mi opinión, tal perspectiva es claramente insuficiente. Si no modificamos nuestras pautas de acción y nuestros referentes, convertiremos a la tierra en un terrible campo de batalla en el que se reducirá a simples cenizas este modo de vida que hoy parece incuestionable y eterno. La obsesión por mantener una cierta forma de civilización no debería llevarnos a adoptar actitudes destructivas y depredadoras que, finalmente, resulten ser suicidas. Muchas especies sobrevivirán a esa batalla campal en la que ya vivimos inmersos y se articularán vías alternativas de organización pero hay razones para pensar que quizá el hombre ya no forme parte de este nuevo paisaje. Así las cosas, mirar en otra dirección es, precisamente, la exigencia más racional, más razonable y, por lo tanto, más civilizada.



Notas

¹ No entraré a analizar qué concepto de derechos humanos es compatible con la reivindicación de los movimientos sociales y del ecologismo en particular aunque sí quisiera señalar que no todos lo son. La ideología del Derecho Natural, de la que deriva la concepción de los derechos naturales, o su traducción actual, con modificaciones en cierto modo sustanciales, que defiende la existencia de derechos morales, no parecen abiertas a la posibilidad de incorporar nuevas demandas al catálogo de derechos humanos ya reconocido (en términos morales, no jurídicos). No tengo intención de analizar ahora la razón de tal exclusión ni tampoco las limitaciones que, desde mi punto de vista, padecen estas perspectivas. Baste con subrayar mi desacuerdo con tales posicionamientos y su incompatibilidad, repito, con el discurso que aquí se sustenta.

² A todo esto aludo de forma más detallada en mi libro *La nueva generación de derechos humanos. Origen y justificación* (Madrid: Dykinson/Universidad Carlos III de Madrid, 2001) Capítulo 2.

³ Aunque técnicamente me parece más adecuado el término «sustentable», utilizo aquí este otro por resultar más reconocible y más identificable por quienes no están inmersos en la discusión teórica sobre estas cuestiones.

⁴ El estudio de A. Dobson, *El pensamiento político verde. Una nueva ideología para el siglo XXI*, trad. José Pedro Tosaus (Barcelona: Paidós, 1997), da una buena muestra de ello.

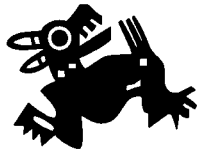
⁵ Sobre este asunto merece la pena consultar la triología de la autocontención de J. Riechmann publicada en *La Catarata* (Madrid) y reeditada este mismo año (2005): *Un mundo vulnerable, Todos los animales somos hermanos y Hombres que no quieren viajar a Marte*.

⁶ Como es obvio, tras esta formulación se esconden los presupuestos habermasianos del discurso que, como ya he expuesto en otros trabajos, asumo sin mayor problema. No me parece que haga falta enumerar aquí la prolija bibliografía que J. Habermas tiene sobre este asunto.

⁷ Al respecto, véase el capítulo IV de mi libro *La nueva generación de derechos humanos. Origen y justificación* (Madrid: Dykinson/Universidad Carlos III de Madrid, 2001) y la bibliografía allí citada.

⁸ Datos extraídos del artículo de T. Trainer en A. Dobson, *Pensamiento verde: Una antología* (Madrid: Trotta, 1999) 80.

⁹ F. Patterson y W. Gordon en P. Cavalieri/P. Singer, *The Great Ape Project: equality beyond humanity* (London: Fourth Estate, 1993) 58-59.



Reseñas



El Norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana

Nora Lizet Castillo Aguirre
Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

Miguel G. Rodríguez Lozano. *El Norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana*. Monterrey, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002. 149 páginas.
ISBN: 970-18-7782-9

Para Miguel G. Rodríguez Lozano (México, D. F., 1962) el espacio geográfico, cultural y social al que hace referencia este libro tiene una razón de ser: “Más allá de la visión reduccionista y repetitiva de los modelos acartonados en el ámbito de la cultura del norte del país” (8). El autor sugiere ver la diversidad, las diferencias y las semejanzas al considerar el espacio comprendido por los estados norfronterizos de Baja California [Norte], Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, y cuyo estudio “aspira a ser en lo posible, el camino para acercarse a esa literatura” (10).

La pertinencia de esta compilación radica en el hecho de tomar en cuenta el desarrollo de la literatura que se produce desde hace veinte años fuera de la Ciudad de México para salir de la “visión centralista y homogénea que impera en los diferentes extremos de observación alrededor de la literatura” (8). El estudio de Rodríguez consta de un prólogo y nueve capítulos; seis de ellos refieren incomparables aspectos de la literatura que inicia con una nota biográfica del autor(a) y las temáticas abordadas por cada uno de ellos. Se puede advertir que aún cuando se trate de ver un punto de vista para cada escritor, la diversidad social, los espacios urbanos y la marginación aparecen como temáticas recurrentes. El séptimo apartado hace referencia a *Yoremito*, una de las editoriales independientes que se ha encargado



de publicar parte de la producción literaria del norte de México; el siguiente capítulo enlista nuevos narradores del norte de Tamaulipas y, a manera de conclusión, en su noveno apartado, Rodríguez hace algunas consideraciones sobre el desierto como espacio literario y cultural, que cumple con diversas opciones en las propuestas estéticas de los escritores con otro objetivo que restringir los efectos estéticos del paisaje.

El libro *El Norte: Una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana* se limita a algunos autores nacidos entre 1960 y 1970, pues para Rodríguez existe entre ellos un auge en la producción literaria y un interés particular por escribir sobre lo que les gusta “si no, ni caso tiene” (9). Es importante resaltar que, de acuerdo con el autor, no todos los estados del Norte guardan la misma proporción en cuanto a calidad y cantidad.

Los escritores referidos en esta compilación son: Eduardo Antonio Parra, David Toscana y Joaquín Hurtado, quienes radican en Monterrey, no obstante el primero nació en León, Guanajuato, y desde 2003 radica en el Distrito Federal; Luis Humberto Crosthwaite de Tijuana, Baja California; Rosario Sanmiguel de Cd. Juárez, Chihuahua y Olga Fresnillo de Reynosa, Tamaulipas.

En la literatura de Eduardo Antonio Parra, cuya producción tomada en cuenta para el presente estudio fue hecha en Monterrey, ciudad que se ha convertido en un hito interesante de desarrollo cultural, el Norte se aleja de la “literatura del desierto”. La producción de Parra orienta su contenido a las experiencias de vida de personajes que transgreden la visión de “sociedad perfecta” que por momentos se impone en la práctica cotidiana. El rasgo social es básico en el desarrollo de su narrativa. La descripción que hace Parra es muy detallada y destaca el movimiento de los personajes y confiere una “sensación cinematográfica” (27) que hace que las escenas no siempre coincidan con lo que el lector imagina, dando un giro a la experiencia estética al mismo tiempo que logra desconcertar al lector por lo inesperado del giro temático en cada uno de sus textos..

La literatura de Luis Humberto Crosthwaite, por otra parte, es una constante mirada hacia la complejidad de Tijuana, es una mezcla entre lo artístico y lo social donde no se ofrece la visión lineal turística, teórica, institucional o postmoderna de la ciudad fronteriza a quien



Néstor García Canclini ve como “uno de los mayores laboratorios de postmodernidad” (35). Para Rodríguez, la forma literaria de Crosthwaite aclara los modos de representación de la frontera como tema y de los mundos cotidianos de los marginales brindando una perspectiva distinta a lo que se supone del universo fronterizo. Una de las formas narrativas de Crosthwaite hace referencia a los títulos de canciones populares para activar y modificar el espacio ficcionalizado. Existe en este autor la intención de ir más allá de lo regionalista, asimismo arremete contra lo institucional transgrediendo el centralismo.

El trabajo de Rosario Sanmiguel, en el tercer apartado, marca la trayectoria de las mujeres escritoras nacidas o radicadas en la frontera y los alcances de éstas a finales del siglo XX. Rodríguez enfatiza que la literatura de la frontera “viene a poner en jaque la visión lineal de la literatura y a replantear la necesidad de mirar con otros ojos la producción creativa del país” (48). En la obra de Sanmiguel se sugiere la premura de ubicar las historias en la frontera geográfica Ciudad Juárez-El Paso, donde se divisa un espacio colectivo en el que se construyen los personajes dentro de un ámbito social visto y evaluado por hombres. Lo que sin lugar a dudas hace a Rosario Sanmiguel una excelente escritora, es la comprensión del mundo femenino dentro de las diversas clases sociales que se mueven en la frontera, así como la diversidad de temáticas que surgen entre mujeres, sin redundar en la sexualidad o la identidad como formas únicas de intimidad.

Sobre David Toscana, quien junto a Eduardo Antonio Parra participó del grupo llamado “El Panteón”, Rodríguez señala un gran acierto en el manejo de los personajes y su vasta imaginación para “llevar de la mano al lector hacia cierto lugares naturales, literariamente verosímiles” (66). El tono estilístico de Toscana es ameno y directo, utiliza la ironía mordaz, el humor negro, el desgano y el dejarse ir ante la vida. Cabe destacar que el lenguaje empleado por Toscana no se vale de regionalismos; por el contrario, busca un lenguaje universal que le permita adentrarse en las preocupaciones humanas.

Olga Fresnillo, de Reynosa, Tamaulipas, brinda un panorama familiar lleno de tradiciones donde el peso de las historias se ubica no en el qué se cuenta, sino en el cómo se cuenta. Alude a una serie de



imágenes sensitivas, el placer vuelto palabras con tristeza, alegrías y deseos. Son evidentes los contrastes de ánimos y de tonos. Fresnillo es una autora que no se encierra en los mismos temas o en la utilización de idénticos recursos, y, al igual que Parra, disfruta jugando con la expectativa del lector.

En el apartado "Joaquín Hurtado: el lado marginal de la literatura", Rodríguez enfatiza que el caso de Hurtado es excepcional, pues rompe abruptamente con la generación anterior y plantea su propia visión del mundo, ejerce una literatura de calidad donde se desmitifica a la ciudad de Monterrey y da origen a lo marginal como forma de alejamiento de lo social y culturalmente establecido, por medio de una serie de mecanismos que conducen a una desideologización de lo que se impone en una sociedad dada. En diversos espacios como vecindades, arenas de la lucha libre, baños públicos, antros, etc., Hurtado ubica sus personajes y agudiza sus relaciones territoriales para objetivar la relación ficcional que presenta en sus historias. Hurtado plantea la decodificación del cuerpo, lo cambia por completo en cuanto que hombres se transforman en mujeres, prostitutas o mayates. La literatura de Hurtado busca radicalizar la percepción del lector sin darle concesiones de ningún tipo.

Después de enumerar los seis autores, es menester resaltar la importancia de la editorial *Yoremito*. El nombre de la editorial es un homenaje al autor sonoreense Abigael Bohórquez (1937-1995), quien publicó un libro de poemas con un título singular: *Navegación en Yoremito*. De ahí que la editorial haya tomado ese nombre. Antes de que surgieran editoriales independientes, las revistas literarias con o sin apoyo económico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fueron el mejor vehículo para dar a conocer a los autores de los estados del norte de México. Así se pueden enumerar una serie de revistas como *A quien corresponda*, de Ciudad Victoria, Tamaulipas; *Umbrales*, *Literatura fantástica de México* en Nuevo Laredo, Tamaulipas; *San Quintín* en Monterrey, Nuevo León; *Aquilón*, una de las más recientes, en Mexicali, Baja California; *Trazadura*, en Tijuana, Baja California y *La vida loca*, en Hermosillo, Sonora. Estas propuestas editoriales que se pueden encontrar en algunos estados del norte como contrapeso a lo publicado en el centro del país, permiten situar mejor los alcances de la propuesta editorial de *Yoremito*. Para resaltar su noble labor, hasta



el momento la editorial ha publicado doce títulos dentro de tres colecciones que comprenden su acervo: Colección "Narrativa", Colección "Lo que era del Grifo" y Colección "Paso del Norte". La cantidad de libros y su calidad coloca a Yoremito a la vanguardia de las editoriales independientes de los estados norfronterizos. Este proyecto no sale de la nada; desde 1996 la editorial plantea la estrategia que va a seguir y se guía por su principio básico: "difundir la obra de los autores que residen en el norte de México" (117).


Sobre los nuevos narradores del norte de Tamaulipas, diremos que en estas últimas dos décadas han aparecido antologías dedicadas al cuento, en donde se aprecian diferentes vertientes temáticas y formales en las que se mueven los jóvenes escritores.

El desierto del norte de México no escapa a ser evaluado y valorado como paisaje o como agente propulsor de historias, temas y/o sensaciones. Existe una literatura exclusiva dedicada únicamente al desierto, y en lugar de reducir la visión a éste, pluraliza los efectos estéticos. Cabe destacar que "el desierto se encuentra entre los extremos del bien y del mal, de lo feo y de lo bello, de la vida y de la muerte, de lo conocido y de lo desconocido, de lo ya visto y de lo inesperado" (135) y todo acentuado por esas vastas extensiones donde el clima no ayuda. Es interesante la manera en que cada autor se ha apropiado de ese espacio, pues ha generado lenguajes específicos sutiles, simbólicos o fríamente directos. Todos han hecho del desierto un lugar que es posible disfrutar literariamente sufriendo o no la sofocación de la realidad, pero que de seguro existe para marcarnos el camino.

¿Qué opinas con verbos y pronombres?

Alicia Verónica Sánchez
Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

Lidia Rodríguez Alfano. *¿Qué opinas con verbos y pronombres? Análisis del discurso de dos grupos sociales de Monterrey*. Monterrey: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004. ISBN: 970-694-134-7.

 *¿Qué opinas con verbos y pronombres? Análisis del discurso de dos grupos sociales de Monterrey* (2004) es un libro donde Lidia Rodríguez Alfano hace importantes aportaciones al conocimiento de la teoría y los métodos propios del análisis del discurso, que forma parte de las ciencias del lenguaje. El análisis del discurso, junto con la semiótica y la hermenéutica, por nombrar solo dos de las grandes perspectivas de los estudios del lenguaje, ha cobrado importancia no solo entre los lingüistas, sino también entre sociólogos, psicólogos, politólogos, historiadores, antropólogos y, en general, entre los estudiosos de las ciencias sociales y las humanidades.

Con la pregunta “¿Qué opina usted de la crisis?”, la autora plantea el problema de la complejidad de las respuestas que se manifiestan en múltiples formas: “opino que...”, “creo que...”, “pienso que...”, “te aseguro que...”, “me parece que...”, “yo digo que...”, “se me hace que...”, “lo que uno ve es que...”, “como nosotros la vemos...”, “al ver las cosas dices...”, “tú ves que todo...”, etc. La selección de una u otra forma de “decir lo mismo” funciona como marca de la pertenencia del hablante a un grupo sociocultural y, por ende, de la propia forma de pensar o de ver el mundo de ese grupo con el cual se identifica.

La metodología aplicada se conformó de fragmentos de entrevistas realizadas dentro del proyecto llamado “El habla de Monterrey”, que la autora inició en enero de 1985 y que, a partir de enero de 2002, cuenta



con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) para publicar el corpus en su totalidad.

Las aportaciones de este libro son dobles: primero, Rodríguez Alfano hace una contribución al conocimiento de la teoría y los métodos del análisis del discurso en dos de sus múltiples tendencias: la que se ubica dentro de los estudios de la teoría de la enunciación y la planteada por la Escuela Francesa de Análisis del Discurso. Por otra parte, al aplicarse a muestras del habla emitida en una situación real, concreta, constituye un acercamiento a los usos del español, especialmente a la variedad que se emplea en México y a las formas de hablar que pudieran ser propias de la región.

En el libro *¿Qué opinas con verbos y pronombres? Análisis del discurso de dos grupos sociales de Monterrey*, el lector encontrará, además de una revisión de las tendencias principales de esta multidisciplinaria, su aplicación al estudio del habla regional, dado que la teoría y los métodos se aplican al proyecto “El habla de Monterrey”, investigación sociolingüística que, gracias a la constancia con que ha trabajado en ella Rodríguez Alfano, trasciende las fronteras nacionales.

El libro se conforma de cuatro capítulos, cada uno de ellos con sus respectivas bibliografías. El primer capítulo trata del análisis del discurso y la discusión teórico-metodológica. Aquí la autora propone ubicar la perspectiva teórica que adopta en nuestro modelo operativo, para lo cual hace una revisión puntual de aquellos planteamientos teórico-metodológicos que se relacionan más estrechamente con esta perspectiva. En primer lugar, expone algunos antecedentes del análisis del discurso surgidos en las corrientes europea y estadounidense; en segundo lugar, las primeras propuestas para la superación del inmanentismo en los estudios del lenguaje; y en tercer lugar, algunas de las más importantes tendencias: la etnografía de la comunicación, la lingüística textual y su desarrollo posterior, el análisis semiótico y, con mayor detalle, la llamada Escuela Francesa de Análisis del Discurso. Dentro de ésta, Rodríguez Alfano muestra algunas teorías y modelos, deteniéndose especialmente en aquellos autores cuyas propuestas aplica en el análisis discursivo de las entrevistas. En ese mismo capítulo, la autora presenta un interesante y creativo cuadro sobre el panorama general de las principales tendencias del análisis del discurso.



En el segundo capítulo, Rodríguez Alfano presenta su propia propuesta de un modelo operativo de análisis a partir del estudio de las entrevistas de “El habla de Monterrey” como un subtipo específico de discurso. Por otra parte, plantea las condiciones de producción y recepción del discurso desde diferentes perspectivas, como la de Robin y la relación entre el discurso y el efecto de coyuntura; del modelo de Foucault analiza las condiciones de posibilidad del discurso, mientras que con el modelo de Pêcheux considera las formaciones imaginarias de los sujetos entrevistados.

En el tercer capítulo, Lidia Rodríguez Alfano analiza de manera brillante las diversas concepciones de la modalidad y la modalización; además de revisar la dimensión enunciativa, presenta los funcionamientos de la ideología a través de los verbos de decir y de opinión. Los estudios de la modalización discursiva parten de dos grandes perspectivas que corresponden a la lógica modal y a las modalidades gramaticales.

El capítulo cuarto desarrolla los conceptos de deixis personal a través de la manifestación discursiva del sujeto y su ideología: el análisis del *yo*; también estudia las marcas del *tú* con su cruce de funciones; el *nosotros* como deixis de identidad personal colectiva y por último, la perspectiva del *uno* como identidad genérico-prototípica. Todos estos marcadores de deixis los analiza a partir de dos grupos sociológicos.

La bibliografía que utiliza Rodríguez Alfano es, además de exhaustiva, actualizada, por lo que el lector encontrará en este libro los acercamientos teóricos del área del análisis del discurso que son fundamentales para todo estudioso de los fenómenos discursivos. Otra importante aportación del libro se relaciona con el anexo del corpus de entrevistas que fueron analizadas, lo que hace más enriquecedor el libro de Rodríguez Alfano.

En resumen, *¿Qué opinas con verbos y pronombres? Análisis del discurso de dos grupos sociales de Monterrey* es un libro que no solo maneja todas las perspectivas del análisis del discurso, sino que también las articula con el discurso del habla de Monterrey, gracias a lo cual este libro adquiere pertinencia en la actualidad.

Amor y justicia. El afán conciliador de la filosofía moral

Susana Patiño González
Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

Paul Ricoeur. *Amor y Justicia*. Madrid: Caparrós Editores, 2001. 125 páginas. ISBN: 848-794-314-4.

Mediante lo que él mismo ha denominado una fenomenología hermenéutica de la persona, Paul Ricoeur establece cuatro capas o estratos para analizar al sujeto humano: lenguaje, acción, narración y vida ética. Es precisamente de este último estrato de lo que tratan el conjunto de textos que, bajo el título de *Amor y Justicia* (2001), nos ofrece Caparrós editores. Según palabras de su traductor, Tomás Domingo Moratalla, la obra pretende “llenar el vacío en torno a lo publicado en castellano sobre las recientes consideraciones éticas del filósofo francés”. El libro comprende seis trabajos que podrían clasificarse en dos grandes apartados: uno que aborda las cuestiones más generales en relación con los fundamentos de la moral y los presupuestos antropológicos en torno a la persona, y otro que plantea el problema relativo a las tensiones que surgen entre la idea del bien y los principios de justicia.

El filósofo plantea estos temas tan importantes en la discusión ética utilizando un método de aproximación dialéctica y dejando entrever en todo momento la actitud conciliadora que ya se anuncia desde el empleo de la conjunción ‘y’ que acompaña al título del libro. Aunque la lectura de los textos aquí presentados no resulta del todo sencilla, hacer una revisión detenida de los mismos permite descubrir un *sentido* para la reflexión ética que busca acercamientos entre discursos que a menudo parecen alejados¹. La intención conciliadora que persigue Ricoeur es, desde mi punto de vista, una dirección que debe ser más enfatizada por la filosofía moral contemporánea, de modo que al



mismo tiempo que se avanza en las propuestas, se modela indirectamente el tipo de actitud que se requiere para lograr una convivencia humana plural y armónica².

Los textos de *Amor y Justicia* están escritos entre 1975 y 1991, y aunque relativamente alejados en el tiempo, todos ellos reiteran una concepción que se mantiene constante en el discurso de Ricoeur sobre la ética, o más específicamente del *ethos* como “deseo de una vida realizada, -con y para los otros- en instituciones justas”³. En esta definición del *ethos*, se articulan las dos posiciones del discurso ético, la orientación teleológica que considera el bien o la bondad de una acción sobre la base de una fundamentación en los fines que se persiguen, y la posición de los planteamientos deontológicos que buscan fundamentarse en principios expresados mediante normas morales que nos obligan a todos. Ricoeur ofrece la riqueza de conciliar ambos enfoques afirmando que son complementarios y no incompatibles, ya que la persona solo puede ejercer su libertad, y cumplir con la finalidad de vida buena, en el marco de un contexto donde las normas de convivencia apoyadas en principios universales le posibiliten esta legítima aspiración. Y viceversa, el marco de la justicia y las normas solo adquieren sentido en la medida en que sirvan para un buen propósito, es decir, para aquellos fines valorados como bienes para la realización de lo que hay de humano en el hombre.

Ricoeur no es, desde luego, el único filósofo que se ocupa de abordar las tensiones entre la idea del bien como finalidad o *lo bueno* por una parte, y los principios de justicia o *lo justo*, por la otra⁴. Lo que sí distingue a Ricoeur, sin embargo, es que no intenta privilegiar una u otra idea. El sujeto de la filosofía ricoeuriana es una persona concreta capaz de establecer relaciones éticas de solicitud y cuidado con el *otro* cercano, es decir, en el plano concreto de lo particular, pero que también y necesariamente está relacionado y obligado con el *cada uno* que representa el universo de todos los demás. El término *otro*, señala Ricoeur, nos sitúa ante

dos ideas distintas: el prójimo y el cada uno. El prójimo de la amistad y el cada uno de la justicia (...) pertenece a la idea de *ethos* abarcar en una única fórmula bien articulada el cuidado de sí, el cuidado del prójimo y el cuidado de la institución⁵.



La preocupación por lograr una vinculación entre lo universal y lo particular, el amor y la justicia, el autosacrificio y el interés, entre nociones y discursos que parecen opuestos, es una empresa que aborda Ricoeur en las investigaciones y conferencias que conforman esta publicación sobre temas éticos.

Amor y Justicia es el nombre del primer capítulo que aparece en el libro y corresponde a una conferencia que originalmente llevaba por subtítulo *Un análisis ético*. En esta pieza, que también da título al libro, el filósofo intenta vincular las nociones de amor y justicia a través de la mediación de la Regla de Oro. La pregunta que subyace en el análisis es la de si el amor, en el discurso ético, puede tener un estatuto normativo: ¿se puede establecer el amor como norma? o ¿se puede exigir el amor como se exige la justicia? Para proponer una respuesta, Ricoeur parte del reconocimiento de la *desproporción* entre los términos amor y justicia, estableciendo que pertenecen a discursos muy opuestos. El amor habla, dice Ricoeur, “pero de forma distinta al lenguaje de la justicia”⁶. Examinando lo que él mismo denomina las extrañezas (*oddities*) del discurso del amor y recurriendo a citas bíblicas, Ricoeur analiza el amor de alabanza que se expresa en bendiciones, himnos y bienaventuranzas o *poética del himno* para luego pasar a analizar la *poética del mandato*. Explorando la amplitud semántica de la expresión ¡*Amame!* como súplica, invitación, llamado, o mandato, se establece la irreductibilidad del mandato amoroso como obligación moral, en el sentido kantiano. Entonces, se pregunta el filósofo, ¿sobre *qué* principios o condiciones podría erigirse el amor como norma sin caer en contradicción? Es aquí donde Ricoeur da un giro al análisis dejando de lado el *qué* para introducir el *porqué*. En el “*porque te ha sido dado*”, en la gratuidad de lo recibido o *economía del don*, es donde Ricoeur identifica la fuente y sustento para la obligación. *Porque* somos seres capaces de amor, *porque* somos capaces de crear relaciones donde el amor se otorga y se recibe, y *porque* esa capacidad no reconoce límites y se alimenta de una fuente inagotable, es que se puede proponer el amor como imperativo ético.

Del amor quiero enfatizar la noción de gratuidad y de fuente inagotable, ideas que resultan fuertemente contrastables con una noción de justicia que distribuye condicionando el reparto para dar a



cada quién según sus méritos y a cada cuál según sus necesidades. Mientras que la economía del amor es de sobreabundancia y generosidad, el discurso de la justicia es de equivalencias y supone, cuando no escasez, al menos bienes limitados o finitos. En la vida práctica la justicia utiliza la balanza y la espada, nos recuerda Ricoeur. El aparato de las instituciones que velan para que se cumpla la justicia recurre a legislaciones, tribunales, jueces, y fuerza para sancionar, de modo que se observe la ley y se compensen las injusticias. La poética del amor, por el contrario, lejos de equivalencias, simetrías, intercambios o poder, opera bajo la lógica de la sobreabundancia y puede llegar hasta el punto de otorgar el perdón para los enemigos.

Pero la inconmensurabilidad del amor supondría serios riesgos para la ética en su concreción práctica, entre otros el de que se utilizara el imperativo del amor como pretexto para disfrazar ciertas acciones no-morales o perpetuar situaciones donde la ausencia de límites sirviera solo para alimentar abusos e injusticias igualmente ilimitados. Entonces, ¿cómo proponer el discurso del amor sin menoscabo para la justicia? Ricoeur propone la mediación de la Regla de Oro: “Y lo que queráis que os hagan los hombres, hacédselo vosotros igualmente”, donde la radicalidad del principio que ésta expresa nos remite a un contexto de reciprocidad y de equivalencias, más cercano a la idea de justicia. Proponiendo esta regla como fundamento general, Ricoeur reitera la necesidad de pasar el mandato del amor por el principio resumido en la Regla de Oro y formalizado en la regla de la justicia⁷. De igual forma, la justicia ha de pasar por el correctivo del amor para que no termine por convertirse en mero simulacro de cooperación o juego de intereses en búsqueda de equilibrio, porque para Ricoeur el sentimiento de dependencia mutua, incluso el interés desinteresado, ha de quedar subordinado al de mutuo desinteresamiento; donde la mutualidad no sea en función de intereses sino de una solidaridad surgida del auténtico reconocimiento hacia los otros, imbricado con un sentimiento por el que cada uno “se sienta deudor de cada uno”⁸. En síntesis, Ricoeur nos demuestra en este texto que se puede llegar a una complementariedad entre la lógica de sobreabundancia y la lógica de equivalencia; que el imperativo ético del amor necesita del ideal ético de la justicia, y que igualmente esta última debe completarse con el mandato del amor.



En el segundo escrito, *Lo justo entre lo legal y lo bueno*, Ricoeur aborda la noción de lo justo como idea reguladora para la práctica social, como motor que pone en marcha el pensamiento bajo situaciones de injusticia, y como punto de encuentro entre las nociones de lo bueno y lo legal. En gran medida el texto resulta una variación del discurso del escrito anterior, si bien desde un marco conceptual diferente puesto que corresponde a una conferencia pronunciada ante juristas⁹. El filósofo busca establecer una idea de lo justo, que lleve en su interior tanto las consideraciones de lo bueno como de lo legal. Sobre todo por las repercusiones que nuestras nociones sobre la justicia tienen en la concreción de la práctica social.

Como primer movimiento, Ricoeur analiza dialécticamente la relación *entre lo justo y lo bueno* poniendo en tensión lo que él mismo denomina el formalismo imperfecto de la concepción teleológica con el formalismo perfecto de una deontología caracterizada por el procedimentalismo. Desde una concepción procedimentalista de la justicia, parecería relativamente sencillo resolver el problema de la justa distribución y superar las dificultades del reparto en términos de igualdad proporcional. Pero Ricoeur advierte que “pasar de un formalismo imperfecto a un formalismo perfecto es romper el vínculo que une la virtud de justicia de los antiguos y de los medievales con la idea del Bien” y esto es a lo que se aboca en el segundo movimiento de su análisis *entre lo justo y lo legal*. Sobre todo porque a partir de la filosofía kantiana, la idea de justicia se ha ido decantando cada vez más hacia la idea de la legalidad. Las ideas de la filosofía política y moral de Rousseau, Kant, Arendt y Rawls surgen en este análisis, así como los puntos problemáticos de sus planteamientos. De Rawls, Ricoeur identifica tres puntos problemáticos para concluir este segundo apartado afirmando que los principios de justicia como idea directriz terminan siendo excesivamente abstractos, y que el procedimiento propuesto requiere de demasiadas *asistencias* para que dichos principios puedan llevarse a efecto en una práctica judicial efectiva.

De los principios de justicia a la práctica judicial, constituye el tercer movimiento del análisis donde se establece el proceso judicial como intercambio reglado de argumentos. Como actividad comunicativa, como empleo dialógico del lenguaje, el proceso que concluye en un juicio, lleva implícita una lógica y observa una ética. La lógica del



proceso exige que se aporten pruebas pero no queda reducida al orden de la prueba; la lógica de la argumentación en el proceso ha de escapar al sofisma y de ahí que deba quedar ceñida a la lógica de lo probable. Por último, la ética supone atender al *mejor* argumento, el que el *otro* pueda entender, cuestión que Ricoeur sintetiza en la frase *Audi alteram partem*.

De la conferencia ante los juristas, los editores nos llevan a una conferencia dirigida a teólogos. "Entre filosofía y teología: La Regla de Oro en cuestión", es el tercer trabajo que nos presentan en el libro, mismo que antes de ser publicado en la *Revista de Historia y Filosofía de las Religiones* en 1989, fue leído un año antes en el marco de un coloquio internacional por el 450 aniversario de la Facultad Protestante de Estrasburgo. Los primeros años de la vida del filósofo, marcados fuertemente por el hecho de ser educado en el seno de una devota familia protestante que estimuló el estudio de la Biblia, quedan proyectados en este artículo. Si en *Amor y Justicia*, la Regla de Oro se ofrecía como alternativa mediadora intentando mantenerse en el plano ético, en este escrito el filósofo va a abordar dialécticamente dos posibles significaciones de la Regla de Oro para analizarlas desde el punto de vista teológico.

Ricoeur mismo establece que aunque la Regla de Oro expresa "de manera intuitiva la convicción moral más fundamental, el filósofo y el teólogo le dan una continuación diferente"¹⁰. El filósofo la va a colocar en el marco de la tradición kantiana, donde la Regla de Oro podría ser discutida en relación con la primera y segunda formulación del imperativo categórico, cuestión que Ricoeur deja de lado, aclarando que le interesa más bien discutir cómo puede ser interpretada dicha Regla en el corpus bíblico.

Introduciendo como elemento importante para el análisis el mandamiento del amor, se explora una posible interpretación para la Regla de Oro que estaría dada en el sentido de la ley del Talión "Ojo por ojo, diente por diente". En la formulación ética sería "Te doy para que me des", sentido que se opondría al mandamiento del amor en el sentido de "Hacer el bien sin esperar nada a cambio". Esta aparente incompatibilidad entre la Regla y el mandamiento se resuelve si este último se utiliza como correctivo, intercambiando el 'para qué' por el 'porqué' que encuentra su fundamento en la economía del don: "Te doy porque me ha sido dado".



La tensión entre el amor unilateral o autosacrificio y la justicia bilateral o mutuo interés, se resuelve en una tarea de constante reinterpretación como trabajo práctico. La Regla de Oro tendría que ser constantemente reinterpretada bajo el criterio supra-ético del mandamiento del amor, para no quedar reducida a una mera transacción de intereses, dando lugar al desinteresamiento, pero el sentido des-medido que caracteriza al amor, también habría que reinterpretarlo en su aplicación concreta a la luz del Sermón del Reino que introduce una dimensión de medida, propia de la justicia: "Dad en abundancia y se os dará (...) porque con la medida con que midáis al otro se os medirá".

Los tres últimos trabajos, como ya lo hemos anotado en la introducción, y en comparación con los primeros, abordan cuestiones más generales en relación con los fundamentos de la moral y los presupuestos antropológicos que sostiene el autor en torno a la persona. En "El problema del fundamento de la moral", Ricoeur se propone buscar un fundamento para la moral más primitivo que la ley, para luego mostrar la inserción del concepto de ley en ese fundamento más radical. Para ello investiga en un primer momento la intención de la ética, para luego establecer la función específica de la ley. En un tercer momento y por último, Ricoeur analiza la perspectiva evangélica en el orden de la ética, no en cuanto teólogo moral sino como filósofo que busca el punto de inserción posible de la mira evangélica, en la red conceptual establecida en los dos momentos anteriores.

La libertad en primera persona, la libertad en segunda persona y la mediación de la institución, serán las tres claves necesarias para expresar la intención ética. Ricoeur afirma la noción de ley como el momento terminal de una constitución de sentido que presupone los conceptos de valor, norma e imperativo. Luego analiza dicha noción en términos de la moral kantiana para reprocharle a Kant

haber concentrado toda la problemática ética en este momento terminal, que es puramente formal, haber identificado todo el dinamismo ético y su génesis de sentido con su estado último, y, a la vez, haber erigido en fundamento lo que quizás no puede ser después de todo más que un criterio didáctico¹¹.



Respecto al análisis de la perspectiva evangélica, me parece que lo más importante a resaltar es la propuesta de una vuelta a la motivación ética más allá del funcionamiento legal, la propuesta de una ética dinámica, dialéctica, abierta, entre una moral de convicción de lo absolutamente deseable y una moral de responsabilidad de lo relativamente posible y del uso limitado de la violencia que es el uso del poder:

El trabajo sobre el problema de fundamentación de la moral no puede quedar completo sin atender al quién de la ética, es decir, al ser de voluntad que es la persona. Si el discurso de la acción ética no se apoya en un sujeto ético, acaba siendo un mero juego, señala el traductor de los textos¹². Así los dos últimos trabajos, “Muere el personalismo, vuelve la persona...” y “Aproximaciones a la persona”, abordan las preguntas sobre el sujeto ético. Ambos escritos fueron originalmente publicados por la revista *Esprit* en 1983 y 1990 respectivamente. En el primero, lo que básicamente hace Ricoeur es un cuestionamiento sobre las nociones de conciencia, sujeto y yo, para una vez reconocidas sus limitaciones, afirmar la preferencia por el concepto de persona. El estudio “Aproximaciones a la persona” constituye un maravillosa muestra de la aplicación del método dialéctico hermenéutico para analizar al sujeto humano en la triple mediación de acción, lenguaje y narración, y desde esta aproximación dar fundamento a la constitución ética de la persona reiterando la definición del *ethos*: deseo de vida realizada, con y para los otros, en instituciones justas. De este estudio merece mucho la pena señalar las distinciones que Ricoeur establece para la identidad como mismidad y como ipseidad, nociones que pone en juego dialéctico para proponer una mediación en la identidad narrativa; la noción de praxis y de imputabilidad para la acción moral, y la necesidad de que el lenguaje como institución tenga fundamento en la confianza en la palabra, de modo que no se convierta en simple parloteo.

De los seis textos aquí reseñados, considero que es el primero, “Amor y Justicia”, el que mejor expresa la posición ética y conciliadora del autor. No en balde los editores lo han elegido como título del libro y como capítulo primero en el orden de presentación de los escritos. Que la prosa de la justicia requiere la poética del amor y que la poética del amor requiere la prosa de la justicia resulta una conclusión



inspiradora y fundamental para la ética, pero habría que señalar que dicha conclusión, aunque de obviedad aparente, queda fuertemente sustentada en el análisis profundo y riguroso con el que Ricoeur aborda estos trabajos, cuya lectura resulta imprescindible para el estudioso de la ética.

Notas

¹ Utilizo "sentido", según el mismo Ricoeur lo explica, tanto en su acepción de significación como en la de rumbo o dirección.

² Esta intención también se hace patente en trabajos de otros filósofos contemporáneos, por ejemplo, en Adela Cortina, *Alianza y Contrato* (Madrid: Trotta, 2001).

³ Paul Ricoeur, *Amor y Justicia* (Madrid: Caparrós Editores, 2001) 98.

⁴ Ver J. Rawls, "Prioridad de lo justo e ideas del bien," *Liberalismo Político*, (México: FCE, 2003).

⁵ Ricoeur 102.

⁶ Ricoeur 14.

⁷ Cfr. Ricoeur 29.

⁸ Ricoeur 24. En esta expresión, Ricoeur se acerca bastante a los planteamientos de Lévinas para quien la justicia solo tiene sentido si conserva el espíritu del desinterés que anima la idea de la responsabilidad para con el otro hombre. Ver: E. Lévinas, *Ética e infinito*, (Madrid: La Balsa de Medusa, 2000) 83.

⁹ En esta apreciación coincido con lo que el traductor manifiesta en la introducción del libro.

¹⁰ Ricoeur 53.

¹¹ Ricoeur 78.

¹² Ricoeur 10.



**Nuestros
Colaboradores**

Jacob Buganza

Es Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía del Seminario Arquidiocesano de Xalapa (SAX). Estudia el posgrado en Estudios Humanísticos en el Campus Ciudad de México del Tecnológico de Monterrey. Actualmente es Coordinador Académico del Departamento de Humanidades en el Campus Central de Veracruz del Tecnológico.

David Camps

Profesor investigador en el Departamento de Lenguas Extranjeras y Filología del Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México. El profesor Camps realizó sus estudios doctorales en lingüística, en Lancaster University, Inglaterra. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1.

Nora Lizet Castillo Aguirre

Licenciada en Lingüística Aplicada con Énfasis en Didáctica de la Lengua. Maestría en Letras Españolas con la tesis “Aproximación a la novelística de Sara Sefchovich desde la perspectiva del discurso femenino”. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Estudiante del programa de Doctorado en Literatura del Tecnológico de Monterrey. Profesora de planta de la UANL. Maestra de cátedra del Tec de Monterrey, Campus Monterrey.

Maricruz Castro Ricalde

Obtuvo la maestría y el doctorado en Letras Modernas (UIA). Realizó un segundo doctorado en Comunicación en la Universidad del País Vasco. Es profesora titular del Tec de Monterrey, Campus Toluca, desde 1987. Ha recibido distintos premios como ensayista y, en 1997, la Medalla al Mérito Artístico. Algunos de sus libros son: *Razón y placer: Alfonso Reyes* (Centro Toluqueño de Escritores, 1995), *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitó* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000) y como coeditora *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX* (México: UAM/Aldus, 2004). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Ruth Fine

Egresada de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se ha doctorado en Literatura Iberoamericana por la Universidad Hebrea de Jerusalén, en donde se desempeña como profesora en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos. Se especializa en teoría literaria y en narrativa del Siglo de Oro español, con énfasis en la obra de Cervantes. Ha publicado numerosos trabajos, entre ellos *La desautomatización en literatura. Su ejemplificación en El Aleph de Jorge Luis Borges*. Actualmente se halla en vías de publicación un estudio semiótico del *Quijote*, proyecto de investigación auspiciado por la Academia Israelí de Ciencias y Humanidades. Fue distinguida con varios premios, entre otros, el premio Golda Meir para investigadores, el premio Wolfson otorgado por la Academia Israelí de Ciencias y Humanidades, el premio Alón, concedido por el Ministerio de Educación de Israel y el Premio Melik para profesores universitarios distinguidos por su labor docente.

Donna M. Kabalen

B.A. en Letras Inglesas y Psicología de Case Western Reserve University (1970), Maestría en Educación con especialidad en Desarrollo Cognitivo del Tecnológico de Monterrey (1993) y candidata al Doctorado en Estudios Humanísticos (Especialidad en literatura y discurso) de la misma institución. Actualmente es maestra de planta del Departamento de Estudios Humanísticos en el Campus Monterrey del Tecnológico y coordinadora del Centro de Análisis de la Información. Es profesora investigadora en la Cátedra "Globalización y desarrollo en el área del TLCAN". Es co-autora de dos libros: *La lectura analítico-crítica: un enfoque cognoscitivo aplicado al análisis de la información* y *Reading and Critical Análisis: A Cognitive Approach*.

Kevin Scott Larsen

B.A. (1976), M.A. (1978) en literatura comparada de Brigham Young University; A. M. (1979), Ph.D. en lenguas y literaturas románicas de Harvard University. Tres libros y casi setenta artículos publicados en revistas profesionales y *Festschriften* alrededor del mundo. Catedrático de lengua y literatura españolas, catedrático adjunto de estudios religiosos en la Universidad de Wyoming (Laramie, Wyoming) desde 1989.

Julieta Leo

Profesora de literatura del Departamento de Humanidades de la Universidad de Monterrey (UEM) a partir de 2002. Maestría en Humanidades por la UDEM (2002). Ganadora del segundo lugar del Premio a la Calidad Docente como profesora de planta (2004). Coordinadora y editora de la revista de literatura *Gramma*. Miembro del cuerpo docente de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey desde el 2002, siendo responsable de las materias de humanidades.

María Ema Llorente

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Madrid (1992) y doctora por la misma Universidad (1997). En 1998, recibe la beca "Jóvenes Doctores" de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Desde ese año, labora en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), Departamento de Letras, plaza Literatura Contemporánea. Entre sus libros publicados se encuentra *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (2003); mientras el libro, *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX* se encuentra en prensa. Ha publicado artículos especializados en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Acta Poética* o *Anuario de Letras*.

Mariana Ozuna Castañeda

Candidata a Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesora de asignatura en la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas de la misma Facultad. Desde 1998 es miembro del equipo editor de las *Obras* de J. J. Fernández de Lizardi del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Colaboró para *Historia de la Literatura Mexicana siglo XIX*, coedición Siglo XXI Editores-UNAM, con el texto "El 'naturalismo literario' de Federico Gamboa".

Susana Patiño González

Es profesora del Tec de Monterrey, Campus Monterrey, con Licenciatura en Psicología y Maestría en Humanidades por la Universidad de Monterrey. Estudió el posgrado Educación en valores de la Universidad de Barcelona y se integró al Centro de Valores Éticos

del Campus Monterrey, donde realiza investigación sobre la enseñanza de la Ética. Es coautora del libro *Educación en Valores* y actualmente cursa el doctorado en ética del Tecnológico de Monterrey.

María Eugenia Rodríguez Palop

Doctora en Derecho por la Universidad Carlos III de Madrid. Profesora de filosofía del derecho, filosofía política y derechos humanos en la Universidad Carlos III de Madrid. Coordinadora de Relaciones Internacionales del Instituto de Derechos Humanos "Bartolomé de las Casas" de la misma universidad. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Oxford (Inglaterra), Universidad de Bolonia (Italia), Instituto Europeo de Florencia (Italia) y Universidad Católica de Lovaina (Bélgica), entre otras. Visiting Research Fellow en la Open University de Londres (2003-2004) y profesora titular de Filosofía del Derecho y derechos humanos en la Universidad P. Comillas de Madrid (1998-2004).

Alicia Verónica Sánchez

Doctora en Ciencias del Lenguaje con especialidad en Semiótica de la Cultura, por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Se desempeña como profesora investigadora del Departamento de Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, y es miembro del Centro de Investigaciones Humanísticas de la misma institución.

Irene Vegas García

Doctorada en Literatura y Lenguas Románicas por la Universidad de California, Berkeley y Posdoctorada en Teoría y Crítica Literaria por Cornell University. Ha sido profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Monterrey, Dartmouth College, Universidad de California, Los Angeles y Tulane University. Autora de *Trilce: estructura de un nuevo lenguaje* publicado por la Pontificia Universidad Católica del Perú y de varios artículos sobre poesía hispanoamericana contemporánea, entre otros.

Si quieres estudiar
Letras Españolas en una universidad de
prestigio, el Tecnológico de Monterrey,
Campus Monterrey,
te brinda la posibilidad de internacionalizarte
y de aprender a utilizar las herramientas
tecnológicas y computacionales que
necesitas para tu vida profesional...



**TECNOLÓGICO
DE MONTERREY®**

Sistema Tecnológico de Monterrey,
Campus Monterrey

Licenciado en Letras Españolas



Departamento de Estudios Humanísticos
Ave. Eugenio Garza Sada 2501 Sur
Monterrey, N.L. C.P. 64849
Tel. 8358 2000 Ext. 4605 y 4573 Fax 4603
E-mail: tmijares@itesm.mx



Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey

¡Suscríbese!

1 año (2 revistas) 20 USD, \$190 M.N.

2 años (4 revistas) 40 USD, \$380 M.N. (incluye gastos de envío)

Nombre: _____

Institución: _____

Calle y Número: _____

Ciudad: _____ Estado: _____ Código Postal: _____

País: _____ Teléfono: _____ E-mail: _____

Número(s) deseado(s): 12 13 14 15 16 17 18

Cantidad de cada número: _____

Cheque a nombre de: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Enviar a: Blanca López Morales, Departamento de Estudios Humanísticos, ITESM, Campus Monterrey, Eugenio Garza Sada 2501 Sur, 64849, Monterrey, N.L., México

Tel. 8358-2000 ext. 4605 y fax ext. 4603, e-mail: blopez@itesm.mx y adrian.herrera@itesm.mx

Para conocer otras formas de pago, por favor contáctenos. Abstracts de todos los artículos publicados están disponibles en:

<http://humanidades.mty.itesm.mx/revista/>



Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey

Normas para la entrega de originales

Los trabajos que se envíen a la *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* deberán ser estudios de alto nivel acerca de temas relacionados con cualquiera de las secciones que integran la *Revista* o bien reseñas de libros académicos de reciente publicación. Todos los originales deberán ser inéditos. Se considerarán para publicación solamente aquellas colaboraciones que cumplan con las siguientes normas:

1. Se deberá enviar el texto en versión electrónica (CD o disquet) acompañado de dos ejemplares impresos, sin enmiendas.
2. Solo se aceptarán archivos compatibles con Windows.
3. Los trabajos no deben ser menores de 15 cuartillas ni exceder de 30, a espacio y medio.
4. El título que encabeza la colaboración se escribirá en negritas. El nombre del autor y de la institución y/o departamento al que pertenece deberán ir al inicio del texto, en *itálicas*, después del título.
5. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán con margen izquierdo mayor que el resto del texto.
6. Las referencias bibliográficas y las notas al final (no se aceptarán notas al pie) se harán de acuerdo con el formato utilizado por la MLA para la sección de Lengua y Literatura. Para las demás secciones se deberá utilizar el formato propuesto por la APA.
7. Para la versión impresa, los cuadros, tablas y gráficas deberán ir intercalados en el texto y en el lugar que les corresponde, mientras que para la versión en diskette, deberán grabarse en un archivo aparte.
8. La redacción acusará recibo de los originales en un plazo de quince días hábiles desde su recepción. El comité dictaminador decidirá sobre su publicación en un plazo menor a seis meses; esta resolución podrá estar supeditada a revisiones y modificaciones del texto original, propuestas al autor por los dictaminadores.
9. No se devolverán los originales recibidos.
10. Los autores se hacen absolutamente responsables del contenido y de la presentación de sus colaboraciones.
11. Todos los originales deberán incluir la información siguiente: Nombre y currículum breve del autor (5 líneas máximo), abstract del artículo (10 líneas aproximadamente), en inglés y español, y cinco palabras clave, además de número telefónico, fax, correo electrónico y domicilio. Textos que se reciban sin esta información no serán tomados en cuenta.

signos

L I N G Ü Í S T I C O S

REVISTA SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

número 1, enero-junio, 2005

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

LAURA HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

ACERCA DE LAS LENGUAS FACTIVAS: EL SUFIO –TA EN YAQUI

RAFAEL LARA-MARTÍNEZ

ALARGAMIENTO FINAL EN EL ESPAÑOL

ANA A. MEDINA MURILLO

LA MORFOLOGÍA DISTRIBUTIVA Y ALGUNAS CUESTIONES

DE LA FLEXIÓN VERBAL DEL ESPAÑOL

EDGAR A. MADRID SERVÍN

INVERSIÓN DE LA MARCACIÓN. UN CAMBIO SINTÁCTICO Y SEMÁNTICO EN LA HISTORIA DEL ESPAÑOL

MILAGROS ALFONSO VEGA

CAMBIAR LAS JERARQUÍAS LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES

EN LA COSTA CARIBE DE NICARAGUA: UN RETO PARA LA AUTONOMÍA Y LA INTERCULTURALIDAD ESCOLAR

HÉCTOR MUÑOZ CRUZ

LENQUAJE Y POÉTICA DEL TEXTO TEATRAL: *REQUIEM POR YARINI*

ALINA GUTIÉRREZ GROVA

De venta en librerías de la UAM

Informes: sili@xanum.uam.mx y pubf@xanum.uam.mx



HISPANIC RESEARCH JOURNAL

Online
from 2005

Hispanic Research Journal promotes and disseminates research into the cultures of the Iberian Peninsula and Latin America, from the Middle Ages to the present day. The fields covered include literature and literary theory, cultural history, and cultural studies, language and linguistics, and film and theatre studies.

Hispanic Research Journal publishes articles in four languages (Spanish, Portuguese, Catalan, and English) and encourages, especially through its Open Forum, debate and interaction between researchers working all over the world in these fields.

CALL FOR PAPERS

Editorial correspondence should be sent to:

Professor Ralph Penny, Editor-in-Chief,
Hispanic Research Journal, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, Mile End Road, London E1 4NS, UK. Email: r.penny@qmul.ac.uk
or

Professor Lou Charon Deutsch, American Regional Editor, *Hispanic Research Journal*, Department of Hispanic Languages and Literatures, State University of New York at Stony Brook, Stony Brook, NY 11794-3371, USA. Email: ldeutsch@notes.sunysb.edu

To view the full Notes for Contributors please visit www.maney.co.uk/journals/notes/hispanic

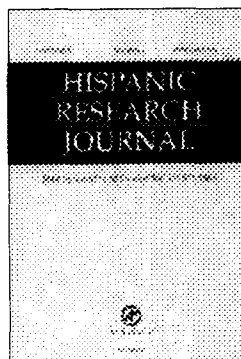
ONLINE PUBLICATION

Upon publication in 2005, issues of this journal will be available via the Ingenta journals service. To view a free sample issue visit www.ingentaconnect.com/content/maney

For further information please contact:

Maney Publishing, UK. Tel: +44 (0)113 249 7481 Fax: +44 (0)113 248 6983
Email: subscriptions@maney.co.uk
or

Maney Publishing North America. Tel (toll free): 866 297 5154 Fax: 617 354 6875
Email: maney@maneyusa.com



EDITOR-IN-CHIEF

Ralph Penny
University of London, UK

AMERICAN REGIONAL EDITOR

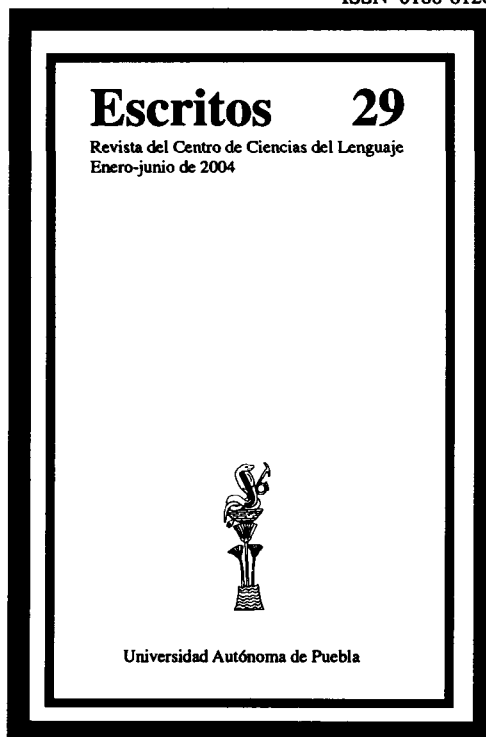
Lou Charon Deutsch
State University of New York at Stony Brook, USA

SUBSCRIPTION INFORMATION

Volume 6 (2005), 3 issues per year
(Print and Online)
ISSN: 1468-2737
Individual rate: £46.00/US\$78.00
Institutional rate: £133.00/US\$238.00

For further information or to subscribe online please visit
www.maney.co.uk

ISSN 0188-6126



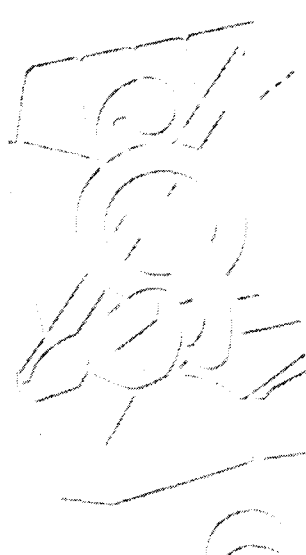
Educación escolar indígena en México: la vía oficial de la interculturalidad, *Héctor Muñoz Cruz* / El signo lingüístico: de la tríada clásica al binarismo saussuriano, *Lourdes Díaz Blanca* / Tiempo y verdad en la literatura, *Gloria Vergara* / La sensorialidad como fundamento de construcción de sentido, *José Horacio Rosales Cueva* / Poética del cuerpo: la plasticidad cinematográfica (a propósito de *El amor es el diablo*), *Iván Ruiz* / Bernal Díaz y el tiro de Cortés: estrategias de autorrepresentación en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, *Francisco Ramírez Santacruz* / Lo fantástico en “Las hortensias”, de Felisberto Hernández, *Ana María Morales*

**Ventas y suscripciones: Mariano Echeverría y Veytia 2516,
Col. Bella Vista, CP 72500
Puebla, Pue., México. Tel/fax: (222) 2 43 93 54
Correo electrónico: escritos@siu.buap.mx
Consultas: <http://www.escritos.buap.mx>**

Revista de Relaciones Internacionales y Ciencia Política
año: 1 número: 1 enero-junio 2005

CONfines
de relaciones internacionales y ciencia política

Vol. 1



Ética para un solo mundo
Peter Singer

El mundo unipolar y las condiciones y límites de la globalización
Victor López Villafaña

Ética y política en la sociedad democrática
María de los Ángeles Yannuzzi

La Ciencia Política o de cómo 'hacer' política por otros medios
Iñaki Martínez de Albeniz

Tradiciones institucionales y consolidación democrática en Uruguay
José Ruiz Valerio

Publicación del Departamento de
Relaciones Internacionales y Ciencia Política
de la División de Humanidades y Ciencias Sociales
del Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey



**TECNOLÓGICO
DE MONTERREY**

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey

Se terminó de imprimir el 15 de julio de 2005 en los talleres de Grafo Print Editores, S.A., Ave. Insurgentes 4274, Colinas de San Jerónimo, Monterrey, N. L. México. Tel. 8348-3070.

Tiraje: 1,000 ejemplares. Prohibida su reproducción parcial o total sin previo permiso escrito del ITESM. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores.

