



ESPAÑOL

LITERATURA



ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES
UNAM~SIGLO XXI



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
RECTOR

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro
SECRETARIO GENERAL

Lic. Enrique del Val Blanco
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Mtro. Javier de la Fuente Hernández
SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

M.C. Ramiro Jesús Sandoval
SECRETARIO DE SERVICIOS A LA COMUNIDAD

Lic. Luis Raúl González Pérez
ABOGADO GENERAL

Dra. Estela Morales Campos
COORDINADORA DE HUMANIDADES

Dr. Carlos Arámburo de la Hoz
COORDINADOR DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Mtro. Sealtiel Alatraste
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Enrique Balp Díaz
DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES UNAM~SIGLO XXI

VOLUMEN 1

Español | Literatura

Español

Tatiana Sule Fernández
(coordinadora)

Lilián Camacho Morfin
María Ysabel Gracida Juárez
María Xóchitl Megchún Trejo
María Teresa Ruiz García
Tatiana Sule Fernández

Literatura

Adriana de Teresa Ochoa
(coordinadora)

Federico Álvarez Arregui
Carmen Armijo Canto
Irene María Artigas Albarelli
Axayácatl Campos García Rojas
Adriana de Teresa Ochoa
Óscar Armando García Gutiérrez
César González Ochoa
Ana Elena González Treviño
Alfredo Michel Modenessi
Luz Aurora Pimentel
Romeo Tello Garrido
Liliana Weinberg Marchevsky



XXI siglo
veintiuno
editores

México, 2010

Enciclopedia de conocimientos fundamentales : UNAM-Siglo XXI /
coord. Jaime Labastida y Rosaura Ruiz. – México : UNAM ; Siglo
XXI, 2010.

v. ; 27 cm.

Incluye bibliografías

Contenido: v. 1. Español, Literatura – v. 2. Filosofía,
Ciencias sociales, Arte – v. 3. Historia, Geografía – v. 4.

Química, Biología, Ciencias de la salud – v. 5. Matemáticas,
Física, Computación.

ISBN 978-607-02-1760-9 (UNAM obra completa)

ISBN 978-607-03-0225-1 (Siglo XXI obra completa)

1. Enciclopedias y diccionarios. I. Labastida, Jaime. II: Ruiz,
Rosaura. III. Universidad Nacional Autónoma de México.

036.1-scdd20

Biblioteca Nacional de México

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES UNAM-SIGLO XXI

COORDINACIÓN GENERAL | Jaime Labastida

COORDINACIÓN ACADÉMICA | Rosaura Ruiz

COORDINACIÓN OPERATIVA | Alfredo Arnaud

COORDINACIÓN EDITORIAL | Rosanela Álvarez y José María Castro Mussot

DISEÑO DE LA ENCICLOPEDIA | María Luisa Martínez Passarge

PORTADAS | Ricardo Martínez

VOLUMEN 1

COORDINACIÓN EDITORIAL | María Oscos

FORMACIÓN | María Oscos, Gabriela Parada

CORRECCIÓN | Homero Alemán, Verónica García Ruiz, María Oscos, Alejandro Reza

ASISTENCIA EDITORIAL | Alfonso Belmar Romay (Español), Verónica García Ruiz (Literatura)

PORTADA | Ricardo Martínez

Hombre pensando, 2006

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES UNAM-SIGLO XXI

1ª edición | 2010

D.R. © octubre 2010 para los textos de la Enciclopedia,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510 México, D.F.

D.R. © octubre 2010 para las características editoriales de la presente edición,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510 México, D.F.

SIGLO XXI EDITORES, S.A. DE C.V.

Av. Cerro del Agua 248, Romero de Terreros, Coyoacán, 04310 México, D.F.

La coordinación general agradece la colaboración y el apoyo de las siguientes dependencias de la UNAM: Escuela Nacional Preparatoria, Colegio de Ciencias y Humanidades; Consejo Académico del Bachillerato; Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Economía, Facultad de Derecho, Facultad de Medicina, Facultad de Química, Facultad de Contaduría y Administración; Instituto de Ecología, Instituto de Biología, Instituto de Geografía, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Instituto de Matemáticas, Instituto de Física, Instituto de Investigaciones en Materiales, Instituto de Investigaciones Históricas; Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de Información y Comunicación, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Dirección General de Televisión Universitaria, Dirección de Literatura; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; revista *¿Cómo Ves?*, *Gaceta UNAM*.

ISBN UNAM de la obra: 978-607-02-1760-9

ISBN UNAM vol. 1: 978-607-02-1778-4

ISBN Siglo XXI de la obra: 978-607-03-0225-1

ISBN Siglo XXI vol. 1: 978-607-03-0237-4

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético, electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México.

RICARDO MARTÍNEZ

Ciudad de México, 28 de octubre de 1918 | 11 de enero de 2009



Pareja, 2003 | óleo/tela | 100 × 200 cm



Mujer con palma, 1995 | óleo/tela | 175 × 200 cm

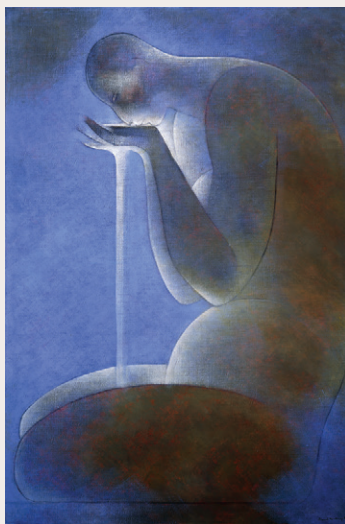
Desde muy joven y a lo largo de su vida Ricardo Martínez nunca dejó su oficio. Lentamente pasó de los paisajes geométricos, bodegones y retratos a la figura humana.

Dotados de un poder monumental que recuerda a la escultura precolombina, sus desnudos —en los que colores, gradaciones y matices logran un todo sinfónico— son ficciones, formas casi abstractas, religiosas, mágicas, no nacidas de la realidad.

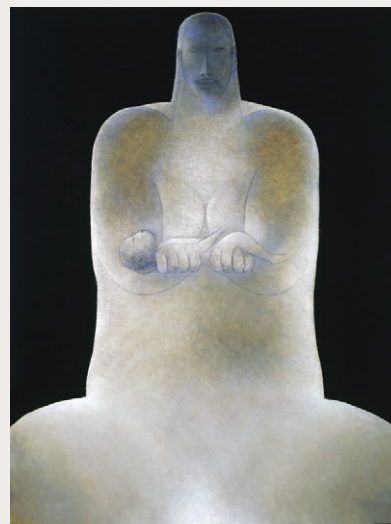
A manera de homenaje, los editores de la *Enciclopedia de conocimientos fundamentales UNAM~Siglo XXI* se honran en mostrar en sus portadas cinco pinturas de este creador mexicano.



Hombre pensando, 2006 | óleo/tela | 200 × 175 cm



Mujer con agua, 1987 | óleo/tela | 150 × 100 cm



Mujer con niño, 1994 | óleo/tela | 200 × 135 cm

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES

JOSÉ NARRO ROBLES

RECTOR DE LA UNAM

El conocimiento es el camino a la libertad y la justicia. Entre más nociones y valores cíviles conforman nuestro bagaje, más amplios serán nuestros horizontes, más diversas nuestras opciones, mayor nuestra posibilidad de elegir y más responsable nuestro comportamiento. En la sociedad contemporánea, el saber se convierte en patrimonio insustituible, en factor de impulso para el desarrollo de un país y en herramienta fundamental para el progreso individual de sus habitantes.

Poseer los fundamentos básicos de cada área y disciplina constituye un valor agregado para el ejercicio profesional y una sólida base para la continuación de estudios superiores. Con esta visión, como parte de su función histórica de transmitir, generar y divulgar las ciencias, las humanidades y las artes, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) pone en circulación la *Enciclopedia de conocimientos fundamentales*.

Esta obra adquiere una importancia primordial en tiempos en que los retos que enfrenta la nación en el ámbito educativo son mayúsculos. Más de 33 millones de mexicanos mayores de quince años se encuentran en situación de rezago educativo. Somos un país cuyo nivel promedio de escolaridad apenas rebasa los ocho años de estudio, además de que es considerable el número de jóvenes que desafortunadamente no tiene cabida en el sistema educativo y que tampoco encuentra espacio en el mercado de trabajo.

Una faceta que ejemplifica las insuficiencias del sistema se expresa en el hecho de que sólo dieciocho de cada cien alumnos que ingresan a la educación básica logran concluir los estudios superiores. El resto, 82 por ciento, abandona en algún momento su preparación. El problema es particularmente grave en el tránsito del bachillerato a los estudios profesionales y en los primeros semestres de la licenciatura. En esto radica parte de la trascendencia de esta *Enciclopedia*, elaborada por académicos de bachillerato, licenciatura y posgrado de la UNAM y editada por destacados especialistas de Siglo XXI.

El que dos instituciones de profunda raigambre mexicana, líderes nacionales y regionales en sus ámbitos de acción unan sus esfuerzos y experiencias para hacer posible la *Enciclopedia de conocimientos fundamentales* es la expresión genuina del compromiso que comparten de contribuir a la construcción de un México mejor.

Gracias a esta colaboración, tanto nuestros estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria como del Colegio de Ciencias y Humanidades tendrán a su disposición, en sus respectivos planteles, ejemplares de esta obra, esencial para su formación media superior.

Es además un propósito de la UNAM y de Siglo XXI Editores el que este material esté al alcance del público más amplio y diverso, como una referencia invaluable y fuente básica de los saberes que como mínimo requiere todo individuo en materia de ciencias, de humanidades, de ciencias sociales, de lenguas y de matemáticas.

Representa para nuestra casa de estudios una enorme satisfacción refrendar, mediante la *Enciclopedia de conocimientos fundamentales*, su vocación de servicio a la sociedad a la que se debe, además de contribuir con este legado a la construcción del país democrático, justo y equitativo que todos deseamos y por el que tantas generaciones han luchado.

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES

JAVIER DE LA FUENTE

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL, UNAM

El fortalecimiento de la educación media superior y la divulgación del saber hacia el público en general figuran entre las múltiples prioridades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pues constituyen un compromiso para enfrentar tanto los rezagos en materia educativa como las exigencias en el ámbito profesional de la sociedad contemporánea. Nuestra máxima casa de estudios contribuye de manera constante a enfrentar los desafíos de nuestro tiempo con estrategias y soluciones concretas. Éste es el sentido y el espíritu de la *Enciclopedia de conocimientos fundamentales*.

Profesores e investigadores de los tres niveles educativos de la UNAM, especialistas en filosofía, ciencias sociales, artes, literatura, lengua española, historia, geografía, química, biología, ciencias de la salud, matemáticas, física y computación, se dieron a la tarea de establecer, de manera conjunta, cuáles serían los saberes indispensables de cada área con los que debe contar todo ciudadano mexicano de nuestro tiempo para enfrentar su realidad cotidiana. A ellos se sumaron destacados asesores de Siglo XXI Editores, muchos de ellos académicos reconocidos de la UNAM, que revisaron, adaptaron y perfeccionaron los contenidos de este proyecto

El resultado de este magnífico esfuerzo académico colegiado y conjunto es la obra que hoy ve la luz. Al abordar un total de trece disciplinas, el material que tiene usted en sus manos resulta esencial tanto para el desarrollo académico como para el ejercicio profesional de estudiantes que inician su formación superior, maestros de educación media superior, y todo ciudadano adulto. En su totalidad, constituye un material invaluable para fomentar el conocimiento interdisciplinario, poner a su alcance y enriquecer su cultura general.

El primer tomo, orientado a las Lenguas, se aproxima a la literatura a través de la lectura, las figuras y los géneros literarios como el mito, el relato, la poesía, el teatro y el ensayo. Plantea además temas específicos respecto al español, en torno a la lengua y la comunicación, los textos narrativos, expositivos, argumentativos, orales y monográficos, así como las nuevas formas de leer y escribir en el siglo actual.

El segundo tomo de esta *Enciclopedia* está dedicado a las Humanidades. Aborda, en el ámbito de la filosofía, temas de razonamiento lógico, conocimiento y verdad, lenguaje, ciencia y tecnología, existencia y libertad, política y sociedad, artes y belleza. En el terreno de las ciencias sociales propone una introducción a la sociología, la antropología, la política, el derecho, la economía y la administración. En cuanto al arte, plantea cuestiones torales sobre el

sentido social de esta actividad, la estética, la creación, la interpretación y la apreciación, complementadas con entrevistas a destacados creadores mexicanos.

El tercer volumen se enfoca a la historia de México, su multiculturalidad, la conquista, la primera y la segunda integraciones planetarias de nuestro país y su organización en el siglo XX. En cuanto a la geografía, aborda la dimensión territorial de los recursos naturales, la organización del territorio, la población en el espacio geográfico, los riesgos naturales y entrópicos, los procesos políticos y el territorio mexicano.

El cuarto tomo está dedicado a las Ciencias. En el dominio de la química, ofrece nociones sobre la historia de esta disciplina, las mezclas y sustancias, los átomos, las moléculas y los iones, el lenguaje de esta ciencia, los enlaces, las reacciones químicas y su energía, la estequiometría, los ácidos y bases, las reacciones de óxido-reducción, la química y el entorno. En materia de biología, aborda su concepto como ciencia, explica sus particularidades en los ámbitos celular, molecular y bioquímico, y define aspectos de la genética, de la evolución, de la ecología y de la relación de esta ciencia con la sociedad. En lo que toca a las ciencias de la salud, plantea una introducción a los conceptos de la salud y la enfermedad, expone las funciones vitales básicas, el inicio de la vida, y las etapas de crecimiento y desarrollo desde la infancia hasta la vejez.

El volumen cinco ofrece conocimientos fundamentales en matemáticas, sus orígenes y su función en la actividad humana, y su expresión en la naturaleza. En materia de física, aborda la mecánica, la electricidad y el magnetismo, la óptica, la física de fluidos y la termodinámica, en una lógica de lo grande a lo pequeño. Finalmente, ofrece nociones básicas de computación referentes a la algorítmica, la programación, la información, la abstracción, las computadoras, las redes, el multimedia y las aplicaciones de esta especialidad.

A los contenidos de cada uno de estos cinco tomos, Siglo XXI Editores ha añadido una antología de textos esenciales y paradigmáticos de autores clásicos en su respectiva especialidad cuya contribución universal constituye hoy una referencia obligada para el desempeño cotidiano, sea cual sea nuestra actividad. Así, el lector tendrá acceso a fragmentos de la obra de Platón, Aristóteles, Galileo, Newton, Descartes, Humboldt, Darwin, Einstein, Octavio Paz, entre muchos otros.

Cada tomo de la *Enciclopedia* cuenta adicionalmente con un DVD, en el que se ofrece material didáctico complementario sustentado en fuentes especializadas de la UNAM, con el fin de ampliar el aprendizaje de sus usuarios. Esta obra combina el uso de herramientas tradicionales con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, para contribuir, con ello, a que alumnos, maestros y ciudadanos en general cuenten con elementos que les permitan insertarse a la nueva sociedad del conocimiento.

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES

ROSAURA RUIZ

COORDINADORA ACADÉMICA DEL PROYECTO ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES, UNAM-SIGLO XXI

Los múltiples programas que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ha concebido y puesto en marcha permiten hacer frente —con un espíritu innovador y con la calidad académica que la distinguen— a los grandes rezagos de la educación media superior y superior del país, y promover el mejoramiento de la calidad educativa en todos sus ámbitos.

La formación integral de los alumnos y de todo individuo, por medio de la adquisición de conocimientos y del desarrollo de habilidades, resulta hoy más que nunca indispensable, tanto para satisfacer los requerimientos de la educación superior como para formar ciudadanos socialmente responsables. Para ello se requiere dotarles de saberes pertinentes para el ejercicio profesional o la continuación de su formación académica y, en ambos casos, para ensanchar su espectro de alternativas de respuesta y solución a los desafíos que plantea la vida cotidiana.

Como antecedente de esta *Enciclopedia*, la UNAM desplegó un ambicioso programa de acciones compartidas encaminado a ofrecer una novedosa propuesta para actualizar los contenidos temáticos de las disciplinas que comparten los dos subsistemas del bachillerato de la UNAM. A partir de la reflexión, la integración de diversos esfuerzos y la reelaboración de los procesos de enseñanza —en función de los cambios y exigencias de nuestra sociedad dentro de un contexto global—, fueron seleccionados los saberes básicos de trece disciplinas, entendidos como herramientas para el desarrollo personal y profesional de todo ciudadano.

El objetivo final de este proyecto ha sido el de contribuir a la formación de ciudadanos críticos, con un pensamiento lógico, capaces de enfrentar problemáticas y de plantear soluciones. Todo ello en el entendido de que una educación sustentada en la acumulación informativa resulta obsoleta en los albores del siglo XXI, y de que es preciso impulsar la apropiación de una cultura general y el desarrollo de habilidades estratégicas para capacitar a hombres y mujeres de modo que aprendan en forma propositiva y significativa a lo largo de la vida.

Los temas considerados en cada una de las disciplinas que conforman esta *Enciclopedia* han sido establecidos y acotados en razón de su relevancia y pertinencia, tanto dentro del contexto académico como en congruencia con las exigencias del entorno contemporáneo; se sustentan así en el avance y desarrollo reciente de cada disciplina y en su potencial como instrumento de transformación.

Se reafirma en este sentido la trascendencia del trabajo colegiado, crítico y plural de los docentes e investigadores que han hecho posible este proyecto, con el que la UNAM contribuye a elevar la calidad e innovar en los procesos de enseñanza-aprendizaje, además de reafirmar su compromiso con los jóvenes de nuestro país. La obra resultante de este ejercicio académico —esta *Enciclopedia de conocimientos fundamentales*—, pone énfasis en un proceso formativo sustentado en la profundización, la reflexión, la cabal comprensión y asimilación del conocimiento, en contraste con una perspectiva basada en la acumulación progresiva de información.

Lo que hoy tenemos a la vista es, pues, el resultado del esfuerzo colectivo en el que convergen el compromiso universitario, la experiencia académica, la visión transformadora y la voluntad creativa de quienes participaron en esta *Enciclopedia*.

El que el fruto de este proyecto esté disponible en las bibliotecas y los hogares mexicanos es ya un motivo de orgullo y satisfacción. El que su contenido se convierta en coadyuvante del mejoramiento individual y social de quien se beneficie de él, es la aspiración máxima de todos los que lo hemos hecho posible.

ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS FUNDAMENTALES

JAIME LABASTIDA

DIRECTOR GENERAL SIGLO XXI EDITORES

La *Enciclopedia* que el lector tiene en sus manos es diferente a las que se podría llamar habituales. Lo es en diversos aspectos fundamentales, sin duda alguna. En primer término, tiene carácter temático. Esto significa que tiene un orden distinto al que poseen otras enciclopedias. La nuestra no responde a un orden alfabético. En segundo término, su temática guarda estrecha relación con las disciplinas académicas de la educación media superior: su orden, por consecuencia, lo determina la estructura lógica a la que responden estas disciplinas, que van de lo general y lo básico a lo particular y específico.

Nuestra voz española *enciclopedia* viene de una expresión helena, lo sabe todo mundo, ἐν κύκλῳ παιδεία, la *educación en círculo*; con otras palabras, *educación total, completa*. ¿Una educación total? ¿Un saber o un conjunto de saberes de carácter *universal*? ¿Quién, el día de hoy, pedagogo, científico o filósofo, aspira a tanto? El cúmulo de los conocimientos es ya de tal naturaleza que nadie puede creer que existan nada ni nadie que estén en condiciones de dar (o de poseer) la totalidad de los conocimientos que proporcionan las humanidades, la ciencia y la tecnología en sus avances constantes en las más diversas disciplinas.

Si resulta imposible abarcar la totalidad del conocimiento humano en una publicación de esta naturaleza, ¿qué pretende, pues, una enciclopedia como ésta, propia, en lo fundamental, para los estudiantes de educación media superior o para un público amplio? Ya se ha dicho que se trata de una enciclopedia temática, cuyo orden responde al que tienen las disciplinas científicas y humanísticas del sistema escolar del bachillerato. Ese orden no es arbitrario ni se deriva de una mera convención, como la que posee el alfabeto; no va, pues, desde la A hasta la Z, sino desde nuestra lengua, el español, hasta una técnica actual, el sistema de cómputo. Hegel hacía notar el carácter convencional y arbitrario de las enciclopedias y por esa causa exigió de su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* una estructura que respondiera al sistema, o sea, que fuera lógica, racional.

La Edad Moderna ha producido al menos dos enciclopedias paradigmáticas. Las dos intentaron la síntesis más completa del conocimiento de la época. Es posible que logaran su objetivo: iluminaron las conciencias para siempre. Sin embargo, como dijo Heráclito, *nuevas aguas corren tras las aguas*: el conocimiento no puede estancarse. La *Encyclopaedia Britannica*, pues de ella se habla, se editó por primera vez en 1757. Era una modesta publicación en tres volúmenes, pero poseía el carácter que la haría famosa: conjugaba el texto escrito con

la descripción gráfica de aquello a lo que el texto hacía referencia. El día de hoy, la *Encyclopaedia Britannica* la forman al menos 29 gruesos volúmenes.

La otra enciclopedia paradigmática se debe al talento y la valentía de aquel inmenso filósofo que se llamó Denis Diderot. Es la publicación más importante del siglo XVIII, el siglo llamado de Las Luces. La conocemos todavía con el nombre de la *Gran Enciclopedia*.

La imprenta democratizó la razón e hizo posible la expansión de la cultura y el conocimiento. La sabiduría, que hasta ese momento había sido propiedad privada de unos cuantos y se transmitía de modo oral o, de modo igualmente trabajoso, a través de la copia manuscrita de gruesos volúmenes en los monasterios europeos, de súbito pudo entrar en las casas de todos los hombres. El círculo del conocimiento posible adquirió una dimensión hasta ese momento desconocida y luego, desde el siglo XIX, el hecho de que lo mismo el padre que la madre estuvieran obligados, por la nueva situación económica, a emplearse en actividades productivas, hizo nacer la escuela moderna. Mientras que los hijos de los aristócratas recibían enseñanzas por parte de preceptores privados en sus casas, los hijos del pueblo acudían a las escuelas públicas. Ambos podían estudiar en los nuevos instrumentos: los libros que las imprentas reproducían por miles de ejemplares.

Paideia es voz asociada al niño (*pais, paidós*). Es la educación de los niños, desde luego. Produjo, en nuestra lengua, la palabra *pedagogía* que, en sentido amplio, quiere decir *educación* y, ya lo dije, en el caso de la voz *enciclopedia* pretende una educación total y, por lo tanto, imposible.

Pero si a una enciclopedia temática moderna le es imposible abarcar la totalidad de los conocimientos humanos, ¿qué pretende ésta, que la UNAM y Siglo XXI ofrecen a los lectores? La nuestra pone el acento en el *método*: sus autores son conscientes de que tan importante es el *resultado* como el *proceso* que condujo hacia él. Aquí, el acento no está puesto en la *memoria* sino en la *formulación* de problemas, porque *método*, ya se sabe, es una palabra formada a partir de la voz griega *odós, camino*. Tan decisivos son el camino como el lugar de la llegada. Saber preguntar, saber indagar, saber establecer dudas, saber organizar los conocimientos, saber que no se sabe, crear, inventar, interrogar al mundo contemporáneo, duro y exigente como pocos, con una pasión que brota —si hemos de creerle a José Gorostiza— de aquella *soledad en llamas* que es la inteligencia, es uno de los propósitos de nuestra *Enciclopedia*.

De allí que los textos de las diversas disciplinas vayan acompañados de antologías o reunión de textos —muchos de ellos clásicos— que no pretenden sino complementar, enriquecer e invitar a los lectores a profundizar en temas, autores, creaciones, teorías, corrientes del pensamiento: la sabiduría actual es una herencia, una acumulación de los siglos anteriores. Antes que respuestas, tenemos dudas y preguntas.

ÍNDICE

ESPAÑOL

Los autores	1	ESPAÑOL
Agradecimientos	3	
Introducción	5	
TEMA 1 LENGUA Y COMUNICACIÓN	7	
1.1 ¿Cómo comunicamos y nos comunicamos?	7	
1.2 Todos somos lectores y escritores	9	
1.3 Nos comunicamos con textos	10	
1.3.1 Un texto mixto	12	
1.4 Tres grandes esquemas textuales	13	
1.5 Tres normas textuales indispensables	15	
1.6 Tres etapas inevitables	20	
TEMA 2 TEXTOS NARRATIVOS	22	
2.1 Definición	22	
2.2 Secuencia básica	23	
2.3 Los elementos que conforman una narración	25	
2.4 Determinación de asuntos	26	
2.5 Asuntos y temas	27	
2.6 Secuencias narrativas	28	
2.7 Los núcleos dentro de la estructura de la narración	32	
2.8 Otros elementos de la estructura de una narración	33	
2.9 Los actantes	35	
2.10 Narradores y punto de vista	36	
2.11 Cohesión textual o progresión temática	38	
2.12 Narraciones y argumentos	40	
2.13 Redacción de narraciones	41	

TEMA 3 TEXTOS EXPOSITIVOS	43
3.1. La lectura del texto expositivo	44
3.1.1 Definición	44
3.1.2 Caracterización de los distintos tipos textuales	49
3.1.3 Caracterización del texto expositivo	50
3.1.4 Lectura selectiva de textos expositivos	61
3.1.5 La claridad y el orden en el texto expositivo	67
3.1.6 Estrategias	68
3.2 La escritura de textos expositivos	70
3.2.1 Acceso al conocimiento. El escritor construye al lector	70
3.2.2 Preescritura	70
3.2.3 Estrategias para iniciar el proceso de escritura	73
TEMA 4 TEXTOS ARGUMENTATIVOS	80
4.1 Situación comunicativa	81
4.2 Definición de argumentación	82
4.3 Esquema de un texto argumentativo	83
4.3.1 Proposición o tesis	83
4.3.2 Cuerpo argumentativo	83
4.3.3 Conclusión	84
4.4 Propósitos comunicativos en la argumentación	86
4.4.1 Persuasión	86
4.4.2 Disuasión	90
4.4.3 Demostración	93
4.5 Tipos de argumentación	94
4.6 Para redactar un texto argumentativo	99
4.6.1 Planificación	99
4.6.2 Textualización	100
4.6.3 Revisión	101
TEMA 5 TEXTOS ORALES	105
5.1 Proceso de producción de un texto oral	108
5.2 La exposición oral	111
5.3 El debate	114
5.3.1 Lineamientos para organizar un debate	115
5.4 La entrevista	117
5.4.1 Algunos textos periodísticos	123
TEMA 6 LA MONOGRAFÍA: DESARROLLO DE UNA INVESTIGACIÓN	125
6.1 ¿Qué es una monografía?	126
6.1.1 La importancia del lector de una monografía	127
6.1.2 Tipos de monografías	127
6.1.3 Estructura de una monografía	128
6.2 La importancia de planificar el trabajo. Anteproyecto de investigación	130
6.3 Fichas de registro y de trabajo	134
6.3.1 Fichas de registro	134

6.3.2 Fichas de trabajo	136
6.3.3 Redacción del primer borrador	138
6.4 Un modelo	139
6.4.1 Autocorrección	143
TEMA 7 NUEVAS FORMAS DE LEER Y DE ESCRIBIR EN EL SIGLO XXI	145
7.1 El texto publicitario	146
7.1.1 La persuasión	146
7.1.2 ¿Cómo se leen las imágenes?	149
7.1.3 Aspectos básicos para la construcción de la imagen	150
7.1.4 Lectura de imágenes publicitarias fijas	153
7.2 Las nuevas tecnologías	158
7.2.1 El hipertexto	161
7.2.2 El ciberplagio	164
7.2.3 Direcciones electrónicas útiles	164
Glosario	166
Bibliografía	168

APÉNDICE ESPAÑOL

Michel Foucault <i>Las palabras y las cosas</i>	175
José G. Moreno de Alba <i>El lenguaje en México</i>	180
Émile Benveniste <i>Problemas de lingüística general</i>	187

LITERATURA

Los autores	205
Agradecimientos	208
Introducción	209

TEMA 1 LITERATURA Y LECTURA

1.1 ¿Qué es y para qué sirve la literatura?	211
1.1.1 Un concepto cambiante	211
1.1.2 En busca de la especificidad literaria	214
1.1.3 Tradición e historia literaria	217
1.1.4 ¿Qué son los géneros literarios?	220
1.1.5 Un diálogo plural	223
1.1.6 El lenguaje de la literatura	224
1.1.7 La pluralidad de significados	225
1.2 Leer	227
1.2.1 ¿Qué es leer?	227
1.2.2 La lectura es una actividad compleja	227

LITERATURA

1.2.3 No siempre se ha leído igual...	229
1.2.4 Para leer textos literarios	229
1.2.5 ¿Por qué leer literatura?	231
TEMA 2 EL MITO	232
2.1 Notas sobre el mito	232
2.1.1 Una representación colectiva	233
2.1.2 La experiencia de lo sagrado	235
2.1.3 La funcionalidad del mito	235
2.1.4 Mito y rito	237
2.1.5 El tiempo reversible	237
2.1.6 Relaciones con el arte y la literatura: un ejemplo	238
2.1.7 A modo de conclusión	240
TEMA 3 EL RELATO	241
3.1 Sobre el relato	241
3.1.1 Las voces que orquestan un relato	242
3.1.2 Los discursos que configuran un relato	246
3.1.3 La perspectiva narrativa: una postura frente al mundo	248
3.1.4 Las coordenadas espacio-temporales del mundo narrado	253
3.2 El cuento	255
3.2.1 Edad Media	256
3.2.2 Siglos de Oro	257
3.2.3 Romanticismo	258
3.2.4 Modernismo y época contemporánea	260
3.3 La narrativa caballerescas medieval: orígenes y textos	263
3.3.1 La caballería medieval	263
3.3.2 La evolución de la caballería	264
3.3.3 La literatura caballerescas	265
3.4 La novela	268
3.4.1 Orígenes de la novela	268
3.4.2 Las novelas primitivas	269
3.4.3 La novela moderna	270
3.4.4 Una gran novela del siglo XVIII	272
3.4.5 El auge de la novela realista	273
3.4.6 La novela del siglo XX. La renovación incesante del género	276
TEMA 4 LA POESÍA	281
4.1 Sobre poesía	281
4.2 Poesía, magia verbal	288
4.3 La poesía y sus funciones: del descubrimiento de realidades secretas al cuestionamiento de nuevas tecnologías	294
4.3.1 De la poesía y el descubrimiento de realidades secretas	294
4.3.2 De la poesía y el duelo	296
4.3.3 De la poesía y la construcción de identidades	299
4.3.4 De la poesía y las nuevas tecnologías	301

TEMA 5 EL TEATRO	304
5.1 Mito, rito y representación	304
5.1.1 La teatralización de los grandes mitos	305
5.1.2 Teatro y religión	306
5.1.3 Espacio escénico	308
5.2 Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática	311
TEMA 6 EL ENSAYO	322
6.1 Principales rasgos del ensayo	333
6.2 Algunas caracterizaciones del ensayo	336
6.3 Para leer el ensayo	341
6.4 El punto de vista como punto de partida	344
6.5 Algunas estrategias de lectura y escritura	347
Glosario	354
Bibliografía	357
APÉNDICE LITERATURA	
<i>Visiones cosmogónicas</i>	367
<i>Poesía en movimiento. México, 1915-1966</i> Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis	372



Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Ut tellus accumsan vel, placerat malesuada, mollis ut, augue. Maecenas malesuada sollicitudin neque. Pellentesque mauris ante, dignissim eget, rhoncus faucibus id, magna. Duis euismod placerat turpis. Phasellus lacus gravida mauris. Donec nisi. Duis euismod placerat turpis. Phasellus molestie hendrerit sapien. Nulla tempus turpis non dolor. Aliquam accumsan massa in justo. Suspensisse potenti. Fusce sit amet neque eget dolor malesuada fermentum. Vivamus bibendum orci. Fusce elementum quam ut diam. Quisque tincidunt, mi quis rutrum porta, odio mi ultricies lacus, a egestas nisi felis eu velit. Morbi justo elit, placerat et, luctus eu, hendrerit sed, dolor. Phasellus bibendum rutrum augue. Vivamus congue elit ut adipiscing vehicula, dolor dui iaculis mi, a malesuada diam metus at dui. Mauris tincidunt.

Ut sed justo non erat consequat dapibus. Vivamus at velit. Pellentesque elementum dictum elit. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Morbi blandit sollicitudin nibh. Donec sit amet quam. Integer accumsan, turpis dictum adipiscing ornare. Duis nulla luctus ligula, eget sollicitudin ante erat in augue. Vivamus tincidunt. Duis convallis enim ac purus. Suspendisse libero. Duis quis, lacinia imperdiet, mauris. Nullam lacinia imperdiet, eros non pharetra condimentum. Integer elementum, eros non pharetra condimentum, ipsum libero suscipit sapien, eget scelerisque nulla massa et vitae est.

Ut tellus accumsan vel, placerat malesuada, mollis ut, augue. Maecenas malesuada sollicitudin neque. Pellentesque mauris ante, dignissim eget, rhoncus faucibus id, magna. Duis euismod placerat turpis. Phasellus lacus gravida mauris. Donec nisi. Duis euismod placerat turpis. Phasellus molestie hendrerit sapien. Nulla tempus turpis non dolor. Aliquam accumsan massa in justo. Suspensisse potenti. Fusce sit amet neque eget dolor malesuada fermentum. Vivamus bibendum orci. Fusce elementum quam ut diam. Quisque tincidunt, mi quis rutrum porta, odio mi ultricies lacus, a egestas nisi felis eu velit. Morbi justo elit, placerat et, luctus eu, hendrerit sed, dolor. Phasellus bibendum rutrum augue. Vivamus congue elit ut adipiscing vehicula, dolor dui iaculis mi, a malesuada diam metus at dui. Mauris tincidunt.

Ut sed justo non erat consequat dapibus. Vivamus at velit. Pellentesque elementum dictum elit. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Morbi blandit sollicitudin nibh. Donec sit amet quam. Integer accumsan, turpis dictum adipiscing ornare. Duis nulla luctus ligula, eget sollicitudin ante erat in augue. Vivamus tincidunt. Duis convallis enim ac purus. Suspendisse libero. Duis quis, lacinia imperdiet, mauris. Nullam lacinia imperdiet, eros non pharetra condimentum. Integer elementum, eros non pharetra condimentum, ipsum libero suscipit sapien, eget scelerisque nulla massa et vitae est.

Ut sed justo non erat consequat dapibus. Vivamus at velit. Pellentesque elementum dictum elit. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Morbi blandit sollicitudin nibh. Donec sit amet quam. Integer accumsan, turpis dictum adipiscing ornare. Duis nulla luctus ligula, eget sollicitudin ante erat in augue. Vivamus tincidunt. Duis convallis enim ac purus. Suspendisse libero. Duis quis, lacinia imperdiet, mauris. Nullam lacinia imperdiet, eros non pharetra condimentum. Integer elementum, eros non pharetra condimentum, ipsum libero suscipit sapien, eget scelerisque nulla massa et vitae est.



Doctora en literatura española por la UNAM; profesora de la misma universidad desde 1989, actualmente adscrita al Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, donde imparte las asignaturas taller de redacción y comprensión de textos y cursos monográficos y especializados sobre literatura de los Siglos de Oro en España. Ha escrito diversos materiales hasta ahora inéditos, destinados al aprendizaje de la escritura académica a nivel universitario. En su vida académica alternan sus ocupaciones como especialista en la obra de Miguel de Cervantes y su interés por la docencia en el área de la redacción. [Capítulo 2.]

**LILIÁN CAMACHO
MORFÍN**

Profesora titular “C” de tiempo completo en el Bachillerato de la UNAM, Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) y profesora de la asignatura de práctica docente en la Maestría en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS). Ha impartido cursos de formación para el profesorado de la UNAM y de diversas universidades del país y ha coordinado seminarios de actualización y de producción de material didáctico. Son de sus publicaciones recientes *Del texto y sus contextos. Fundamentos del enfoque comunicativo* (Édere, 2002), *Competencia comunicativa y diversidad textual* (Édere, 2004), *Había una vez una escuela* (Paidós, 2005) en coautoría con Carlos Lomas, y *El quehacer de la escritura* (CCH-UNAM, 2007). Recibió el premio Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos (1991) y la Cátedra Especial “Rosario Castellanos” (1995-1996). Actualmente es co-directora de la revista *TEXTOS de didáctica de la lengua y de la literatura*. Participó en la UNAM en el Macroproyecto Institucional sobre la Enseñanza del Español en México. [Capítulos 3, 6 y 7.]

**MARÍA YSABEL
GRACIDA JUÁREZ**

Licenciada en letras hispánicas y maestra en lingüística hispánica por la UNAM. Es profesora adscrita al área de Lenguaje y Comunicación del Colegio de Ciencias y Humanidades desde 1990. Imparte la materia del taller de lectura, redacción e iniciación a la investigación documental. Ha impartido diversos cursos a profesores del Colegio. Participó en el Programa de Apoyo a la Actualización y Superación del Personal Docente del Bachillerato (PAAS), con estancia en Estados Unidos. Ha realizado junto a otros maestros materiales para el CCH Vallejo. [Capítulos 4 y 6.]

**MARÍA XÓCHITL
MEGCHÚN TREJO**

MARÍA TERESA RUIZ GARCÍA Doctora en letras por la UNAM. Becaria de investigación en El Colegio de México donde participó en el *Atlas Lingüístico de México*. Es profesora de la Escuela Nacional Preparatoria y autora de los libros *Literatura mexicana e iberoamericana*, *Una ventana a nuestro mundo* y *Con B de burro. Manual de ortografía*. Coautora de libros de texto para secundaria, preparatoria y el Colegio de bachilleres. Ha realizado estancias académicas en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad de Cáceres en Extremadura. Participó en la UNAM en el Macroproyecto Institucional sobre la Enseñanza del Español en México. [Capítulo 5.]

TATIANA SULE FERNÁNDEZ Licenciada en lengua y literatura modernas (francesas) y doctora en lingüística hispánica, es profesora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras, y tutora en la Maestría en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS). Su área de investigación principal se ha centrado en los procesos de comunicación, la comprensión de lectura y el análisis textual y discursivo aplicado a la enseñanza de la lengua y la traducción. Ha participado en la formación de varias generaciones de profesores del bachillerato de la UNAM, el Colegio de Bachilleres y escuelas incorporadas. Es coautora de los libros de texto *Español I, II y III* para la enseñanza secundaria, de *Conocimientos fundamentales de español* y de los métodos de comprensión de lectura en francés *Lire pour découvrir le monde*. También es traductora del francés y del portugués. Fue coordinadora de la sublínea de investigación *¿Cómo se enseña actualmente el español en México?*, dentro del Macroproyecto Institucional sobre la Enseñanza del Español en México de la UNAM. [Capítulos 1, 4 y 5.]

AGRADECIMIENTOS

Nuestra mayor gratitud al apoyo brindado por todas las personas que voluntaria y generosamente contribuyeron, de manera directa o indirecta, a la elaboración de estos temas; en especial, al doctor José G. Moreno de Alba y a los ciudadanos que participaron en las encuestas de opinión, por habernos regalado unos momentos de su valioso tiempo.

También queremos agradecer al caricaturista Tute, al Ministerio de Medio Ambiente del gobierno español, a la Librería Gandhi y a Radio Ibero 90.9 por permitirnos el uso de algunas imágenes.

Nuestra lengua es el medio y el mecanismo más perfecto de comunicación entre los seres humanos, es precisamente la que nos hace diferentes de los animales. Es tan natural y cotidiana que no nos damos cuenta del momento en el que la adquirimos en contacto con la familia y con el entorno en el que crecemos. Desde muy pequeños somos capaces de comunicarnos; conversamos, contamos historias, nos quejamos, expresamos nuestros sentimientos. Al mismo tiempo, aprendemos a “leer”, a interpretar el mundo que nos rodea. Más adelante, en la escuela, nos enseñan el código que nos permite leer y escribir.

A lo largo de la vida tenemos vivencias de toda índole que se van almacenando en nuestro cerebro, que hemos procesado, asimilado e incorporado a una larga lista de conocimientos útiles para poder enfrentarnos a un mundo cada vez más complejo y demandante de muchas y distintas competencias y habilidades. Todas esas vivencias y conocimientos son susceptibles de verbalizarse: es decir, se pueden comunicar. Pero la comunicación no se da de una sola manera. Nos ponemos en contacto con los demás, mediante la lengua, con propósitos diversos y de distintos modos; para ello, construimos mensajes, vale decir, textos que poseen estructuras más o menos fijas.

Si bien es cierto que tener conocimientos teóricos sobre la lengua es algo deseable, saber usarla de una manera adecuada es imprescindible. Las corrientes lingüísticas de las últimas décadas han centrado sus estudios en el uso de la lengua. En un ejercicio muy rápido de reflexión, podemos preguntarnos si hablamos y escribimos igual con todos nuestros interlocutores. Sin duda la respuesta será no. Con mayor o menor eficiencia, al usar nuestra lengua, nos ubicamos en los diversos contextos, reconocemos la situación y el momento en que se produce la comunicación lingüística, conocemos las características de los interlocutores y adaptamos nuestros textos a tales circunstancias.

Resulta una necesidad de nuestro inicio de siglo conocer los aportes de las nuevas corrientes que ponen énfasis en la necesidad de entender, como objeto central de la formación en temas lingüísticos, el aprendizaje de competencias comunicativas (*saber hacer cosas con las palabras*) y no sólo un conocimiento formal —y a menudo efímero— sobre el sistema lingüístico (*saber cosas sobre las palabras*). Ese *saber hacer cosas con las palabras* es lo que hoy entendemos como comunicarse con textos que sean lo más correctos, coherentes y adecuados según cada caso.

En consecuencia, en esta sección dedicada a la lengua española se presentan las estructuras textuales más comunes utilizadas por los que hablan y escriben para transmitir sus mensajes en distintas situaciones de intercambio comunicativo. Este conocimiento permite tener un mejor manejo de los procesos comunicativos, es decir, ser más competentes para decidir qué decir, cómo decirlo, cuándo decirlo, para qué decirlo, e incluso, cuándo callar, con el fin de que lo que queramos comunicar logre su propósito.

Se trata de habilidades y conocimientos lingüísticos pero también sociales, en última instancia, los procesos que se ponen en marcha al comunicar y comunicarnos van más allá de la vista, el oído, la articulación de los sonidos o los movimientos de los dedos al escribir. Gran parte de la interpretación o la comprensión que se produce al intercambiar mensajes está relacionada con la información y los saberes que están fuera del texto.

Saber comunicar y comunicarnos de manera eficiente en nuestra lengua nos permite una mayor y mejor participación como ciudadanos en el ámbito público y como individuos en nuestra vida privada.

LENGUA Y COMUNICACIÓN

TEMA

1



Para todas las imágenes de esta disciplina, excepto las indicadas | © Latin Stock México.

... aunque todas las personas somos iguales ante la lengua, es obvio que sin embargo somos desiguales en el uso (A. TUSÓN, 1991). La lengua, al ser usada, tiene una gramática pero también una clase social, un origen geográfico, sexo, estatus, edad... Las lenguas son instrumentos de comunicación y de convivencia entre las personas pero a menudo también unas herramientas eficacísimas de menosprecio, ocultación, segregación, engaño y dominio (C. LOMAS, 2009).

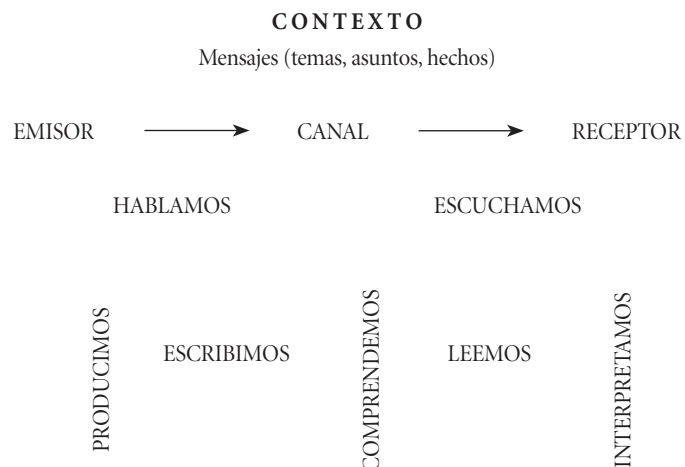
1.1 ¿CÓMO COMUNICAMOS Y NOS COMUNICAMOS?

Los seres humanos podemos comunicar de muchas maneras, con gestos, con el tacto, con movimientos y posturas corporales, miradas, expresiones faciales, con sonidos, con la risa y con el llanto, con dibujos, señales, con nuestro modo de vestir, con palabras y también con silencios.



Dentro de la variedad de mecanismos que poseemos para la comunicación, nuestra **lengua** es la forma más desarrollada y eficaz, es nuestro principal medio de comunicación.

Nos comunicamos:



Porque

- | | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • Tenemos un propósito comunicativo. • Tenemos alguna idea de quién y cómo será el receptor de nuestro mensaje. | <ul style="list-style-type: none"> • Compartimos el mismo código, compartimos conocimientos sobre un tema determinado. • Reconocemos ideas, formas de pensar, formas de concebir la vida y el mundo que nos rodea, ideologías, culturas. | <ul style="list-style-type: none"> • Utilizamos los conocimientos previos. • Reconocemos el propósito comunicativo del emisor del mensaje. • Reconocemos el lenguaje específico que utiliza el emisor. • Añadimos conocimientos nuevos. |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

En nuestros días, conocer y manejar los diversos procesos que tienen lugar al hablar, escuchar, escribir y leer constituye una habilidad **para toda la vida**. La lengua es materia de todas las disciplinas: física, química, matemáticas, historia, filosofía, literatura, psicología, medicina; puede decirse que todas las acciones comunicativas de los seres humanos recurren a la lengua, desde la más técnica y formal hasta la más cotidiana e informal. De ahí la importancia y la necesidad de conocerla y aprenderla en sus distintos usos.

1.2 TODOS SOMOS LECTORES Y ESCRITORES

Cada día “leemos” una infinidad de textos, a tal grado que casi no nos damos cuenta. Al saludar en la mañana, el “buenos días”, dirigido a un familiar o a un compañero, ya constituye un texto que interpretamos como una forma de cortesía o de relacionarse, de iniciar una conversación o simplemente como un buen deseo para algún interlocutor. Tal vez al levantarnos “leemos” el periódico o una revista. En el camino a la escuela o al trabajo, sin duda “leemos” mensajes publicitarios en carteles monumentales, escuchamos e interpretamos distintos mensajes que nos llegan por la radio. Si estamos leyendo una novela o un ensayo, avanzamos un poco más, si tenemos que presentar un examen o participar en alguna clase hojamos los apuntes... Lo cierto es que siempre estamos “leyendo”; en general, la calidad de lector no se cuestiona, todos somos lectores.

Sin embargo, no sucede lo mismo con la calidad de escritor. Para el imaginario colectivo, o el conjunto de imágenes de la realidad que nos formamos los seres humanos, un “escritor” es el que escribe literatura, novelas, poesía y, para ello, “hay que tener talento”. Todos los maestros, periodistas, científicos, burócratas, estudiantes, trabajadores que escriben a diario no son “escritores”, o al menos no se les considera como tales. Pero de los millones de textos que se producen a diario, el porcentaje de obras literarias es mínimo.

Desde mediados del siglo pasado, las ciencias del lenguaje han puesto su atención en los textos. En un ejercicio rápido de reflexión en torno a la variedad de textos con los que tenemos contacto, podemos encontrar al menos los siguientes:

1. Textos periodísticos, desde los anuncios clasificados hasta los artículos de opinión, inserciones, esquelas, etcétera.
2. Reportes o informes en las instituciones gubernamentales, actas y notificaciones judiciales, notas, oficios, recados, correspondencia oficial.
3. Discursos, declaraciones.
4. Trabajos académicos, escolares, tesis, reportes de investigación, protocolos, proyectos.
5. Textos publicitarios.
6. Listas diversas (de supermercado, asuntos pendientes), agendas, apuntes.
7. Bases de datos, presupuestos, declaraciones de impuestos, currículum vítae.
8. Correspondencia personal, correos electrónicos.
9. Mensajes cortos en teléfonos celulares, *chat*.

De manera que, si aprendimos el código, todos somos escritores, pues todos escribimos algo y somos capaces de comunicarnos por escrito. Pero quizá esa imagen del escritor que todos tenemos sea la causante de que nos cueste tanto trabajo escribir. Como creemos que sólo los “escritores” escriben bien, le tememos a la escritura, sobre todo en el ámbito público. Es casi seguro que la mayoría de nosotros jamás será un gran escritor literario —lo cual no quiere decir que no lo intentemos—; no obstante, todos podemos

hacer un esfuerzo por expresarnos en forma escrita —también en forma oral— del mejor modo, sólo hay que proponérselo y practicarlo.

Leemos para aprender, para ampliar nuestros conocimientos, para comprender el mundo que nos rodea, y escribimos para plasmar lo aprendido y lograr metas diversas. Leemos para nosotros y escribimos para los demás. Son procesos semejantes, pero inversos, y responden a mecanismos y habilidades diferentes. No siempre un buen lector es un buen escritor, ni viceversa; mas tratar de manejar lo mejor posible ambas habilidades siempre es de gran ayuda.

Actualmente, la sociedad exige de nosotros que sepamos construir textos comunicativos; es decir, que sepamos usar nuestra lengua, ya no que la conozcamos en teoría, sino que la usemos de la manera más adecuada para cumplir los propósitos que nos llevan a comunicar mensajes.



1.3 NOS COMUNICAMOS CON TEXTOS

“¡CUIDADO! ¡FUEGO!” ¿Son textos? La respuesta es sí. Es imposible que nos comuniquemos de otra manera que no sea mediante textos. ¿Por qué los consideramos textos?:

1. Porque se elaboran y se expresan con algún **propósito comunicativo**: informar, contar un suceso, explicar un asunto determinado, denunciar, opinar, mostrar un sentimiento o una idea, preguntar, saludar, agradecer, seducir, argumentar, gustar, amenazar, prevenir, etcétera.
2. Porque un **emisor** los dirige a un **receptor**; esto es, alguien quiere comunicarse con otra persona o personas para decirle o decirles algo.
3. Porque poseen un **mensaje**; es decir, un tema o asunto que se comunica.

4. Porque se transmiten mediante el uso de un código **compartido que posee reglas gramaticales y de uso de determinado lenguaje**. Si no se comparte el código, no hay comprensión y, por lo tanto, no hay comunicación.
5. Porque surgen en un **contexto** determinado; es decir, en una situación y un entorno particulares.
6. Porque se transmiten a través de algún **canal**: voz, teléfono, grabaciones, radio, televisión, películas, discos, imprenta, manuscritos, etcétera.

En el ejemplo “¡CUIDADO! ¡FUEGO!”, tenemos todos los elementos antes señalados; aunque aparentemente se trate de dos palabras aisladas, al insertarse en el circuito comunicativo, adquieren la calidad de texto.

- *Un emisor X tiene el propósito de advertir a un receptor que se cuide de algo; las propias palabras son el mensaje.*
- *Dicho de otro modo: [Yo, emisor, le quiero decir a usted, receptor: Tenga] ¡CUIDADO! [porque hay un incendio] ¡FUEGO!*

Hay todo un texto implícito que forma parte de la expresión, así comprendemos e interpretamos más allá de lo que oímos (y también de lo que leemos).

La expresión podría cambiar a “¡AGUAS!” (término menos formal) dependiendo de la relación con el receptor.

Los textos escritos tienen un mayor grado de complejidad que los textos orales, pues, a diferencia de la comunicación oral, en la comunicación escrita el contexto y la situación de enunciación están ausentes. El texto escrito sólo cuenta con las palabras y los signos de puntuación para mostrar una serie de elementos que complementan la comunicación; en la forma oral, dichos elementos se expresan por medio de aspectos no lingüísticos, pero que también transmiten información: gestos, tonos, pausas, silencios, etcétera. Asimismo, por lo general, la interlocución mediante textos orales tiene lugar en un tiempo y un espacio precisos, salvo que se trate de grabaciones; en cambio, los textos escritos perduran y pueden leerse en cualquier momento, factor que de igual modo puede modificar los procesos de interpretación.

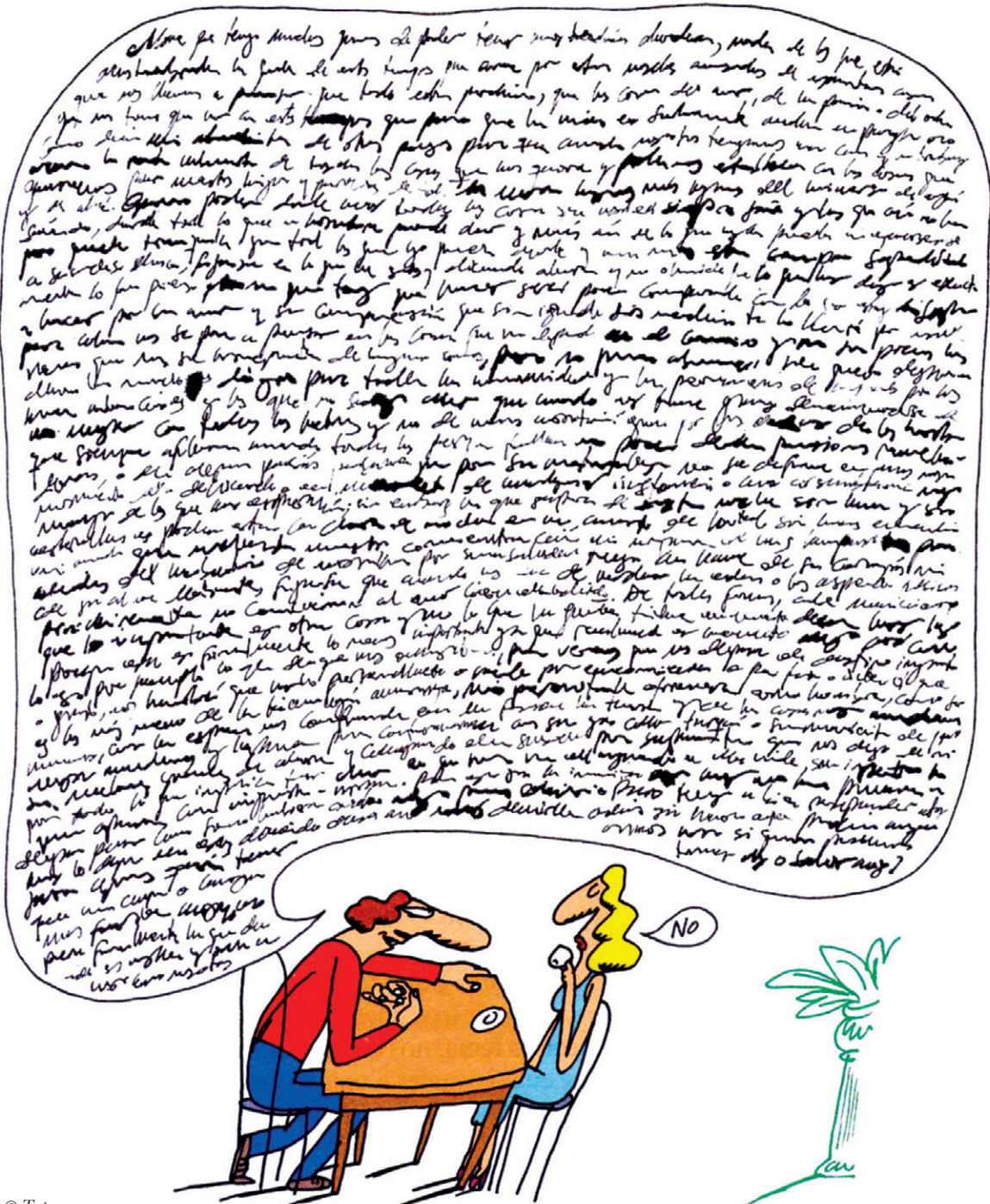
Por otra parte, a la luz de las nuevas tecnologías, y fundamentalmente con la llegada de Internet, hay aspectos que han cambiado en la forma de leer y escribir, pues prevalecen los textos *mixtos*, orales, escritos, icónico-verbales y audiovisuales.

<i>Texto oral</i>	<i>Texto escrito</i>
• Comunicación inmediata (aunque en nuestros días la tecnología permita registrarla).	• Comunicación a través del tiempo y del espacio.
• Un código (la lengua).	• Doble código, la lengua con sus reglas y la lengua escrita con reglas propias de la escritura.
• Presencia constante de gestos y términos que sirven para mantener el contacto y complementar la información.	• Organización en la información.
• Relajamiento en la sintaxis.	• Rigor en la sintaxis.
• Entonación, pausas.	• Puntuación.
• Numerosas repeticiones.	• Reiteración mediante el uso de sustitutos textuales para evitar la repetición. (Por ejemplo: la mariposa = el insecto, ella, ésta.)

1.3.1 Un texto mixto

Una caricatura es un tipo especial de texto cuyo propósito básico es “hacer reír”, aun cuando el tema pueda ser algo trágico; para ello recurre a un código mixto que contiene dibujos y textos.

- El dibujo que observamos (leemos) cumple con su **propósito**: nos reímos de la desgracia del hombre que obtiene una respuesta negativa de la mujer a la que, quizá, hace una propuesta amorosa.



- Tiene un **emisor**, el caricaturista argentino Tute; y muchos **receptores**, cualquiera que vea la caricatura, nosotros en este momento.
- Tiene un contenido, un **mensaje**, que nos comunica una idea: por más que un hombre se esfuerce en convencer a una mujer de algo (quizá de que salga o haga algo con él), por más que utilice todos y los mejores argumentos, si la respuesta es “¡no!”, no hay quién la haga cambiar de opinión. Desde luego, puede haber otras interpretaciones.
- ¿Cómo es posible que lleguemos a entender esto, si lo que tenemos ante nuestros ojos es una serie de palabras escritas que no logramos descifrar, una pareja, una mesa, dos sillas y la respuesta negativa de ella? **Comprendemos** porque poseemos una serie de **conocimientos compartidos** sobre escenas de este tipo. **Inferimos** entonces, a partir de la respuesta de ella, que él le propone algo a lo que ella debe responder sí o no. Por la extensión de lo que aparece escrito cuando él habla, aunque ilegible, suponemos que ha utilizado todas las artes para convencerla: razones, argumentos, ejemplos, etc., pero no lo logra. En esto reside la **comicidad** del dibujo.
- El hecho de que podamos poner en palabras lo que expresa la caricatura; es decir, verbalizarla, explicarla, indica que la **comprensión se da no sólo por sus componentes**, lo que está a la vista: **comprendemos y nos reímos porque de alguna manera ya “conocemos el tema”**.
- Tute es un caricaturista argentino; el **contexto** en el que surge su dibujo es precisamente ese país, en el siglo XXI. Por ser un texto contemporáneo y porque aparece en Argentina, nación con la que compartimos muchos aspectos culturales e, incluso, una lengua, aunque con variantes, podemos comprender un hecho que perfectamente podría tener lugar en nuestro país.
- El **canal** es la imprenta y, en este caso, este libro.

1.4 TRES GRANDES ESQUEMAS TEXTUALES

Es evidente que existen muchos tipos de textos para diferentes usos en la vida cotidiana. Dicho de otro modo, usamos nuestra lengua de distintas maneras y esas variaciones dependen de las necesidades de comunicación y del contexto. No obstante, los estudiosos de estos temas han podido establecer tres grandes esquemas que se utilizan en casi todos ellos. A excepción de algunas estructuras muy fijas que se dan en lo que en México llamamos *machotes*, es decir, *formatos*, podemos afirmar que o **narramos** o **exponemos (explicamos)** o **argumentamos**. Las diferencias entre los tipos textuales que utilizan estos grandes esquemas están dadas, sobre todo, por los propósitos comunicativos. No sólo narramos cuando escribimos novelas o cuentos, no sólo exponemos cuando presentamos un trabajo académico, no sólo argumentamos cuando tenemos que defender una causa. En un diálogo, en una conversación cotidiana, podemos encontrar, mezcladas, narraciones, exposiciones y argumentaciones.

Existe un cuarto esquema, el de la **descripción**, que aparece prácticamente en todos los textos, pero no como una gran estructura, y se puede considerar un microesquema. No parece clara la existencia de una gran estructura que se pueda calificar de “esencialmente descriptiva”; sin embargo, prácticamente en todos los textos hay fragmentos más o menos largos en los que se describe, como parte de un gran esquema. Incluso suele haber textos con tantas descripciones que no es fácil distinguir la gran estructura de la que depende. Veamos el comienzo de una novela —texto narrativo por excelencia— de Luis Sepúlveda:

El cielo era una inflada panza de burro colgando amenazante a escasos palmos de las cabezas. El viento tibio y pegajoso barría algunas hojas sueltas y sacudía con violencia los bananos raquíticos que adornaban el frontis de la alcaldía.

Los pocos habitantes de El Idilio más un puñado de aventureros llegados de las cercanías se congregaban en el muelle, esperando turno para sentarse en el sillón portátil del doctor Rubicundo Loachamín, el dentista, que mitigaba los dolores de sus pacientes mediante una curiosa suerte de anestesia oral.

—¿Te duele? —preguntaba.

Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*.

Podríamos decir que se trata de una descripción, pero en realidad ella depende de la narración. La descripción no tendría sentido si no la sustentara la narración, ya que está inserta en el gran esquema narrativo.

Observemos el fragmento siguiente:

LA SANGRE

La sangre, el líquido que el corazón hace circular a través de las arterias y las venas de nuestro organismo, es un elemento fundamental para el mantenimiento de la vida y de las funciones celulares. Gracias a la circulación de este líquido se transportan sustancias de unos lugares a otros del organismo, de forma que las células pueden nutrirse y eliminar sus productos de desecho.

La sangre es un tejido formado por dos componentes: el plasma y las células sanguíneas. El volumen total de sangre es de, aproximadamente, 5 dm³ en los hombres y de 4.5 dm³ en las mujeres.

Existen tres tipos de células sanguíneas: glóbulos rojos, glóbulos blancos y plaquetas.

¿Es una descripción o una explicación? Sin duda se trata de una explicación sobre las funciones y características de la sangre; el breve fragmento recurre a la descripción propiamente tan sólo en el segundo párrafo.

Describir quiere decir presentar y caracterizar a las personas o personificaciones, animales, objetos, cosas y lugares, señalando sus rasgos; es producto de la observación y la reflexión. En las descripciones encontramos sustantivos y adjetivos (“amor apasionado”), comparaciones (“amar como locos”) y **metáforas** (“el amor es ciego”), **verbos copulativos** o **atributivos** como “ser” o “estar”, o verbos que funcionan como tales: parecer, dejar, resultar, tener (“el amor resulta dañino”).

Con el solo hecho de utilizar un **adjetivo calificativo**, quien habla o quien escribe, describe. Por eso, la descripción no se concibe como uno de los grandes esquemas, pero sí como una microestructura que aparece en prácticamente todos los tipos de textos. Sin duda es preciso recurrir a la descripción y aprender a describir bien. Un buen ejercicio para lograrlo consiste en observar a las personas de nuestro entorno y describirlas tanto física como humanamente para elaborar una lista de sus características; por ejemplo:

- Alto, de complexión robusta, ojos cafés, cabello negro, labios delgados, lunar en la frente, manos grandes, etcétera.
- Amable, cariñoso, confiado, simpático, introvertido, trabajador, comprensivo, etcétera.

Una vez elaborada la lista es posible redactar la descripción tomando en cuenta que, si vamos más allá de los rasgos y las características, dejamos de describir.

1.5 TRES NORMAS TEXTUALES INDISPENSABLES

Además de conocer el **qué** y el **para qué** de los textos (es decir, cuál es el tema y cuál es el propósito del emisor), es relevante determinar el **para quién** (a quién estará dirigido el mensaje), pues de ello dependerá fundamentalmente el tipo de lenguaje que se utilizará. A esto se le llama **adecuación**. Un texto es adecuado cuando —tomando en cuenta el contexto en el que surge el mensaje, el propósito y sobre todo el receptor— se usa un **lenguaje apropiado**, ya sea formal, informal, técnico, cotidiano o especializado. Sabemos que no hablamos de la misma manera con nuestros padres que con nuestros amigos, con una persona mayor que con un contemporáneo, con el director de la escuela que con nuestros compañeros. A esas diferencias de uso, que se reflejan en lenguajes distintos, se les llama registros.

El lenguaje es una música con muy variadas melodías [...] Una de las variaciones más importantes es la que corresponde al registro de un texto, es decir, al conjunto de diferencias provocadas por la relación entre el texto y el *contexto situacional*. Los diccionarios y obras de consulta distinguen (sin intentar definir términos) registros formales e informales, registros escritos y hablados, registros científicos, periodísticos, didácticos, etc. Los registros se presentan como “maneras de hablar”, coloraciones, tonos, de los textos, tonos que se relacionan con elementos de la situación en que se producen los textos [...].¹

En cuanto al mensaje mismo, tenemos dos normas más. Los textos orales pero sobre todo los textos escritos deben tener **cohesión** y **coherencia**. Para asegurar la cohesión, un texto escrito recurre fundamentalmente a los **conectores** (que enlazan elementos y establecen relaciones en los textos, pueden marcar la entrada de los párrafos en un orden determinado, unir una oración con otra mostrando causas, consecuencias, adiciones, oposiciones, etcétera); las **anáforas** o **sustitutos textuales** (que también sirven para señalar relaciones en la construcción del texto, desde el momento en que se refieren a algo ya mencionado o por mencionarse, mediante algún recurso como pronombres, sinónimos, etcétera) y la **puntuación**. La coherencia, por su parte, implica **el orden en que se exponen las ideas**; las distintas partes que componen el mensaje deben estar relacionadas entre sí, responder al propósito comunicativo y darle una unidad de sentido al texto. La coherencia es la progresión del texto.



¹ Graciela Reyes, *Cómo escribir bien en español: manual de redacción*, p. 47.

En el caso de los textos orales, a menudo el contexto y la situación en que se produce la comunicación suelen solucionar los problemas que puedan derivarse de ciertas fallas en la cohesión y la coherencia. Sin embargo, en primera instancia, sobre todo si se trata de una comunicación oral formal, lo ideal es preocuparse por que se cumplan estas normas.

CONECTORES (TAMBIÉN LLAMADOS ENLACES, MARCADORES TEXTUALES O NEXOS)

Secuencias

Orden (para señalar el orden en que se dirá o redactará un mensaje).	Primero, segundo, uno, para empezar, en primer lugar, lo siguiente, luego, entonces, en segundo, en tercer lugar, en seguida, finalmente, por último, en conclusión, en último lugar, etcétera.
Temporal (para mostrar el orden en que aparecen los hechos o las ideas).	Primeramente, al principio, lo siguiente, después, entonces, al final, para terminar, por último, en conclusión, etcétera.

Contraste

Concesión

Causa

(Para contraponer, matizar o argumentar en contra)	(Para admitir algo)	
pero no obstante por contraste más bien a pesar de eso por otra parte por el contrario al mismo tiempo en contra de lo anterior sin embargo a pesar de lo dicho en contraposición hay que tener en cuenta aun así aun con todo en oposición	sin duda con seguridad naturalmente por supuesto que cierto que... admito que... reconozco que admitiendo...	porque ya que pues dado que visto que puesto que como considerando que a causa de gracias a que a fuerza de teniendo en cuenta que por razón de por culpa de con motivo de por la evidente razón de que...

Consecuencia

Condición

Oposición

en consecuencia si a consecuencia de por tanto de modo que por esto por consiguiente por lo cual consiguientemente pues razón por la cual con que de ahí que así pues en resumidas cuentas en definitiva así que	a condición de (que) siempre que en caso de (que) con solo (que) siempre y cuando si en caso de (que) con tal de (que) suponiendo (que)	en cambio ahora bien antes bien con todo sin embargo por contra por el contrario de todas maneras no obstante
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

CONECTORES (continuación)

<i>Implicación personal</i>	<i>Duda</i>	<i>Objeción</i>
según mi opinión... desde mi punto de vista... a mi parecer... a mi entender... me parece que... para mí... personalmente creo que... personalmente personalmente pienso que... muchos creemos que	es posible que... parece que... no me atrevería a decir que... parece... puede ser... probablemente no veo claro que... es probable que... parece arriesgado decir... dudo que... es difícil creer que...	aunque a pesar de (que) si bien aun (+ gerundio) por más que con todo

<i>Tematización</i>	<i>Conclusión</i>	<i>Conceder para negar</i>
en cuanto a por lo que se refiere a en lo concerniente a a propósito de por lo que respecta a... en la misma línea... abundando en la opinión...	por tanto la mejor solución parece que es... en definitiva es por esto por lo que... así pues... finalmente entonces	si bien es cierto que... ..en cambio efectivamente... ..pero podría ser... ..pero puede ser cierto... ..pero de acuerdo que... ..pero

<i>Afirmación/Negación rotunda</i>	<i>Negociar y hacer concesiones</i>
seguro que... es evidente que... sin duda... es imposible que... todos sabemos... es incuestionable... es totalmente falso que... es indiscutible que... se equivoca quien dice... por la evidente razón de que...	si estuvieras de acuerdo, nos gustaría que... si ustedes lo permitieran... nos gustaría recordarles... me gustaría que comprendieras que... coincidimos contigo en que... ..pero déjame explicarme le aseguramos que... valora tú mismo la situación... si estuvieras en mi lugar, entenderías... no puedes mantenerte en esa actitud, ya que...

Tomado de Joaquín Dolz y Auguste Pasquier, *Argumentar para convencer*.



* Es un llamado al lector, quien debe buscar a qué remite.

Cohesión:

1] Los signos de puntuación y elementos para destacar (cursivas, asteriscos y mayúsculas). TODOS ELLOS SIGNIFICAN ALGO y guían al lector por el tejido textual.

2] **Conectores.** Mecanismos que sirven para relacionar; con ellos se "teje" el texto y, al igual que un tejido, para que no se "deshaga", no deben quedar puntos sueltos. Si no, se corre el riesgo de que el lector no comprenda.

Cada párrafo desarrolla un aspecto diferente relacionado con el tema.

Tiene un propósito: convencernos de que debemos leer, pues es una experiencia útil para toda la vida.

Si conocemos más datos sobre él podremos saber por qué escribe de estos temas y profundizar en torno a aspectos de lectura y lectores.

P1

P2

P3

P4

P5

AUTOR

UNA LITERATURA ES UN PAÍS *

FELIPE GARRIDO

Una vez, una alumna del Centro de enseñanza para extranjeros, en la **UNAM**, me pidió en una clase de literatura mexicana del siglo **XX** **que** le recomendara un libro **que lo** tuviera todo. **Una obra única que** pudiera ser leída y estudiada con la seguridad de que, una vez aprendida, no hubiese más por saber. Naturalmente **ese** libro no existe; no puede existir. La literatura **no** es una colección de datos, **sino** una **experiencia**. **No** se enseña; se vive y se comparte.

Una obra literaria es una **fabrica**, una **ciudad**, una comarca, un volcán. Una literatura es un **país**. El lector es un **viajero**; el alumno es un **viajero** más o menos neófito. **Casi siempre conviene que** el maestro sea algo más experimentado: **que** vaya por delante, **que** haya recorrido repetidamente las **calles**, las **cañadas**; **que** se apresure a entrar en los **edificios nuevos** e intente establecer el orden de las **ruinas**.

Un maestro, un alumno, un lector de literatura, **al igual que** los viajeros respetables, **no** debería de hablar **sino** de los **barrios**, las **cascadas**, los **templos que** han visitado; **es decir**, de las obras **que** han leído.

Lo que suele enseñarse en los cursos es la historia de la literatura. **Pero** la historia de la literatura no es un viaje, es apenas un mapa. **Lo que** hace nuestro maestro es extenderlo frente a los alumnos: señalar en **ese** esquema, siempre superficial, posibles **rutas**, los **lugares que** cree más interesantes **o** más entrañables **o** más curiosos.

Lo importante **no** es conocer el **mapa**, **sino** recorrer el **territorio**; entrar a los **bosques** y a las **plazas**, sentarse con los naturales a esperar el camión **o** ver pasar un **río**. El maestro, el alumno, el lector tendrán que plegar el mapa, echárselo en el bolsillo —siempre es útil tenerlo a la mano— y adentrarse por la **terra ignota**: abrir **brechas**, llegar a los **mercados**, escalar los **farallones**, cruzar los **ejes viales**, zambullirse en una

Título

Introducción

Desarrollo

Felipe Garrido, *El buen lector se hace, no nace*, Ariel, México 1999.

Desarrollo

poza, probar el sabor del polvo y de las cañas: regresar, releer... **Pues sólo así, cuando** se ha vuelto a un texto y a una avenida **se los** comienza realmente a conocer.

La **experiencia** de la lectura y de la literatura, **como** todas las **experiencias**, es intransferible. **Nadie** puede **viajar ni** leer por otro. **Lo que** puede hacer el maestro es acompañar a los alumnos algunos días, por ciertos **lugares**; contagiar**les sus** entusiasmos; compartir con **ellos** la historia y la emoción de **sus** propios **viajes**; animar**los** a transitar **puentes o despedañaderos que él** no ha seguido. **Cada quien** trazará su propio **itinerario**.

Quien quiera conocer una obra, un autor, un género, una corriente literaria, no puede tomar **atajos**. **No los** hay. **Necesita** curiosidad, constancia, tiempo. **Necesita viajar** por cada línea y cada palabra. **Necesita hacerlo** más de una vez; con el placer **con que** se vuelve a los **rincones** familiares; con el asombro **con que** descubrimos detalles nuevos en **callejones y playas que** hemos caminado desde niños. **No importa** cuántas veces. **De todas maneras, nadie, nunca** terminará de conocer un **país ni** una literatura, **un gran palacio ni** un gran autor. **Cada viaje, cada lectura, es una experiencia** nueva: hay que tener**la** a conciencia, sin distracciones, con pasión.

En el momento de emprender un **viaje**, de iniciar una lectura, **que** no nos turbe la vastedad de **lo que** desconocemos; llevemos a cuestas nuestra ignorancia —no nuestra desidia— con humildad y sin culpa.

Hay lectores **y viajeros** ingenuos o tramposos. **Hablan de oídas. Repiten lo que otros** vieron o dicen **que** vieron. **Peor para ellos.** Son lectores y **viajeros** condenados a repetir emociones y versiones de **los demás**.

*Publicado antes en *El Boletín*

Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM,
México, año 1, invierno de 1989.

P5

P6

P7

P8

P9

Cada párrafo desarrolla un aspecto diferente relacionado con el tema.

Coherencia. Vocabulario relativo a la geografía y diversos sitios y construcciones que hay en un país. El texto es coherente, el autor compara la lectura con un país y, a los lectores, con los viajeros que lo recorren y así pueden conocer todos sus "rincones". Es una "experiencia" que hay que vivir. A lo largo de todo el texto y en cada párrafo recupera esta idea, unas veces con las mismas palabras, otras veces con expresiones distintas que pertenecen al mismo campo de significación.

Adecuación. El texto está dirigido a todo tipo de lector interesado en el tema; por ello, en general, el vocabulario es sencillo, cotidiano, es decir, adecuado para esa gran gama de lectores.

Cierre / Conclusión

- Fecha
- Lugar
- Editorial que publicó el texto
- Publicación en la que apareció el texto

1.6 TRES ETAPAS INEVITABLES

Existen tres etapas por las que debemos pasar cuando elaboramos un texto escrito, las cuales también nos pueden servir para pensar y planear nuestros textos orales.

Conocer los significados de las palabras y los conceptos es un requisito previo para leer, escribir, escuchar y hablar. Con mucha frecuencia los problemas de comprensión derivan de una falta de conocimiento del vocabulario. Debemos acostumbrarnos a recurrir a los diccionarios siempre que tengamos dudas, puesto que de la resolución de esas dudas puede depender la interpretación de un mensaje. Algunos significados pueden deducirse del contexto, otros no. Como usuarios de la lengua debemos decidir cuándo es o no pertinente conocer cabal o aproximadamente el significado de un término.

<i>Planificación (antes)</i>	<i>Textualización (durante)</i>	<i>Revisión (después)</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Establecer el tema y el propósito del escrito. • Escoger el tipo de texto que corresponda a dicho propósito, de acuerdo con el receptor (el que leerá el texto). • De lo anterior depende el vocabulario que se utilice (adecuado al propósito, al tema, al tipo de texto y al receptor). • Pensar, escribir, en forma de lluvia de ideas todo lo que venga a la mente en relación con el tema. • Elaborar un esquema (ideas, principales, secundarias, ejemplos, argumentos, etcétera, a partir del tipo de texto seleccionado) y una lista de palabras clave. • Para encontrar más ideas, consultar a personas que conozcan el tema o libros, enciclopedias, artículos, etcétera, relativos al tema. 	<ul style="list-style-type: none"> • Eliminar toda autocritica exagerada que no permita escribir. • Redactar párrafos cortos, uno o dos por cada idea, de acuerdo con el esquema establecido. • Si resulta un párrafo muy largo, releerlo para marcar las diferentes ideas que contenga y determinar si se pueden expresar en oraciones más breves. • Usar sustitutos textuales (anáforas), otras formas de referirse a lo mismo para que la redacción fluya. • Consultar el cuadro de conectores para ordenar y relacionar ideas. • Si no se encuentra la palabra adecuada, o si el vocablo que se ha usado no es del gusto del que escribe, consultar el diccionario. • Terminar el escrito de acuerdo con el esquema previamente establecido. 	<ul style="list-style-type: none"> • Leer pacientemente el escrito, para determinar si hay coherencia (no salirse del tema) y un orden lógico. • Corregir las repeticiones y lo que no “suene”. • Revisar el esquema previo para notar si falta algo. • Si es necesario, cambiar el orden de los párrafos. • Aclarar todas las dudas ortográficas que surjan. • Si es posible, leer el texto en voz alta a otra persona que pueda opinar y sugerir correcciones.

PRINCIPALES APORTES DE LAS DISCIPLINAS QUE CONFLUYEN EN LO QUE SE HA DENOMINADO
ANÁLISIS DEL DISCURSO, BASE DE LOS ESTUDIOS TEXTUALES QUE PERMITEN EL ENFOQUE
PRESENTADO EN ESTA ÁREA DE CONOCIMIENTO

<i>Disciplina</i>	<i>Objeto de estudio (OE) y conceptos clave (CC)</i>	<i>Autores de referencia</i>
Etnografía de la comunicación	OE: La relación entre pensamiento, lengua y cultura, los eventos comunicativos. CC: Comunidad de habla, competencia comunicativa, evento comunicativo.	Gumperz, Hymes, Duranti, Saville-Troike.
Etnometodología y análisis de la conversación	OE: La conversación cotidiana. CC: Turno de palabra, por adyacente, secuencia conversacional.	Sacks, Schegloff, Jefferson, Cicourel, Sinclair, Coulthard, Roulet, Kerbrat-Orecchioni.
Sociolingüística internacional e interaccionismo simbólico	OE: La interacción comunicativa. CC: Indicios de contextualización, negociación, imagen, territorio, malentendido.	Gumperz, Goffman.
Psicolingüística y ciencias cognitivas	OE: La adquisición de la lengua en la interacción. Los modelos mentales. CC: Zona de desarrollo próximo, marcos, planes, guiones, esquemas.	Luria, Vigotsky, Shank, Abelson, Johnson-Laird, Van Dik-Kintsch.
Pragmática	OE: El uso lingüístico contextualizado. CC: Intención, interpretación, acto de habla, cooperación, inferencia, implicatura, relevancia.	Austin, Searle, Grice, Sperber, Wilson.
Lingüística funcional	OE: El texto y las situaciones de su aparición. CC: Macrofunciones del lenguaje, registro, cohesión.	Firth, Halliday.
Lingüística del texto	OE: La estructura textual, la tipología textual. CC: Textualidad, coherencia, cohesión, macroestructura, superestructura, tipología textual, secuencias textuales.	Beaugrande, Dressler, Van Dijk, Werlich, Adam.
Teorías de la enunciación	OE: La inscripción de enunciador y destinatario en los textos, la orientación argumentativa de los textos. CC: Polifonía, subjetividad, modalización, enunciación, enunciador, enunciatario.	Bajtín, Benveniste, Ducrot, Kerbrat-Orecchioni.
Retórica clásica y nueva retórica	OE: La relación entre el hablante y su audiencia, medios de persuasión. CC: Género, argumentación, composición textual, figuras, tropos .	Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Perelman, Olbrechts-Tyteca, Plantin.

Reproducido de Casamiglia y Tusón, *Análisis del discurso y educación lingüística*, en VV. AA. Textos 49.

TEXTOS NARRATIVOS

TEMA

2



2.1 DEFINICIÓN

Un *texto narrativo* es una forma de expresión que cuenta hechos o historias acontecidas a sujetos, ya sea humanos (reales o personajes literarios), animales o cualquier otro ser antropomorfo, cosas u objetos; en él se presenta una concurrencia de sucesos (reales o fantásticos) y personas en un tiempo y espacio determinados. Dos elementos básicos de las narraciones son la **acción**¹ (aunque sea mínima) encaminada a una transformación, y el interés que se produce gracias a la presencia de **elementos que generan intriga** (definida és-

¹ “La acción implica una *razón de actuar o móvil* en el agente, por lo que éste tiene *responsabilidad* en lo que se refiere a las consecuencias de sus actos”, Jean Michel Adam y Clara Ubaldina Lorda, *Lingüística de los textos narrativos*, p. 100.

ta como una serie de preguntas que porta el texto y a las cuales la narración termina dando respuesta).²

Las narraciones son actos comunicativos que suponen la existencia de un emisor con una intención (¿por qué narrar?) y una finalidad (¿para qué narrar?).³ Existen narraciones literarias, cuya finalidad es eminentemente artística (por ejemplo, las presentes en cuentos, fábulas, leyendas, mitos y novelas, entre otros textos artísticos o de pretensiones estéticas), así como las narraciones no literarias, cuya finalidad es informativa (por ejemplo, noticias periodísticas, crónicas, reportajes, conversaciones en donde se relata algo, anécdotas, entre otros); en este último caso se narran hechos no ficticios.⁴

Las narraciones se caracterizan por presentar de modo indispensable varios **sucesos** integrados por uno cuya ejecución es necesaria para producir el suceso siguiente; estos sucesos se realizan cronológicamente (por lo cual, en las narraciones predominan marcadores o conectores temporales, tales como “antes”, “después”, “al cabo de una semana”, entre otros), en una serie de progresiones lineales que determinan una construcción regida por el esquema causa/efecto. El participante en una narración (a quien denominaremos *sujeto*)⁵ es un humano, un ser, objeto, pasión, etc., humanizado (antropomórfico), o un hecho que afecta a los humanos; por lo tanto, el tema de las narraciones compete a la vida humana. En toda narración aparecerá un sujeto fijo, personaje principal o actor principal.

2.2 SECUENCIA BÁSICA

Invariablemente la ordenación de las partes que componen una narración obedece a la siguiente secuencia:

- a) Un antecedente que corresponde a una **situación inicial**, también llamado planteamiento o marco, en donde se expone —de manera explícita o implícita— el contexto que precede a la acción central; cuando el contexto está **implícito** es necesario inferirlo de lo expuesto en los otros elementos de la secuencia. La situación inicial se refiere a todo aquello que puede englobarse en la palabra “antes”.
- b) Una situación nuclear que puede corresponder a una **transformación de la situación inicial**, a un proceso, o a un hecho que la complica; a ésta se le conoce también con el nombre de *nudo*.
- c) Una **situación final** o resolución, en donde se expone un resultado de la transformación o complicación; equivale a una nueva situación de equilibrio que puede englobarse en la palabra “después” y que a su vez puede dar lugar a una nueva situación inicial.

Los **conectores** primordiales que caracterizan las narraciones son **espacio-temporales** y **finalizadores**, si bien en muchas narraciones se emplean marcadores de inicio (“Había una vez”) y de complicación o transformación (“de pronto”, “de repente”).

² Por ello el que sucesos ocurran en un tiempo único o que exista un sujeto o actor único en el relato no garantiza la unidad de acción en la narración. *Ibidem*, pp. 106-107.

³ Helena Calsamiglia Blancafort, “Estructura y funciones de la narración”, p. 16.

⁴ Antonio Acosta Cabello (coord.), *Cómo analizar los tipos de discurso*, p. 25.

⁵ Es importante no confundir con el término gramatical. En las narraciones, el *sujeto* (individual o colectivo) es quien se transforma o sufre la complicación nuclear del texto; se le llamará *personaje* cuando se trate de un ser propio de la literatura de ficción y actor en las obras dramáticas o en algunas crónicas.

Ejemplo de marcadores:

a) Espacio-temporales.

- de anterioridad: antes, hasta el momento, más arriba, hasta aquí...
- de simultaneidad: en este momento, aquí, ahora, al mismo tiempo, mientras, a la vez...
- de posterioridad: después, luego, más abajo, seguidamente, más adelante...

b) Finalizadores: en fin, por fin, por último, para terminar, en definitiva...*

* Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, *Las cosas del decir*, pp. 246-247.

Representemos lo anterior con el siguiente esquema que sintetiza lo esencial de la acción del texto narrativo:

Situación inicial	Transformación Complicación	Situación final
⇒	⇒	
“Había una vez”	“De pronto”	“Al final”
“Todo comenzó cuando”	“De repente”	“Todo terminó así:”
“En un inicio”	“Todo cambió cuando”	“Para terminar”

Por lo general, los textos narrativos (al igual que el resto de los tipos textuales) no suelen presentarse “puros”; frecuentemente dentro de una narración se presenta una descripción, una exposición y, muchas veces, alguna argumentación. También dentro de una narración general (como en un cuento, una novela o una crónica) es común que se incluya una narración secundaria; para identificar a esta última nos serviremos de los marcadores espacio-temporales que la encabezarán (“un día”, “en cierta ocasión”, “sucedió que...”, “hace muchos años...”), y de la secuencia esquematizada líneas arriba.



2.3 LOS ELEMENTOS QUE CONFORMAN UNA NARRACIÓN

Los elementos constitutivos de una narración son los siguientes:*

1. Un marco (el espacio y el tiempo en el cual se sitúa la acción).
2. Un narrador (la voz que cuenta lo sucedido).
3. La secuencia narrativa (la historia narrada).
4. El discurso (el orden en el cual se ofrece lo narrado; no siempre la historia se ofrecerá al lector en forma cronológica).**
5. Los participantes (personajes o sujetos).

* Antonio Acosta, *op. cit.*, pp. 26-28.

** Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 11.

Los **rasgos lingüísticos** son elementos fundamentales que no constituyen una narración, pero sí la caracterizan, ya que:

1. Juegan un papel fundamental las formas verbales sobre los adjetivos y los sustantivos.
2. Predominan los verbos en pretérito, simple o compuesto.
3. Cuentan hechos del pasado en presente histórico; es decir, en presente de indicativo.
4. Abundan adverbios y palabras destinadas a señalar el lugar y el tiempo donde transcurren las acciones.

Ejemplo:

Un cerillo, ataviado de novio, sale hacia la iglesia. Al llegar, se entera, por boca de los cerillos parientes, que la novia escapó en compañía de un cerillo vestido de amante. El novio frota su cabeza y aparece un pequeño bonzo ardiendo bajo el cigarro.⁶

Se presenta:

1. Un marco: los hechos transcurren en una iglesia, en un día en el que va a celebrarse un matrimonio.
2. Un narrador que cuenta lo acontecido con el cerillo vestido de novio.
3. Una secuencia narrativa:
 - a) Una situación inicial en la que se expone quién es el sujeto participante (un cerillo), cuál es su característica predominante (está "ataviado de novio") y qué acción principal realiza. Dicha situación inicial será transformada o complicada ("sale hacia la iglesia", inferimos que a casarse).
 - b) Una situación nuclear donde aparece una complicación o transformación; es decir, un elemento que transforma la situación inicial (se iba a casar, pero, "Al llegar, se entera, por boca de los cerillos parientes, que la novia escapó en compañía de un cerillo vestido de amante").
 - c) Una situación final o resolución en la que se expone cómo el novio se suicida ("El novio frota su cabeza y aparece un pequeño bonzo ardiendo bajo el cigarro").

⁶ Guillermo Samperio, "Bodas de fuego", en *La cochinilla y otras ficciones breves*, p. 153.

4. El discurso (en este caso la narración se ofrece en orden cronológico).
5. Los participantes (el novio, la novia, el amante y los asistentes a la boda).

En cuanto a los rasgos lingüísticos:

1. Formas verbales sobre los adjetivos y sustantivos: “ataviado”, “sale”, “al llegar”, “se entera”, “escapó”, “frota”, “aparece”.
2. Verbos: dominio del pretérito, simple o compuesto, y del presente histórico: “sale”, “se entera”, “escapó”, “frota”, “aparece”.
3. Adverbios y palabras destinadas a señalar el lugar y el tiempo en los que transcurren las acciones: “hacia la iglesia”, “al llegar”, “bajo el cigarro”.

2.4 DETERMINACIÓN DE ASUNTOS

Para comprender un texto narrativo, es importante determinar su parte mínima, a la que se denomina *asunto*;⁷ ésta es una oración donde se expone una relación breve y general de lo que ha pasado en la narración, y en donde se muestra invariablemente la secuencia en tres partes antes aludida.

En un asunto no deben escribirse nombres de personajes, detalles ni aspectos que cabrían en un resumen más extenso, llamado *argumento*; aunque es necesario aclarar que en algunas ocasiones será necesario precisar la cualidad más notoria del sujeto (cuando el nombre que lo represente no sea suficiente para caracterizarlo, tal como sucede con “un niño”. Si no se especifica el interés que tiene como para convertirlo en sujeto de una acción, habrá que añadir algún atributo, ejemplo: “un niño *travieso*”. En otros casos, esperearemos que el mismo sustantivo diga todo lo necesario sobre el sujeto, como en “un por-diosero” o “un criminal”, palabras que portan muchos más elementos que “un niño”).

Ejemplo:

ATACAN POLICÍAS DE MÉRIDA A UN JOVEN CIEGO

LUIS A. BOFFIL Y SERGIO OCAMPO

Corresponsales

Periódico *La Jornada*, jueves 22 de octubre de 2009, p. 32.

Cuatro agentes de la policía de Mérida, Yucatán, agredieron y detuvieron ilegalmente al joven invidente Geraldo Peniche Braga la madrugada de este miércoles, con el argumento de que pretendía robar artículos dejados en un vehículo.

Según Peniche, quien presentó una queja ante la Comisión de Derechos Humanos del Estado de Yucatán (Codhey), él caminaba por el centro de Mérida para abordar un autobús que lo llevaría a su casa, cuando tropezó con un vehículo. Con ayuda de su bastón rodeó el automotor y siguió su camino, pero fue alcanzado por varios sujetos que se identificaron como policías y, sin explicación alguna, lo derribaron, le dieron una golpiza, lo esposaron, le rompieron el bastón y lo llevaron a los separos de la cárcel municipal.

⁷ Aunque el mismo concepto reciba diversos nombres, para este libro emplearemos la definición que ofrecemos. El *asunto* “se podría decir que es un resumen de la fábula. Este resumen prescinde no sólo de las dislocaciones lógicas y temporales propias de la trama, sino también de todas las acciones que pueden ser consideradas instrumentales respecto a la acción base”. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, p. 342.

Una vez ahí le dijeron que estaba detenido por intento de robo. Sin embargo, horas después lo dejaron ir.

Geraldo Braga dijo que los policías le robaron dinero y un punzón para escribir en Braille. También interpuso una denuncia ante la dirección de la policía municipal, que se ha negado a revelar los nombres de los presuntos agresores.⁸

El *asunto* de la nota periodística es: un joven invidente que caminaba por la calle sufre una agresión y es detenido injustamente por cuatro agentes policíacos; debido a ello, interpone una queja en la Comisión de Derechos Humanos y una denuncia en la dirección de la policía municipal.

En la exposición de este asunto no es necesario saber el nombre del detenido ni el de los policías o el tipo de vejaciones sufridas. El asunto únicamente nos plantea los elementos mínimos de una narración:

1. Un marco: el centro de la ciudad de Mérida.
2. Un narrador que cuenta lo acontecido; en este caso, el reportero.
3. Una secuencia narrativa:
 - a) Una situación inicial en la que se expone quién es el sujeto participante (un joven), cuál es su característica predominante (es invidente) y qué acción principal realiza. Dicha acción será transformada o complicada (caminaba por la calle).
 - b) Una situación nuclear donde aparece una complicación o transformación; es decir, un elemento que transforma la situación inicial (los cuatro policías lo agreden y detienen injustamente).
 - c) Una situación final o resolución (ya libre, el joven invidente los denuncia en la Comisión de Derechos Humanos y en la dirección de policía).
4. El discurso presentado como historia; es decir, en orden cronológico: un joven camina, sufre una vejación, levanta una denuncia. (En el texto narrativo original lo narrado no se ofrece en orden cronológico, ya que primero se presenta la situación final y, posteriormente, la situación inicial, para luego realizar una larga exposición de la complicación y terminar con más detalles de la situación final.)
5. Los participantes (el joven, los policías).

Con este ejemplo se comprende que el alma de toda narración cabe en un espacio mínimo.

2.5 ASUNTOS Y TEMAS

Otro elemento importante de todo texto narrativo es el **tema**, que se considerará como la idea, el sentimiento, el objeto, la actitud... que sintetizaría el asunto (o en su caso la narración). Cesare Segre lo define como “la materia elaborada en un texto”.⁹ El tema se expresa en un número mínimo de palabras y se distingue del asunto porque mientras éste cuenta algo de modo sucinto, el tema es la médula de lo que se habla.¹⁰ A veces localizar un tema puede

⁸ Luis Boffil y Sergio Ocampo, “Atacan policías de Mérida a un joven ciego”, en *La Jornada*, p. 32.

⁹ Cesare Segre, *op. cit.*, p. 339.

¹⁰ Aquí se considera este término como lo que Fernando Lázaro Carreter llama “núcleo fundamental del tema”. El autor recomienda: “Para fijar el tema intentemos dar con la palabra abstracta que sintetiza la intención primaria del escritor”, en Fernando Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*, p. 32.

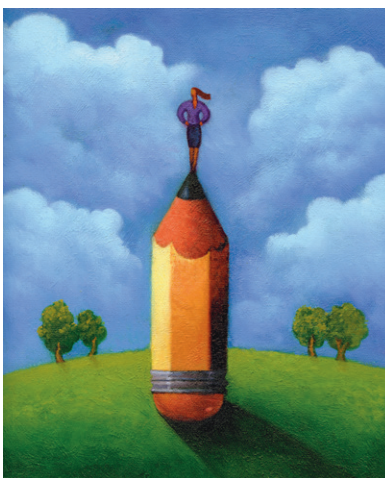
parecer difícil, puesto que existen muchos elementos distractores; no obstante, existen algunas bases que pueden auxiliar para lograrlo:

1. La situación inicial debe proporcionar los elementos que conforman el terreno sobre el que se desenvolverá el tema.
2. La transformación, complicación o proceso debe facilitar la realización del tema.
3. La situación final o desenlace se mostrará afectada por el tema, que determinará la situación del sujeto al finalizar la narración.

Metafóricamente puede decirse que para encontrar el tema de un texto es preciso tener la actitud del arquero: el tema supuesto debe tensar el arco en el planteamiento, el desarrollo equivale a apuntar en el sitio deseado, y el acto de clavarse en el centro equivale a la relación que se establece entre el tema y el estado final.

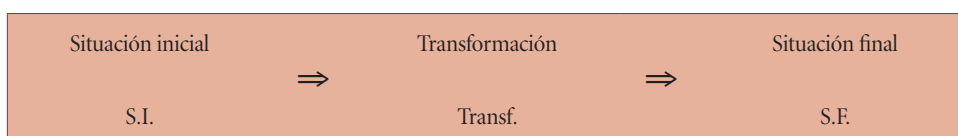
Cuando es difícil encontrar el tema, un buen ejercicio consiste en escribir todas las palabras que parezcan sintetizar el alma de la narración, y posteriormente eliminarlas de acuerdo con los tres elementos citados arriba. En el caso anterior, el tema es el abuso y, si se desea precisar, el abuso de autoridad.

Es necesario realizar algunas inferencias en el momento de determinar un tema. Por su parte, al redactar una narración es importante contar primero con el tema, posteriormente elaborar el asunto y después estructurar; sin embargo, al leer es preciso realizar un proceso inverso: primero saber qué cuenta el texto y después extraer su esencia.



2.6 SECUENCIAS NARRATIVAS

Lo que se ha visto hasta este momento es útil al elaborar o leer asuntos, o ante narraciones en las que la relación **causa-consecuencia** es inmediata, como vimos en el ejemplo; empero, cuando nos enfrentamos a relatos cuya **secuencia es más compleja**, es fundamental subdividir los elementos antes enunciados; de tal forma en el esquema inicial:



ahora se indicará la existencia de una *situación inicial* (donde se presentan los personajes, el estado, lugar y tiempo en el cual se encuentran), después una primera *complicación* o *suceso desencadenante* (que modificará dicha situación inicial), una *reacción* ante lo sucedido (que en apariencia sería la situación final; sin embargo no lo será, porque esta reacción no genera un nuevo estado), una *resolución* o *efecto* (que correspondería a una nueva complicación; es decir, un nuevo elemento que ocasione una modificación de la aparente situación final), y por último una *situación final*, en la que ahora sí se englobe un nuevo estado (producto de la resolución). En algunos textos, después de la situación final se expone una *moralidad* o evaluación final, donde, ya sea de modo explícito o implícito, se proporcione la finalidad del escrito.¹¹

Representemos lo anterior con el siguiente esquema:

S.I. \Rightarrow (S.D. + Reac.) \rightarrow Resol. \Rightarrow (S.F. + Moralidad)

donde:

S.I. = Situación inicial.

S.D. = Suceso desencadenante o complicación.

Reac. = Reacción ante dicha complicación.

Resol. = Resolución.

S.F. = Situación final.

Moralidad = Finalidad del escrito.

Se ejemplificará con el siguiente texto:¹²

LA VACUNA

Louis Pasteur, contemporáneo de Koch, además de ser un científico genial tenía un atinadísimo don para los buenos negocios, y sin cuestionamiento alguno, se le pudo considerar como el primer biotecnólogo. Durante su vida científica Pasteur estuvo vinculado a la industria del vino, la seda y la cerveza. La vacuna contra el ántrax fue uno de sus trabajos con enormes repercusiones tanto en el mundo científico como en el de los negocios.

Pasteur pensaba que si a los gérmenes patógenos se les sometía a diversos tratamientos físicos, como podría ser cultivarlos a altas temperaturas, éstos se atenuaban, es decir, perdían sus propiedades patogénicas o al menos se disminuía, en gran medida, su agresividad. Con estas ideas en la cabeza, Pasteur cultivó repetidamente el bacilo del ántrax a una temperatura de 43 grados centígrados, tratamiento por el cual, efectivamente, obtuvo una cepa inocua del bacilo del ántrax. De este modo, Pasteur generó una bacteria del ántrax que no producía la enfermedad pero sí podía alertar la respuesta inmunológica de los animales y de este modo servir como vacuna.

Como negociante Pasteur sabía del poder que ejerce la prensa en la opinión pública, así es que en la mañana del 2 de junio de 1881, en el pueblo francés de Pouilly le Fort, montó una demostración espectacular, a la que asistieron periodistas, médicos, inspectores gubernamentales, veterinarios y una muchedumbre de curiosos.

Pasteur vacunó con su bacilo atenuado a 20 borregos, seis vacas y una cabra, y luego los infectó con el bacilo del ántrax. A un grupo compuesto de igual modo, sólo lo infectó con el temible bacilo. En pocos días todos los animales del grupo que no había recibido la vacuna estaban muertos. En contraste, todos los animales vacunados habían sobrevivido. La prueba

¹¹ Véase Margarida Bassols y Ana María Torrent, *Modelos textuales*, pp. 175-176.

¹² Miguel Ángel Ceballos, "Tras el ántrax", en *¿Cómo ves?*, p. 23.

fue un éxito contundente y pronto se hicieron pruebas similares en muchos lugares del mundo. En poco tiempo esta vacuna se empezó a utilizar con regularidad y el ántrax, poco a poco, dejó de ser un problema grave para los ganaderos.

En el ejemplo, el *asunto* es el siguiente: un científico, luego de una demostración pública y espectacular, prueba la efectividad de la vacuna contra el ántrax

Las partes que componen el relato son:

S.I. = Situación inicial: en ella se identifica al sujeto fijo (Louis Pasteur), se caracteriza y se presentan sus ideas en torno al cultivo de gérmenes patógenos.

S.D. = Suceso desencadenante (o complicación): Pasteur cultiva el bacilo del ántrax.

Reac. = Reacción ante dicha complicación: obtiene una cepa inocua que puede servir como vacuna.

Resol. = Resolución: monta una demostración pública y espectacular.

S.F. = Situación final: demuestra que la vacuna contra el ántrax es efectiva.

Moralidad = La finalidad del escrito es demostrar que, gracias a la vacuna, el ántrax dejó de ser un problema grave para los ganaderos.

Es preciso aclarar que en algunas narraciones no siempre son evidentes todos los elementos citados. Aunque no deben faltar jamás los tres esenciales, es posible encontrar sintetizadas en una acción la reacción y la resolución, o que la resolución sea, a su vez, situación final. En otros textos alguno de los elementos de la secuencia narrativa ocupa más espacio que los otros; esto se aprecia en el fragmento encuadrado dentro del texto de la siguiente página que narra la historia de los manicomios en México.

Se evidencia en el artículo lo siguiente:

1. Una secuencia narrativa donde el sujeto fijo no es una persona, sino una institución dedicada a personas con alteraciones mentales.
2. La situación inicial comienza en el primer párrafo (“México, se presume, contó con el primer nosocomio especializado [...]”) y termina en el párrafo tercero (“En las dos instituciones [...]”), en el que se describe la situación de las primeras instituciones psiquiátricas y su finalidad.
3. El suceso desencadenante (“Ambos hospitales comenzaron a crecer [...] insuficientes para atender a la demanda [...]”), es el que comienza la transformación de la situación inicial.
4. La reacción es más extensa que las otras partes del relato: a causa del crecimiento de la demanda en los hospitales, se funda el Manicomio General La Castañeda. Esta reacción comprende, dentro de sí, una secuencia narrativa subordinada en la que se narran los primeros años de la vida de la institución creada. Así, las partes de esta secuencia narrativa subordinada son las siguientes: situación inicial: el inmueble abre con gran población (setecientas personas), complicación: ocurre la Revolución, situación final: disminuye la población en el citado manicomio.
5. El efecto o resolución inicia en el sexto párrafo del texto presentado (“Después de este periodo [...]”). En la estructura causa-consecuencia notamos que, debido al crecimiento de la población de enfermos en La Castañeda, se incrementa el número de médicos interesados en los trastornos mentales y comienza la profesionalización de la psiquiatría.
6. La situación final menciona cómo, al cerrarse el manicomio en 1968, se descentralizó la atención psiquiátrica y se crearon granjas para la atención de la población con trastornos mentales.

En un país como México, con graves problemas de salud como epidemias o padecimientos infecciosos, la atención psiquiátrica está muy descuidada.

Los trastornos mentales aún no reciben la importancia que merecen, y se calcula que en 2020 la depresión será la primera causa de incapacidad en el mundo, por lo que en los próximos años las enfermedades mentales podrían ser el segundo motivo de consulta entre los mexicanos.

Dice un refrán que "de músico, poeta y loco, todos tenemos un poco", lo que hoy parece adquirir una nueva dimensión: los trastornos mentales pueden afectar a cualquier persona, sin importar edad, género, raza o clase social.

Lo anterior, sin contar que cada día todos los seres humanos tienen un pequeño episodio de "locura" cuando duermen y están en la etapa de sueño de movimientos oculares rápidos (MOR).

Entonces, se transgreden las leyes de la lógica y, por ejemplo, hay vuelos, caídas y nada pasa, y hasta se habla con gente que ha muerto. "Tenemos la facilidad de alucinar; en la locura esas capacidades se amplifican y se presentan fuera de los horarios convencionales", explicó Rafael Salín-Pascual, del Departamento de Psiquiatría y Salud Mental de la Facultad de Medicina.

Según la organización civil Voz Pro Salud Mental, alrededor de 15 por ciento de la población mexicana padece algún trastorno de ese tipo, y sólo 2.5 por ciento de los pacientes se encuentran bajo supervisión de algún especialista.

Además, añadió el universitario, en el país reciben atención hasta que están en muy malas condiciones, aunque puede hacerse un diagnóstico temprano y, en muchos casos, preventivo.

Para brindar atención, abundó, en el territorio nacional hay unos mil 200 psiquiatras, la mayoría concentrados en el Distrito Federal; hay entidades que ni siquiera cuentan con ese servicio en sus hospitales generales.

Según la mencionada red de organismos no gubernamentales, México destina 0.85 por ciento de su presupuesto nacional en salud para esos padecimientos, cuando la Organización Mundial de la Salud recomienda que la cifra sea de 10 por ciento.

LAURA ROMERO

Aumentan en México los casos de trastornos mentales

Se calcula que en 2020 la depresión será la primera causa de incapacidad en el mundo



En el país alrededor de 15 por ciento de la población padece alguno de ese tipo. Foto: Juan Antonio López.

El también miembro de la Academia Nacional de Medicina mencionó que el concepto "locura" es muy popular. "Está loco, no le hagas caso", decimos de alguien que pareciera estar desposeído de la razón. Éstas y otras frases refieren una conducta "rara", un comportamiento que sale de la norma establecida en un medio social o cultural, agregó.

A su vez, Andrés Ríos Molina, del Instituto de Investigaciones Históricas, comentó que, por su carga despectiva, hoy el término "locura" no se menciona en el vocabulario clínico de psiquiatras, psicólogos o neurólogos, aunque fue usado hasta finales del siglo XIX y bien entrado el XX.

De San Hipólito a La Castañeda

Entre la población mexicana, siete por ciento de las personas padece depresión y, el mismo porcentaje, trastorno de angustia y pánico; 1.6, trastorno bipolar; uno por ciento, esquizofrenia, y más de uno por ciento trastorno obsesivo-compulsivo, según cifras del Instituto Nacional de Psiquiatría, citadas por Voz Pro Salud Mental.

No siempre fue así, resaltó Ríos Molina. En el pasado se diagnosticaron "otros" males como paranoia, histeria, melancolía, gran mal epiléptico (quien convulsionaba) o carácter epiléptico, es decir, una persona sin principios morales, que no distinguía entre el bien y el mal, perversa, propensa al delito y al crimen.

Como la definición de "locura" fue cambiando, también lo hicieron las instituciones psiquiátricas. México, se presume, contó con el primer nosocomio especializado en América: el Hospital San Hipólito para hombres dementes, fundado en tiempos de la Colonia y ubicado en una esquina de la Alameda Central, recordó el historiador.

También hubo otro, para mujeres, conocido como el Divino Salvador, localizado en la entonces calle de Canoa, hoy Donceles, frente al Teatro de la Ciudad.

En las dos instituciones se concentró la atención a pacientes psiquiátricos con la lógica de la caridad cristiana de protección y cuidado, pero sin vínculo a la terapéutica, porque se sabía muy poco

de las enfermedades mentales y el funcionamiento del cerebro. Tampoco había un gremio consolidado de médicos especialistas, aclaró el experto.

Ambos hospitales comenzaron a crecer en población a principios del siglo XX, y la élite gobernante consideró que eran insuficientes para atender la demanda. Entonces se propuso la creación de una nueva institución: el Manicomio General La Castañeda.

Con una capacidad para 800 pacientes, este inmueble abrió sus puertas con poco más de 700. No obstante, relató Ríos Molina, entre 1910 y 1920, en plena Revolución, disminuyó la población.

Después de ese periodo comenzó a crecer hasta que en la siguiente década se habló de tres mil 500 enfermos. También se incrementó el número de médicos interesados en esos males y comenzó la profesionalización de la psiquiatría.

Fue hasta 1968 cuando el manicomio cerró para dar paso a granjas en diferentes partes del país, que permitieron la descentralización de la atención psiquiátrica.

2.7 LOS NÚCLEOS DENTRO DE LA ESTRUCTURA DE LA NARRACIÓN

Como se ha visto, las narraciones se caracterizan por reunir varios sucesos integrados por uno cuya ejecución es necesaria para producir el suceso siguiente; estos sucesos se realizan de manera cronológica, en una serie de progresiones lineales que determinan una construcción regida por el esquema causa/efecto y corresponden a las acciones que realizan los sujetos participantes en la narración; por ejemplo: si se tira una vasija de vidrio al suelo (acción primera), ésta se romperá (acción segunda o consecuencia). Puede decirse que una narración consta de una serie de acciones principales que abren, mantienen o cierran una alternativa consecuente para la continuación de la historia, a las que llamaremos *núcleos*;¹³ asimismo, se compone de acciones secundarias, o menos importantes, denominadas *subnúcleos*. Esto puede apreciarse en el fragmento de *El sueño de los cinocéfalos*:

Hay algunos momentos que contienen el germen de lo que somos; después vienen las repeticiones, con variantes maquilladas para que no las reconozca uno al principio. A veces es difícil identificar cuál es la experiencia original, para ello es necesario saberse mover como ratón entre los sótanos de la memoria.

Antes del episodio de la sopa no ingerida, recuerdo otro: una vez que concluí mi estancia en el jardín de niños, mis padres solicitaron mi ingreso a la primaria, el cual fue negado por no tener todavía los seis años cumplidos. Me faltaba un mes y medio para llegar a esa edad y no hubo forma de convencer a los distintos directores de las escuelas de que se me diera la oportunidad de no interrumpir mi incipiente, pero prometedor, trayectoria escolar. Estuve un año contemplando cada mañana desde el sillón de la sala, los rayos del sol que se filtraban a través de la celosía del edificio de enfrente y que venían a descansar en el piso de mi casa. La sombra reticular de la celosía guardaba pedazos de sol en cada compartimiento; conforme pasaban las horas, se retraía hasta desaparecer y luego me dedicaba a explorar el diccionario. Leía sin saber leer, pensando que las palabras decían lo que yo quería o lo que imaginaba que debían decir.

Pienso lo mismo ahora, el mundo tiene una lectura distinta para cada quien; nadie coincide nunca con otra persona, las relaciones humanas son una historia de malentendidos y confusiones. Somos pedazos de un sol fragmentado, dividido por sombras, que cae después de un viaje de miles de kilómetros, sobre los mosaicos del piso de una casa cualquiera.¹⁴



¹³ Véase Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Andrés Acosta, "Su perfil", en *El sueño de los cinocéfalos*, pp. 26-27.

En la narración se presentan seis acciones:

1. Concluí mi estancia en el jardín de niños.
2. Mis padres solicitaron mi ingreso a la primaria.
3. El ingreso fue negado.
4. Estuve un año contemplando los rayos del sol.
5. Me dedicaba a explorar el diccionario.
6. Leía sin saber leer.

Las acciones más importantes son tres: la primera, en la que se presenta la situación inicial y se abren dos posibilidades: el niño disfrutará sus vacaciones o el niño continuará estudiando; la tercera, correspondiente a la situación desencadenante (o complicación) que cierra la alternativa anterior y abre otra incertidumbre: ¿qué hará ese niño ante la negativa?; y la sexta, en la que el desenlace contenido cierra o concluye la incertidumbre que nos provocaba el desconocer el futuro de ese niño; esta acción corresponde a la situación final: un niño lector no alfabetizado. Éstas serían las acciones principales o núcleos, la reacción (corresponde a la cuarta) y la resolución (a la quinta) constituyen subnúcleos.

Dichas acciones se presentan en el siguiente esquema:



En el esquema se evidencian las progresiones lineales que determinan una construcción regida por el esquema causa/efecto: “concluí el jardín”, entonces (consecuencia) “mis padres solicitaron mi ingreso”; debido a que éste fue negado estuve un año ocioso (primera consecuencia de la situación desencadenante) y me dediqué a explorar el diccionario (segunda consecuencia). El efecto final fue aprender a leer sin tener conocimiento del significado de las palabras.

2.8 OTROS ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA DE UNA NARRACIÓN

Como se anticipó en el apartado anterior, los *subnúcleos*¹⁵ apoyan a los núcleos y se definen como aquellas acciones destinadas a complementar las más importantes. Dentro de los subnúcleos, o entre núcleo y núcleo, subnúcleo y núcleo, o en el espacio existente entre un subnúcleo y otro, es común encontrar descripciones de las acciones derivadas de la acción nuclear. Para Roland Barthes, el espacio entre núcleo y núcleo se denomina **catálisis**; la función de éstas es complementaria ya que “llenen” el espacio narrativo que separa a los nudos.¹⁶ En el ejemplo anterior, las acciones más importantes (nudos) que proporcionarían el resumen del texto son:

1. Concluí mi estancia en el jardín de niños.
2. El ingreso (mi ingreso a la primaria) fue negado.
3. Leía (el diccionario) sin saber leer.

¹⁵ Véase Silvia Adela Kohan, *Cómo escribir relatos*, pp. 88-98.

¹⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 15.

Dichas acciones se redactan de la siguiente manera: “Luego de que concluí mi estancia en el jardín de niños me negaron el ingreso a la primaria, por lo que leía el diccionario sin saber leer”. Si bien dicha síntesis corresponde a la narración leída, es obvio que faltan elementos que caractericen lo sucedido, o especifiquen las acciones realizadas; por ejemplo, saber que los padres solicitaron el ingreso a la primaria, informa que no era un niño abandonado a quien una fuerza desconocida llevara a estudiar; el que contemple los rayos del sol singulariza al personaje, y finalmente, su actividad con el diccionario anticipa lo esencial.

A continuación se ofrecen ejemplos de acciones derivadas de la acción nuclear (*a*), de aclaración (*b*) y de resumen (*c*):

LOS NAUTAS (*a*)

Se embarcaron unas gentes en una nave y surcaron las aguas. Cuando se hallaban en alta mar, estalló una violenta tempestad y el barco estuvo a punto de irse a pique. Uno de los navegantes, desgarrando sus vestidos, invocaba a los dioses de su país con lágrimas y sollozos, prometiéndoles ofrendas en acción de gracias si se salvaba el navío. Cesó la tempestad y volvió la calma; los navegantes empezaron a bailar y a saltar como gentes que acaban de escapar de un peligro inesperado. Entonces el piloto, espíritu sereno, les dijo:

—Alegrémonos, amigos, como unos hombres que acaso vuelvan a ver la tempestad.¹⁷

Estalla la tempestad (núcleo) y el barco está a punto de irse a pique. Esta última acción se deriva de la nuclear, es una consecuencia inmediata de ella; así como “volvió la calma”, derivada directamente de la acción nuclear “cesó la tempestad”.

La **aclaración** (*b*) en el texto sería la siguiente: los marinos “surcaron las aguas”, núcleo o acción principal; el acto de embarcar (“se embarcaron unas gentes en una nave”) es un subnúcleo que aclara las acciones previas a cruzar el mar. Lo importante en la narración es la travesía, ya que si surcan se infiere que antes embarcaron, y no al revés (aun cuando exista el caso de alguien que embarque en un barco que no zarpará).

Un ejemplo de **resumen** (*c*) lo encontramos en un cuento de José Luis González:

Y así, cuando Leco y sus compañeros vinieron a pedirme mi opinión sobre lo que estaba aconteciendo, no vacilé en responderles con total sinceridad:

– Para mí está claro: la única defensa en este caso es la huelga.

Y los peones, desoyendo las advertencias de sus representantes oficiales, fueron a la huelga...

Transcurrieron dos semanas. María, la mujer de Leco, me dijo una tarde [...] ¹⁸

Es notorio el nudo “*fueron a la huelga*”, seguido de un resumen: “*Transcurrieron dos semanas*”.

Como parte de las **catálisis**, o al lado de ellas, existen indicios e informaciones. Los primeros caracterizan personajes, señalan atmósferas y todo lo relativo a la realidad que recrea la narración.¹⁹ Las informaciones sirven para identificar, situar en un tiempo y espacio real (con referente para el lector) y dan a conocer datos que “ofrecen al lector la ilusión de

¹⁷ Roberto Heredia Correa et al., *Antología de textos clásicos grecolatinos*, p. 88.

¹⁸ José Luis González, “El viento”, en *Todos los cuentos*, p. 41.

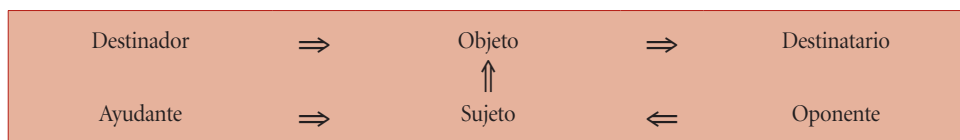
¹⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 14-17.

verdad y le permiten evocar seres, espacios, objetos, etc., posibles”²⁰ Esto se puede observar en el fragmento de *El sueño de los cinocéfalos*, de Acosta, pues cuando el personaje contempla los rayos del sol se nos indica el carácter imaginativo del mismo. Por su parte, hablar de “jardín de niños”, “primaria”, informa acerca de la edad del personaje, así como del siglo y la cultura en la que se encuentra inmerso, ya que un texto del siglo XVIII jamás emplearía esos términos. La concepción “jardín de niños” como escuela elemental habla de una sociedad que no piensa en un parque (con árboles, pasto, juegos) destinado al uso infantil.

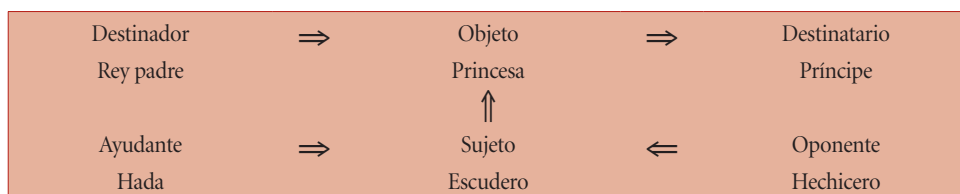
2.9 LOS ACTANTES

Quienes actúan en una narración son sujetos cuya identidad se afirma explícitamente y se manifiesta ya sea por su nombre, situación social y familiar o alguna particularidad física. Cuando los sujetos realizan algún proceso se denominan actantes. El primer actante es quien realiza la acción y recibe el nombre de *sujeto*, el segundo es en el que recae la acción y se llamará *objeto*, el tercer actante es aquél en beneficio o detrimento del cual se lleva a cabo la acción y se le denomina *destinatario*, el cuarto da el objeto al destinatario y se nombra *destinador*, el quinto se conoce como *ayudante* porque favorece al actante sujeto para que consiga su objeto, y el sexto es el *oponente* que trata de impedir que el actante sujeto logre su objeto.

Las categorías actanciales se representan con el esquema siguiente:

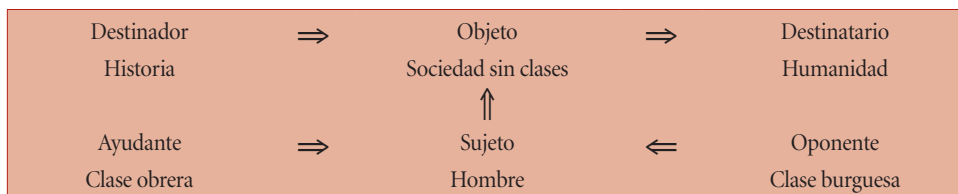


Por ejemplo, si un príncipe que tiene por amigo un escudero fiel se enamora de una princesa encantada y enferma de amor, el sujeto de la narración será el príncipe y su objeto la princesa; pero si el príncipe encarga a su amigo que la desencante y se la entregue, el sujeto será el escudero; el objeto, la princesa, y el destinatario el príncipe, pues es a quien va destinado tal actante. Camino al castillo donde está dicha princesa, el escudero se encuentra a un hada (ayudante) que promete socorrerlo todo el tiempo que sea necesario; antes de entrar al castillo, un hechicero malvado disfrazado de dragón le impide el paso (oponente). El hada ayuda al escudero a vencer el obstáculo, por lo que éste logra matar al dragón, desencantar el palacio y con ello a la princesa. Ésta tiene un padre, el rey (destinador), que se siente agradecido con el héroe y promete premiarlo. El amigo del príncipe pide la mano de la princesa para su señor, se la conceden y vuelve a su palacio en compañía de la princesa. El esquema de la narración anterior es el siguiente:

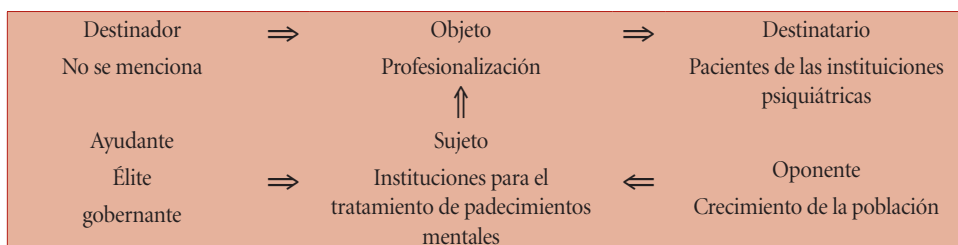


²⁰ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 42.

Greimas ejemplifica su teoría con los actantes que, según él, corresponden a la ideología marxista:



Es común que en diversos textos narrativos no estén presentes todos los actantes, o que un participante en la narración cumpla diversas funciones actanciales en ella. En el texto de Laura Romero sobre las instituciones dedicadas al tratamiento de trastornos mentales se presentan la siguientes categorías actanciales:



La utilidad de conocer el funcionamiento de los actantes en un texto narrativo radica en comprender su objetivo.

2.10 NARRADORES Y PUNTO DE VISTA

En una narración, el **narrador** es el encargado de contar lo que sucede. Aunque existen muchos tipos de narradores, aquí sólo se revisan los cuatro básicos:

1. **Omnisciente:** es aquel que sabe todo, ya sea causas y consecuencias de lo que sucede, los pensamientos y sentimientos de los personajes, o el presente, pasado y futuro; por ejemplo, en la historia del artesano y la vasija de vidrio irrompible, el narrador penetra en los pensamientos del sujeto y su futuro (ya que cuando cuenta: “Mirad lo que pasó...”, anticipa una sorpresa que él ya conoce y sabe que el receptor ignora).
2. **Protagonista:** es un narrador que habla de sí y participa en la historia contada, ya sea como sujeto principal o secundario; esto sucede en el texto de Acosta, donde narra la forma como el niño se acercó a la lectura.*
3. **Testigo:** aunque parecido al omnisciente, este narrador sabe sólo lo que está cerca de él, a su alcance, por lo que su visión siempre es parcial. Puede funcionar como cámara de video y registrar sus observaciones sin juzgar ni comentar, o puede comprometerse emocionalmente con la historia. Ejemplo de este tipo de narrador lo encontramos en “Los lavacoches”:

Entre los lavacoches hay uno que tiene el liderazgo sobre los demás: Picaso (tiene la nariz curva y larga a la manera del pico de un ave); de vez en cuando viene conmigo a platicar y a pedirme libros prestados. No terminó la secundaria por *andar en el desmadre*, sin embargo, le gusta leer. Constantemente tiene disputas con los otros por el reparto del dinero. Ahora está discutiendo a gritos con el Simio, al que le quiere imponer una multa por mentir a la hora de declarar lo que ha ganado durante la mañana. La unión de lavacoches le da la razón a Picaso por unanimidad. El improvisado juicio callejero llega a su desenlace entre gritos y rechiflas; parece que el Simio

finalmente es coaccionado a acatar la sentencia, o sea que entre varios lo sujetan, le sacan el dinero, le quitan los pantalones y los arrojan a las ramas más altas de un árbol.**

4. **Múltiple:** en realidad corresponde a varios narradores, como sucede, por ejemplo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes, donde un personaje comienza a contar una historia desde su punto de vista, y de inmediato interviene otro para terminarla desde otra perspectiva; por ejemplo, cuenta Mauricio:

Finalmente mi hija se encerró en el retraimiento dicho y estuvo esperando su perdición; y cuando quería ya entrar un hermano de su esposo a dar principio al torpe trato, veis aquí donde veo salir con una lanza terciada en las manos, a la gran sala donde toda la gente estaba, a Transila, hermosa como el sol, brava como una leona y airada como una tigre.

Aquí llegaba de su historia el anciano Mauricio, escuchándole todos con la atención posible, cuando, revistiéndosele a Transila el mismo espíritu que tuvo al tiempo que se vio en el mismo acto y ocasión que su padre contaba, levantándose en pie, con lengua a quien suele turbar la cólera, con el rostro hecho brasa y los ojos fuego, en efecto, con ademán que la pudiera hacer menos hermosa (si es que los accidentes tienen fuerzas de menoscabar las grandes hermosuras), quitándole a su padre las palabras de la boca, dijo las del siguiente capítulo: [...]

Salí –dijo Transila–, como mi padre ha dicho, a la gran sala, y mirando a todas partes, en alta y colérica voz dije: [...]

* Véase, *supra*.

** Andrés Acosta, “Entre los lavacoches”, en *El sueño de los cinocéfalos*, pp. 61-62.

*** Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro I, cap. XIII.

En este tipo de textos no sólo existe el narrador, sino además un ángulo desde donde se mira lo que ocurre, ya sea desde una perspectiva propia, de uno o varios personajes, o neutra; este ángulo se llama **foco**. La focalización “es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”.²¹

Existen tres tipos de focalización:

1. **Focalización cero:** en ella el foco entra y sale de la historia, tal como ocurre con la narración en donde la perspectiva pasa del narrador a Matsuo y luego retorna al primero: “Y Matsuo, más angustiado que antes, rezongó unas gracias poco efusivas, ratificó su desconfianza en la ciencia, y volvió a su casa sin saber qué hacer. Al día siguiente examinó con lupa todas sus plantas una por una. Horrorizado, descubrió que la plaga se extendía a las anémonas, a las hortensias, a los cerezos enanos, a todo el invernadero. El honorable Matsuo se rascó la barba, los cabellos. Corrió de un lado a otro: arrancando, quemando, cortando, pero tuvo que rendirse abrumado de fatiga”.²²
2. **Focalización interna:** se cierra el ángulo de percepción, por lo que el foco del relato coincide con algún personaje; es decir, se ve con los ojos de éste. Puede ser *fija*, como en la narración de Acosta acerca del niño lector; *variable*, cuando se alternan focos de varios personajes, y *múltiple* cuando se repite la misma historia en varias voces y focos.
3. **Focalización externa:** el narrador sólo cuenta lo que ve, no sabe qué sucede en el interior del personaje, como ocurre en la narración “El procedimiento”, de Campos Alatorre:



²¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 98. Consúltese también Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 107-113.

²² Arturo Souto Alabarce, “La plaga del crisantemo”, p. 101.

EL PROCEDIMIENTO

La orden del mayor Ordóñez no fue cumplida sino hasta después del mediodía.

El retardo se debió a que el propio mayor insistió en formular preguntas y más preguntas, aunque inútilmente.

Durante dos horas los mismos prisioneros habían cavado su fosa, según las instrucciones del mayor: “Ya sabe usted el procedimiento”.

Y ese fue “el procedimiento”.

Poco antes de dar la señal de fuego, el oficial dijo: “Pues ahora es cuando la van a aprovechar...”

Simón, en quien un desesperado instinto de vida pudo más, echó a correr, nadie pudo saber cómo, con tres heridas en la espalda; pero un soldado le dio alcance y lo remató a machetazos.

Perseguidor y perseguido estuvieron dando vueltas alrededor de un maguey, durante un minuto de intensa expectación entre los que presenciaron aquella lucha desigual.

El soldado, enfurecido, tiraba tajos a diestra y siniestra gritando como un desaforado.

Gruesas, carnosas pencas de maguey caían sobre la yerba.

El pelotón se abstuvo de intervenir en modo alguno, con tal de proporcionarse un espectáculo divertido.

Simón se estiraba, se encogía, y daba saltos inverosímiles; pero de pronto se detuvo. Un machetazo había dado en el blanco. Con un hombro casi desprendido, y regando la tierra con su sangre, cayó de rodillas.

—¡Hermano... hermanito...! ¡No me vayas a matar!

Un segundo golpe le cortó el brazo derecho, y el tercero lo alcanzó en la cabeza. Se oyó un ruido hueco, extraño, como cuando se parte una calabaza, y el cuerpo rodó pesadamente.

Un mensajero de Pablo González llegó en el mismo instante, con órdenes de que se movilizaran las fuerzas. Había que dar una sorpresa a Eufemio en las cercanías de Cuernavaca.

La sombra iba ascendiendo lentamente.

Atardecía.

Bajo la roja tragedia del ocaso, era igualmente doloroso el cuadro del hombre mutilado, y el maguey, con sus pencas vigorosas y verdes, destrozadas...²³

2.11 COHESIÓN TEXTUAL O PROGRESIÓN TEMÁTICA

Se recordará que en una narración los sucesos se realizan cronológicamente en una serie de progresiones lineales que determinan una construcción regida por el esquema causa/efecto, y corresponden a las acciones que realizan los sujetos participantes en la narración. Dicha progresión procede de la presencia constante del sujeto fijo al que ya se ha hecho referencia.

Existe otro tipo de progresión que sirve para dar cohesión al texto, la cual se denomina **progresión temática**. Se basa en la existencia de elementos conocidos por el lector y en la introducción de información nueva (que se convierte en un nuevo elemento conocido si en el texto se alude a ella). Se identificará al primer elemento conocido con las iniciales E.C. (aun cuando se denomina *tema*,²⁴ para no confundir términos), y al elemento nuevo como

²³ Cipriano Campos Alatorre, *Cuentos de la revolución*, pp. 99-100.

²⁴ Margarida Bassols y Ana María Torrent, *op. cit.*, pp. 186-192. Consulte también Violette Morin, “El chiste”, en Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, pp. 131-158.

R (*rema*). En la primera progresión tendremos un E.C. (elemento conocido) y un R (*rema*); si en la siguiente progresión se conservan ambos elementos, entonces R se convertirá en otro E.C.

Aunque existen cinco modelos de progresión,²⁵ aquí revisaremos únicamente los que corresponden al texto narrativo: la progresión de tema constante, las progresiones lineales y las que presentan salto o agujero temático.²⁶

1. Progresión con tema constante: a lo largo de la narración se conserva el mismo elemento conocido, al que se le aplican remas sucesivos:

P1: E.C.1 _____ R1
Un león siente... _____ hambre

↓

P2: E.C.1 _____ R2
El león busca... _____ comida

↓

P3: E.C.1 _____ R3
El león descubre... _____ una gacela

2. Progresión lineal: Se produce cuando el rema de la primera proposición se convierte en el elemento conocido de la segunda, cuyo rema ahora será otro elemento conocido en la siguiente:

P1: E.C.1 _____ R1
Un león caza _____ una gacela

↓

P2: _____ E.C.2 R2
La gacela comía _____ pastos

↓

P3: _____ E.C.3 R3
pastos crecían... _____ río

3. Progresión con salto o agujero temático: cuando se recupera un elemento conocido después de haber introducido otros:

P1: E.C.1 _____ R1
El detective encontró... _____ un sospechoso

↓

P2: E.C.1 _____ R2
El detective preparó ... arma

↓

P3: _____ E.C.2 R3
el hombre... _____ ...la calle

↓

P4: _____ E.C.2 R4
individuo... _____ ... bulto

↓

P5: E.C.1 _____ R5
El detective _____ ordenó...

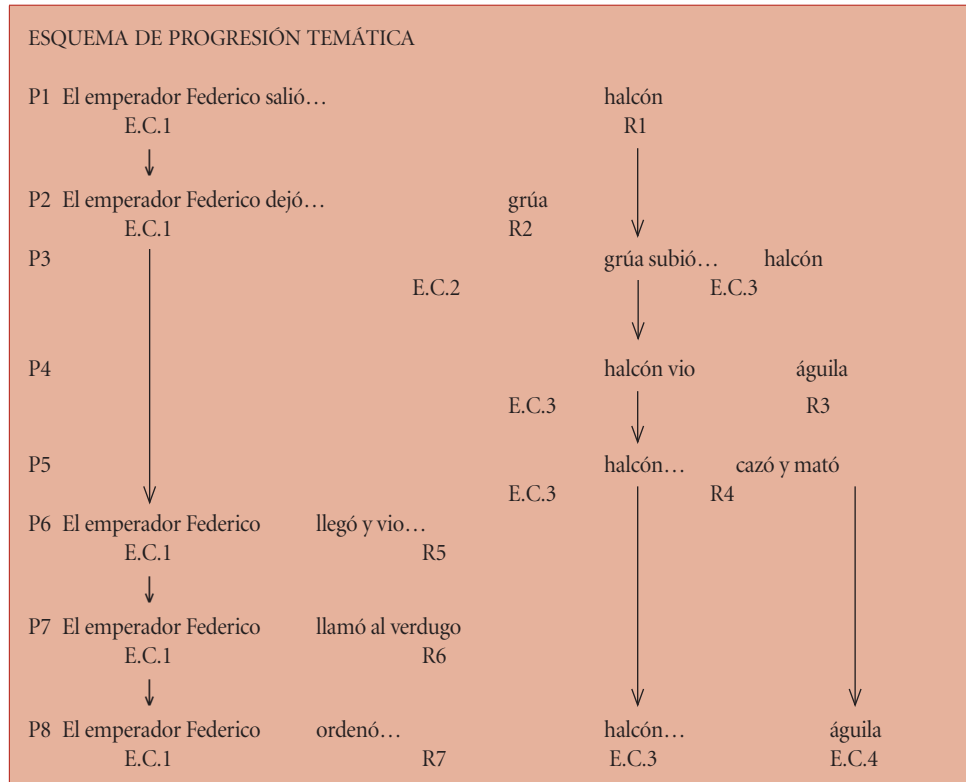
Se presenta un ejemplo con la siguiente narración:

²⁵ Los modelos se extrajeron de Margarida Bassols y Ana María Torrent, *op. cit.*, pp. 189-190, y Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, *op. cit.*, pp. 240-244; los ejemplos se diseñaron por la autora para el presente texto.

²⁶ Aparecerán los otros modelos si en una narración se incluye una descripción o una argumentación, pero como no corresponden al texto narrativo, se excluyen de este apartado.

Cuéntase aquí de cómo el emperador Federico mandó matar a su halcón

Cierto día el emperador Federico salió a cazar con un halcón, al cual quería más que a cualquiera de sus ciudades. Lo dejó encima de una grúa [bélica], y ésta comenzó a subir muy alto, junto con el halcón. Y el halcón, hallándose en tal altura, vio que abajo había un joven águila real; se lanzó sobre ella, y tanto la apretó entre sus garras, que la mató. El emperador llegó apresuradamente y vio lo que había sucedido. Entonces, lleno de ira, llamó al verdugo y le ordenó que le cortara la cabeza al halcón por haber matado a su señor.²⁷



En este esquema se observará la cohesión textual dada por la presencia constante del emperador Federico y del halcón, quienes constituyen los elementos conocidos sobre los cuales se realiza la progresión. El águila, elemento básico para ejemplificar la justicia (tema de la narración), es el cuarto elemento que pronto reconocerá el lector y que se liga con el primer rema y el último.

2.12 NARRACIONES Y ARGUMENTOS

Un **argumento** es la reducción del desarrollo de una narración a un esquema puro. Para elaborar el resumen del contenido es preciso extraer en forma de relato sólo lo que es importante para la estructura de la acción (el curso de los acontecimientos, descripciones, diálogos, reflexiones...) y, en diversas ocasiones, invertir el orden de lo narrado (cuando esto no aparezca cronológicamente).²⁸ Al leer una narración se debe ser capaz de exponer el argumento, después determinar el asunto y finalmente extraer el tema.

²⁷ Anónimo, *Il Novellino, Las cien novelas antiguas*, p. 203.

²⁸ Wolfgang Kaiser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pp. 98-100.

Ejemplo:

Cuéntase aquí de un filósofo llamado Diógenes

Hubo un filósofo muy sabio, llamado Diógenes. Y un día este gran filósofo, después de bañarse en las aguas de un manantial, se estaba secando al sol cerca de su cueva. Pasó entonces Alejandro de Macedonia, en compañía de muchos de sus caballeros. Vio al filósofo, habló y le dijo: “¡Eh, hombre de tan miserable vida, pídemelo que quieras y te lo daré!” Y el filósofo le respondió: “Te pido que te apartes un poco, me tapas el sol.”²⁹

El argumento es el siguiente: Diógenes, filósofo muy sabio, vivía en una cueva; un día, el emperador Alejandro lo ve asolearse cerca de ella y juzgándolo miserable le ofrece darle cuanto pida. El filósofo solicita que no se interponga entre él y los rayos de sol.

Si el texto original tiene ochenta palabras, un resumen (es decir, el argumento) no debería llegar a las cincuenta; por ello es preciso contemplar siempre lo esencial de lo narrado.

Para escribir un argumento es preciso realizar inferencias y llevar al destinatario de nuestro texto a que haga algunas; por ejemplo, al escribir “lo vio el emperador Alejandro”, se infiere que el emperador pasó con su séquito (por eso es emperador), y lo vio.



2.13 REDACCIÓN DE NARRACIONES

Dado que el texto narrativo no comprende únicamente textos literarios con pretensiones artísticas, es importante conocer los elementos mínimos que requiere trabajar quien desee redactar un texto narrativo. Estos elementos son los siguientes:

- El tema: es importante definirlo porque decidirá el propósito de nuestro escrito.
- El sujeto fijo: al elegirlo se debe pensar en qué elementos mínimos lo caracterizarán y aquello con lo cual podrá interrelacionar (sea semejante a él, animado o inanimado).

²⁹ Anónimo, *Il Novellino. Las cien novelas antiguas*, p. 161.

- El lugar y el tiempo en el cual se desenvolverá la narración.
- El asunto: constituye la secuencia narrativa básica, para llegar a él es preciso esquematizar conforme se vio en el punto dos de este tema.
- Las relaciones actanciales surgidas a partir de la secuencia narrativa. Si la secuencia básica no es suficiente, será preciso elaborar una secuencia desarrollada, tal como se revisó en el punto seis de este tema.
- El público al cual se dirige la narración y la finalidad de presentarla: esto nos permitirá definir qué núcleos y catálisis se ofrecerán, en qué orden, con qué narradores y qué punto de vista se elegirá.
- El argumento: dará forma preliminar a los elementos fundamentales del texto narrativo que se escribirá.
- La elaboración de un esquema general que permita contemplar los elementos que se incluirán y excluirán, así como precisar los tipos textuales, que se utilizarán, tales como descripciones, exposiciones y argumentaciones; todo ello se hará de acuerdo con las necesidades particulares del texto.
- La redacción de un texto preliminar (borrador), tomando en consideración el tipo de lenguaje más conveniente al público y la finalidad de la narración.
- La revisión de la cohesión del texto preliminar (tal como se ofrece en el punto decimoprimero de este tema).
- La redacción del texto corregido, su posterior revisión gramatical y su presentación en un texto final.

TEXTOS EXPOSITIVOS



TEMA

3

El avance del conocimiento responde a la necesidad de encontrar explicaciones cada vez más adecuadas a las múltiples interrogantes que nos planteamos los seres humanos.

MONTSERRAT RIBAS (2000)

3.1 LA LECTURA DEL TEXTO EXPOSITIVO

3.1.1 Definición

El texto expositivo es el texto escolar por excelencia; a lo largo de la vida, en particular de la vida académica, se está en contacto permanente con este tipo textual que tiene como propósito fundamental transmitir información y explicar nuevos temas; es decir, el texto expositivo transmite información o ideas con la intención de **mostrar, explicar o hacer comprensible** algo. En síntesis, el propósito del texto expositivo es **hacer comprender** una información, un tema, un concepto. Para que algo sea comprensible tiene que ser mentalmente **representable**. Por ejemplo, en el texto de las siguientes páginas, se explica el tema de la inmunidad y la autoinmunidad en el sistema celular del ser humano; el tema se hace comprensible no sólo con definiciones y ejemplos, sino también con imágenes y una gráfica; de esta manera, quien lee sobre el asunto tiene suficientes herramientas para comprender e interpretar lo que allí se dice.

Los lectores se enfrentan con textos expositivos cotidianamente; se puede decir que son omnipresentes pues están en libros de texto, enciclopedias, manuales y textos de divulgación científica en general. Exponer equivale a suministrar información y, a la vez, a explicarla. Si bien la función primordial consiste en transmitir información, el texto expositivo no se limita sólo a proporcionar datos, sino que agrega a éstos explicaciones; describe o ilustra con ejemplos o analogías una determinada información con la finalidad de **reelaborar el conocimiento**.

En un texto expositivo son importantes dos aspectos: el texto y su clasificación a partir de las teorías verbales que permiten que los lectores se fijen en:

- Su estructura informativa. Cómo se ordena el contenido de lo que se dice, de lo particular a lo general o viceversa.
- El tema del que se trata y que se desplegará en campos semánticos. Es decir, se notará la progresión del tema básicamente con una serie de conceptos relacionados entre sí.

Campos semánticos. El campo es un conjunto estructurado de elementos. El campo semántico se constituye por las unidades léxicas que denotan un conjunto de conceptos relacionados entre sí a partir de un concepto que define un campo. Ejemplo:

INMUNIDAD —————> Sistema inmune, protección, células capaces de protegernos, anticuerpos, molécula del invasor, antígenos.

- El análisis de marcas como los verbos, las estructuras sintácticas dominantes, las marcas de progresión temática, los elementos de referencia y correferencia (anáfora, catáfora, deixis).

Anáfora. Equivale a repetir, por ejemplo mediante un pronombre, un elemento expresado anteriormente; es un recurso para dar cohesión a los textos. Ejemplo: “Las enfermedades autoinmunes nos muestran que una respuesta inmune más larga, intensa o inespecífica, puede dañarnos más de lo que nos ayuda. Normalmente el sistema inmune evita la aparición de este tipo de respuestas.”

Catáfora. Se produce cuando un término se refiere a otro que lo sigue; de esta manera, le da su sentido estricto.

EL ENEMIGO MÁS ÍNTIMO

NUESTRO SISTEMA INMUNE ES CAPAZ DE RECONOCER MILLONES DE ESTRUCTURAS DIFERENTES, LO QUE LE PERMITE PROTEGERNOS DE UNA AMPLIA VARIEDAD DE MICROORGANISMOS PATÓGENOS. SIN EMBARGO, ALGUNAS FALLAS EN ÉL PUEDEN OCASIONAR QUE REACCIONE EN CONTRA DE NOSOTROS MISMOS.

LA PALABRA “inmunidad” significa, entre otras cosas, protección. Una característica fundamental de nuestro sistema inmune es su capacidad para distinguir lo propio de lo extraño: los invasores de los componentes inherentes al organismo; de otra manera su maquinaria de ataque se iría no sólo contra los invasores, afectaría también a nuestras propias sustancias y tejidos. Esta “confusión inmunológica” sucede algunas veces y ocasiona las llamadas enfermedades autoinmunes.

Reconocer a los invasores

Cuando nuestro sistema inmune detecta la presencia de bacterias, virus o parásitos se activa e incrementa el número de células capaces de protegernos contra ellos. Por ejemplo, los linfocitos B de nuestra sangre se encargan de producir anticuerpos, que son proteínas solubles que al unirse a una determinada molécula del invasor, a la que se denomina antígeno, facilitan su eliminación.

La respuesta inmune es dirigida por los linfocitos T, las células que poseen también la capacidad de reaccionar de manera específica con estructuras antigénicas mediante una proteína presente en su membrana celular, llamada receptor de antígeno o TcR. La especificidad del TcR y de los anticuerpos la confiere una región en su estructura que es un “molde” que se ajusta exactamente a un cierto antígeno, como una cerradura a su llave. Si consideramos que un ser humano posee miles de millones de linfocitos T y B, cada uno con un TcR distinto o con un tipo

particular de anticuerpos, es evidente que el sistema inmune cuenta con un repertorio muy amplio de células específicas para diferentes antígenos.

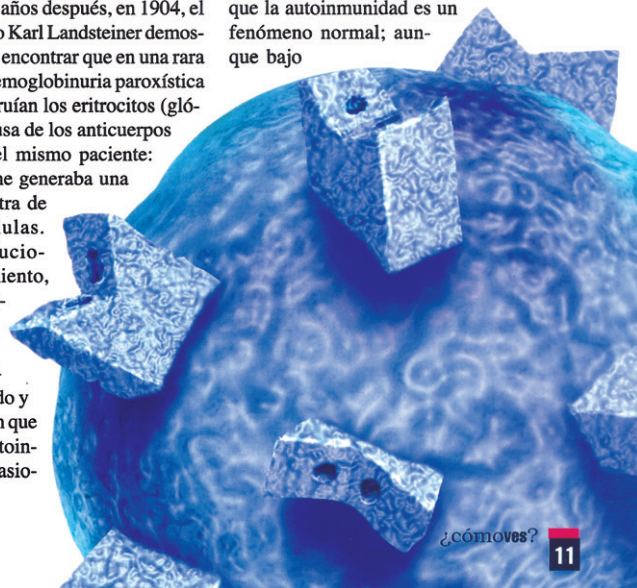
Horror autotoxícus

Hace más de 100 años, el inmunólogo alemán Paul Ehrlich se preguntó si el sistema inmune reacciona únicamente en contra de estructuras ajenas al organismo. En sus investigaciones no encontró evidencia de la existencia de anticuerpos que reaccionaran con estructuras propias (autoanticuerpos), por lo que propuso el concepto de *Horror autotoxícus*, que establecía que el sistema inmune carecía de la capacidad de reaccionar ante “antígenos” propios o autoantígenos. Pero dos años después, en 1904, el patólogo austriaco Karl Landsteiner demostró lo contrario al encontrar que en una rara enfermedad, la hemoglobinuria paroxística nocturna, se destruían los eritrocitos (glóbulos rojos) a causa de los anticuerpos producidos por el mismo paciente: su sistema inmune generaba una respuesta en contra de sus propias células. Con este revolucionario descubrimiento, Landsteiner demostró que el concepto de *Horror autotoxícus* era equivocado y que había casos en que las respuestas autoinmunes podían ocasionar

enfermedades. Desafortunadamente, los hallazgos de Landsteiner no tuvieron en su día el impacto apropiado y el dogma establecido por Ehrlich prevaleció durante casi medio siglo.

Entre 1955 y 1965 el debate acerca de la autoinmunidad patológica resurgió por las evidencias acumuladas de que la respuesta inmune en contra de componentes propios puede ser la causa de diversos padecimientos, que van desde la diabetes *mellitus* tipo 1 hasta la esclerosis múltiple.

Posteriormente se descubrió que los fenómenos de autoinmunidad (producción de autoanticuerpos y/o presencia de linfocitos T que reconocen antígenos propios) se detectan en todos los individuos sanos y que la autoinmunidad es un fenómeno normal; aunque bajo



ciertas condiciones puede dar lugar a enfermedades. Este hallazgo puso de manifiesto la enorme complejidad del sistema inmune.

Enfermedades autoinmunes

Estas enfermedades son consecuencia de una respuesta inmune exagerada en contra de algún componente propio. Potencialmente, cualquier estructura del cuerpo puede desencadenar respuestas autoinmunes, pero hay unas que lo hacen con mayor frecuencia que otras. El daño al organismo, y por lo tanto las manifestaciones clínicas, depende del autoantígeno en cuestión, que puede hallarse sólo en un tipo particular de tejido o bien ser una molécula que se localiza en diferentes órganos. En el primer caso, la enfermedad autoinmune es llamada órgano específica y en el segundo, generalizada.

Las células del cuerpo se comunican a través de mensajeros químicos (hormonas, citocinas, neurotransmisores), moléculas que son producidas por una célula que envía un mensaje a otra que lo recibe mediante un receptor. Al recibir el mensaje, las células responden realizando una función. Por ejemplo, la acetilcolina secretada por ciertas neuronas, indica a las células del músculo que inicien una contracción. En algunas enfermedades autoinmunes la respuesta inmune en contra de componentes propios puede afectar la comunicación intercelular y, de esta manera, interferir con funciones que el organismo realiza normalmente.

En la miastenia *gravis* se producen autoanticuerpos contra el receptor de acetilcolina que se encuentra en los músculos voluntarios. Como consecuencia, quienes sufren esa enfermedad presentan una debilidad muscular que puede afectar a los

músculos respiratorios, con graves consecuencias. En la diabetes *mellitus* tipo 1, las células del páncreas que fabrican la hormona insulina son destruidas por el sistema inmune, con la consecuente alteración en el metabolismo de la glucosa. En la tiroiditis de Hashimoto se genera una respuesta inmune en contra de la glándula tiroides, la cual secreta hormonas que controlan la forma en que cada célula del organismo usa la energía. Como resultado del ataque inmunológico, la función secretora de la tiroides disminuye drásticamente (hipotiroidismo). En la enfermedad de Graves hay, al contrario, una sobreproducción de hormonas tiroideas (hipertiroidismo) que se debe a que el sistema inmune genera autoanticuerpos que activan la tiroides: los autoanticuerpos interactúan con el receptor al que se une la llamada hormona estimulante de la tiroides y simulan ser esta hormona (actúan como si fueran el mensaje).

Además de afectar la comunicación entre las células, las respuestas autoinmunes pueden destruir componentes estructurales de los tejidos y ocasionar enfermedades como la esclerosis múltiple, la artritis reumatoide y el lupus eritematoso generalizado.

En la esclerosis múltiple el sistema inmune daña la mielina, una proteína que recubre los nervios formando una capa aislante y que facilita la conducción eléctrica en ellos. En los pacientes con esta enfermedad, tras la destrucción de la capa de mielina, se produce una disfunción de diferentes zonas del sistema nervioso central.

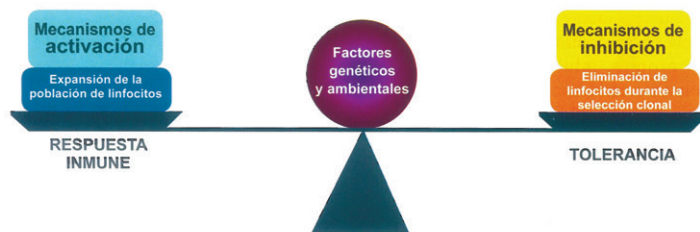
Las personas con artritis presentan inflamación y destrucción de las articulaciones que, además de provocar dolor,

pueden causar una gran incapacidad. En el caso del lupus eritematoso generalizado, hay una producción exagerada de autoanticuerpos que reconocen diferentes componentes celulares, entre ellos el ADN; por lo que se producen anticuerpos que reaccionan contra el propio material genético. En esta condición se producen otros muchos autoanticuerpos que al reaccionar con los correspondientes antígenos causan daño a muy diferentes células y tejidos, principalmente las células sanguíneas, la piel, los pulmones, el cerebro y el riñón.

La mayoría de las enfermedades autoinmunes son más frecuentes en mujeres; por ejemplo, nueve de cada 10 pacientes con lupus eritematoso generalizado son mujeres. La razón por la que ellas son más susceptibles aún no está claramente establecida, aunque se ha sugerido que las hormonas sexuales femeninas podrían tener un papel importante en el desarrollo de la autoinmunidad.

La gran confusión

A la fecha, no se entiende con claridad qué ocasiona que el sistema inmune sea incapaz de regular los fenómenos de autoinmunidad normal y ataque nuestro propio cuerpo. Al parecer, en las enfermedades auto-



Múltiples factores y mecanismos mantienen al sistema inmune en un estado de equilibrio. Esto permite la generación de respuestas inmunes adecuadas ante la presencia de microorganismos patógenos y, al mismo tiempo, asegura que no se ataquen componentes propios.



inmunes el sistema inmunológico sufre de una “confusión” tremenda que le impide distinguir entre sus propios componentes y los ajenos. Con base en la evidencia experimental, se han propuesto diferentes mecanismos para explicar las fallas que originan la confusión inmune.

Uno de estos mecanismos fue propuesto originalmente en 1959, por el científico australiano

Frank Macfarlane Burnet.

La teoría de Burnet, conocida como *Selección clonal*, sentó las bases para entender por qué el sistema inmune normalmente no ataca componentes propios, un fenómeno que se conoce como tolerancia inmunológica a los autoantígenos.

Al ser producidos en los llamados órganos inmunes primarios (el timo y la

médula ósea), la mayoría de los linfocitos con receptores para antígenos propios se eliminan. El criterio de eliminación es sencillo: si el receptor de antígeno de algún linfocito se complementa exactamente con alguna estructura propia, ese linfocito desaparece mediante un fenómeno que se conoce como muerte celular programada; una especie de suicidio celular. Así, los linfocitos que reconocen lo no propio sobreviven para después monitorear todo el cuerpo. En los pacientes con enfermedades autoinmunes, los linfocitos autorreactivos sobreviven al proceso de selección y se activan generando una respuesta inmune en contra de componentes propios.

Por otra parte, el mecanismo de eliminación de los linfocitos autorreactivos en los órganos inmunes primarios no es 100% efectivo y en individuos sanos se pueden detectar linfocitos con la capacidad de reconocer estructuras propias.

Sin embargo, en personas sanas las respuestas autoinmunes nunca son de gran magnitud, ya que el sistema inmune dispone de varios medios para controlarlas; por ejemplo, los linfocitos reguladores, células cuya función es suprimir la respuesta inmune. En algunas enfermedades autoinmunes, como el lupus eritematoso generalizado o la esclerosis múltiple, los linfocitos reguladores no funcionan adecuadamente o son escasos.

Se ha propuesto que la respuesta inmune que se desencadena durante una infección puede transformarse en una autorrespuesta. Lo anterior se basa en que algunos microorganismos patógenos poseen estructuras que se asemejan a los componentes propios, por lo que los linfocitos y anticuerpos generados durante la infección, además de atacar al agente externo, podrían reaccionar, por confusión, en contra de moléculas propias.

Independientemente del mecanismo responsable de la aparición de la autoinmunidad patológica, la genética del individuo y los factores ambientales físicos y químicos (por ejemplo, la luz ultravioleta y algunos medicamentos) desempeñan un papel importante en el desencadenamiento de una respuesta autoinmune. En el caso de

los factores hereditarios, en la mayor parte de las enfermedades autoinmunes se han identificado variantes en ciertos genes que incrementan la susceptibilidad a desarrollar autoinmunidad.

Cuando nos enfermamos podemos suponer que nuestras “defensas” no fueron suficientes para impedir la proliferación de un microorganismo agresor, por lo que podríamos llegar a pensar que tener un sistema inmune más fuerte y sensible impediría del todo la aparición de infecciones. Sin embargo, las enfermedades autoinmunes nos muestran que una respuesta inmune más larga, intensa o inespecífica, puede dañarnos más de lo que nos ayuda. Normalmente el sistema inmune evita la aparición de este tipo de respuestas. Cuenta con mecanismos de regulación gracias a los cuales funciona en un estado intermedio o de equilibrio; es decir, sensible ante posibles ataques pero con respuestas transitorias y controladas.

TANTO LA GENÉTICA COMO LOS FACTORES AMBIENTALES FÍSICOS Y QUÍMICOS DESEMPEÑAN UN PAPEL IMPORTANTE EN EL DESENCADENAMIENTO DE UNA RESPUESTA AUTOINMUNE.

Los tratamientos

Aunque el tratamiento actual de las enfermedades autoinmunes es de gran efectividad para su control, no está dirigido a corregir su causa.

Los medicamentos principales que se utilizan son anti-inflamatorios y sustancias que inhiben el funcionamiento del sistema inmune (inmunosupresores). Un ejemplo de estos medicamentos es la ciclosporina, que inhibe la proliferación de los linfocitos y la producción de citocinas (moléculas mensajeras) que activan a las células que participan en la respuesta inmune. En años recientes ha ganado importancia la terapia con agentes biológicos; esto es, que utiliza moléculas producidas por células, principalmente anticuerpos y receptores de citocinas solubles. Ejemplos notables de lo anterior lo constituyen los agentes que bloquean la citocina proinflamatoria, denominada factor de necrosis tumoral- α , los cuales se unen a la citocina e impiden que ésta ejerza sus múltiples efectos sobre diferentes células, inhibiendo así el proceso inflamatorio. Estos agentes son de enorme utilidad en el tratamiento de enfermedades reumáticas autoinmunes, principalmente la artritis reumatoide.

También se ha encontrado que la administración de anticuerpos dirigidos en

contra de células inmunes es eficaz. Por ejemplo, la administración de anticuerpos antilinfocitos B tiene un considerable efecto benéfico en pacientes con diferentes enfermedades autoinmunes.

Además del empleo de medicamentos y agentes biológicos, existen otras estrategias terapéuticas, como la plasmáferesis, procedimiento con el que se reduce la concentración de autoanticuerpos presentes en el torrente sanguíneo. También se ha recurrido a procedimientos quirúrgicos, como la extirpación del timo (de utilidad en algunos casos de miastenia *gravis*) o del bazo (para algunos casos de anemia hemolítica autoinmune).

Sin embargo, este tipo de procedimientos no son de uso frecuente.


En general, todas las terapias mencionadas pueden tener efectos indeseables importantes (infecciones, tumores malignos), por lo que la investigación hoy en día está dedicada a desarrollar estrategias que corrijan y no que inhiban la función del sistema inmune. Entre otras cosas, científicos de todo el mundo investigan los mecanismos involucrados en la generación de linfocitos reguladores; lo que se está intentando es expandir la población de linfocitos reguladores cuyo receptor de an-

tígeno (TcR) reconoce a la molécula propia que está siendo atacada; al activarse, estos linfocitos reguladores inhibirían la respuesta autoinmune dirigida hacia el autoantígeno en cuestión mientras que el resto de células del sistema inmune seguirían efectuando su función protectora. Con esto se tendría una terapia específica para el tratamiento de las enfermedades autoinmunes.

LAS ENFERMEDADES AUTOINMUNES NOS MUESTRAN QUE UNA RESPUESTA INMUNE MÁS LARGA, INTENSA O INESPECÍFICA, PUEDE DAÑARNOS MÁS DE LO QUE NOS AYUDA.

observado que en esta situación la presencia de linfocitos reguladores tiene efectos adversos.

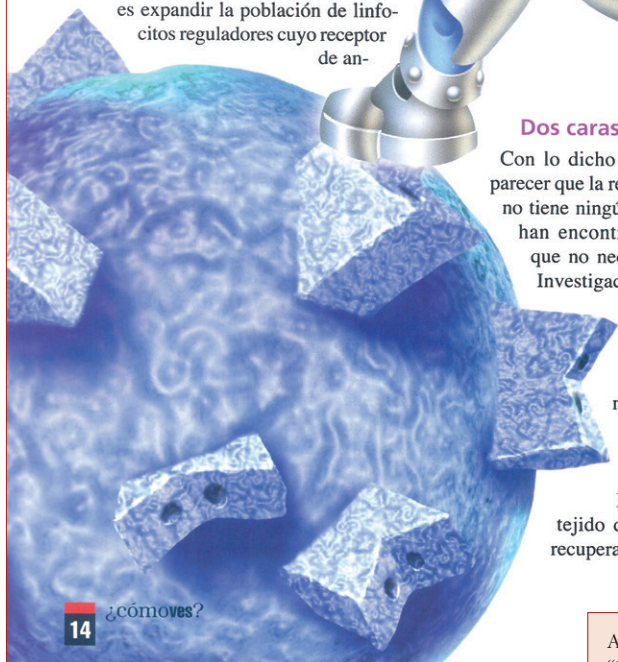
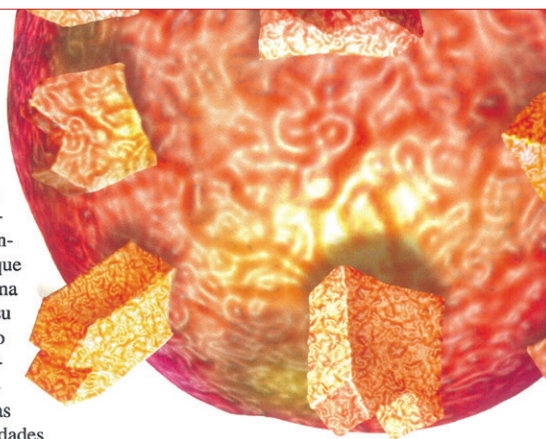
Por otro lado, se ha propuesto que la autoinmunidad podría participar en el recambio celular, en particular en la eliminación de los eritrocitos viejos. La mayor parte de los individuos sanos tienen de manera natural en la sangre autoanticuerpos que reconocen a una molécula que forma la membrana celular, la fosfatidilcolina. Se sabe que la membrana celular de un eritrocito joven contiene una gran cantidad de proteínas que va perdiendo gradualmente conforme envejece. Cuando un glóbulo rojo ha perdido la mayor parte de las proteínas que cubren su membrana, la fosfatidilcolina queda expuesta permitiendo que los autoanticuerpos que la reconocen se unan a la superficie del eritrocito. Esto constituye una señal para que el sistema inmune proceda a eliminar al eritrocito.

Al parecer, la autoinmunidad patológica es sólo una de las caras de una misma moneda. Queda entonces por dilucidar claramente el papel de la otra cara, la autoinmunidad normal, así como las similitudes, diferencias y relaciones entre ambas. 

Dos caras, una moneda

Con lo dicho hasta ahora podría parecer que la respuesta autoinmune no tiene ningún beneficio, pero se han encontrado evidencias de que no necesariamente es así.

Investigaciones recientes han mostrado que la respuesta autoinmune en contra de restos celulares de neuronas que murieron debido a algún daño al sistema nervioso favorece la eliminación del tejido dañado y acelera la recuperación. Además, se ha



Aleph Prieto es estudiante del programa de Doctorado en Ciencias Bioquímicas, UNAM, y trabaja en el Departamento de Biofísica del Instituto de Fisiología Celular, también de la UNAM.

Roberto González-Amaro es investigador titular del Departamento de Inmunología de la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Yvonne Rosenstein es investigadora titular del Departamento de Fisiología Molecular y Bioprocesos del Instituto de Biotecnología de la UNAM.

Deixis. Son formas que sólo son identificables en relación con un contexto específico; por ejemplo, elementos espacio temporales como *aquí, ahí, ahora*, que por sí solos no significan nada.

La situación comunicativa

Al igual que todos los textos, el expositivo debe analizarse como un hecho pragmático; así, deben quedar claros los siguientes aspectos:

- La intención del hablante; de quien habla o escribe.
- La relación entre los interlocutores; entre quien lee y quien escribe.
- La condición de quien lee o escucha; desde dónde recibe la información.
- El tema o referente; de qué se habla, qué se dice.
- El contexto en el que se genera la comunicación. El contexto no es sólo el escenario físico (cuándo y dónde), sino también la suma de conocimientos compartidos entre los participantes de un encuentro comunicativo.

Cuando se habla de un **tipo** de texto, como es el caso del texto expositivo, puede ser para establecer un contraste, para diferenciar o buscar algunas características en común con otros tipos de textos. Es una forma de establecer las diferencias textuales no sólo con la **narración**, sino también con la **argumentación**; por ejemplo, es conveniente observar lo que caracteriza a cada tipo textual de acuerdo con una de las clasificaciones más aceptadas.

3.1.2 Caracterización de los distintos tipos textuales

Tipo de texto	Función	Características (especificaciones)	Subtipos
Conversacional	Prometer, excusarse, amenazar, agradecer, enseñar, etcétera.	Interactivo (más de un hablante).	Conversación cara a cara, entrevista, encuesta, coloquio, tertulia, diálogo teatral.
Descriptivo	Informar sobre un estado de cosas: cómo es algo o alguien. No es un tipo textual autónomo, sino una secuencia textual que sirve como apoyo a otro tipo de textos.	Utiliza preferentemente adjetivos (esquemas atributivos).	Descripción física, psicológica, de paisajes, ambientes, objetos.
Narrativo	Informar sobre acciones (<i>qué pasa</i>).	Importancia de la estructura temporal. Verbos de acción.	Narración oral, cuentos, noticias, novelas, reportajes.
Directivo o instructivo	Dirigir, ordenar o aconsejar (<i>cómo se hace</i>).	Precisión. Predilección por formas imperativas (también por otras formas verbales que suavizan las instrucciones).	Manual de instrucciones, orden, consejo, recomendación, receta, ley.

<i>Tipo de texto</i>	<i>Función</i>	<i>Características (especificaciones)</i>	<i>Subtipos</i>
Predictivo	Informar sobre lo futuro (<i>qué sucederá</i>).	Uso de tiempos verbales en futuro.	Profecía, horóscopo, anuncio.
Expositivo o explicativo	Hacer comprender.	Técnicas de síntesis y análisis. Tres partes: introducción, desarrollo y conclusión. Uso de la ejemplificación.	Folletos, libros de texto, enciclopedias, exposición, disertación, conferencia, ponencia.
Argumentativo	Intentar convencer (refutar, exponer).	Estructuras para organizar las partes. Marcas de causa, consecuencia, adición, oposición.	Ensayos, artículos de opinión, sermón, discurso político, debate.
Retórico	Juegos lingüísticos con finalidad lúdica o estética.	Uso de figuras retóricas. Estructuras rígidas (rima, estrofas...).	Adivinanzas, poemas, acertijos, eslóganes publicitarios.

3.1.3 Caracterización del texto expositivo

Una clasificación de los tipos textuales debe servir para mostrar cómo funcionan los textos, qué rasgos lo definen y cuáles lo diferencian de otros.

De acuerdo con el cuadro previo, se pueden distinguir algunos rasgos del texto expositivo, también llamado explicativo, así como algunos de sus géneros.

Género. En un género se reúnen características estructurales y lingüísticas comunes. Predominan ciertos temas o asuntos, determinado vocabulario, estructuras, fórmulas de construcción de una realidad textual. Los géneros presentan reiteraciones, repeticiones de una norma en determinados tipos de intercambios sociales y culturales. Son géneros la noticia, el resumen, el artículo, el comentario, el cuento, la crónica, el ensayo, la monografía, etcétera.

Características generales del texto expositivo

- Función referencial. El tema aparece claramente explícito casi siempre desde el título del texto.
- Modalidad de divulgación.
- Uso de la tercera persona o del modo impersonal. Quien habla o escribe organiza el mensaje, pues tiene conocimiento de los conceptos y de las definiciones. En los textos de divulgación es frecuente el uso de la primera persona del plural (nosotros) como un recurso para establecer un vínculo de proximidad con quien lee.
- El emisor siempre sabe más que el receptor; quien escribe tiene un saber previamente elaborado que construye como un conjunto organizado de hechos, representaciones conceptuales, fenómenos o relaciones para exponer, presentar, justificar, probar o valorar una información o conocimiento.
- Predominan las formas verbales no personales o impersonales.
- Registro formal. Uso de registro y léxico adecuado a la formalidad con la que se expone el tema.

Registro. Los registros se presentan como “maneras de hablar”, tonos de los textos que se relacionan con la situación en la que se producen. Se puede hablar de registro formal o informal; de registros orales o escritos; de registros científicos, periodísticos, didácticos y otros. Los registros también se relacionan con el tema, con el propósito de la comunicación, con el contexto en que nos comunicamos.

- Se evitan expresiones de subjetividad.
- Tendencia a la precisión léxica. Tecnicismos, cultismos, préstamos, extranjerismos de lenguas científicamente dominantes.
- Uso de verbos en indicativo. Tiempos verbales de la exposición. Predominio del presente y del futuro de indicativo.
- Uso de marcas de modalización que muestran grados de adhesión, de incertidumbre o de rechazo: puede, cabría, probablemente.
- Reformulaciones y ejemplificaciones.
- Oraciones enunciativas. Dan la apariencia de que el momento de la producción del texto y el de su lectura transcurren de manera paralela.
- Uso de términos técnicos o científicos. Vocabulario adecuado al tema y al receptor (léxico abstracto, por ejemplo). Hay una visión objetiva vinculada a una concepción científica.
- Recursos tipográficos que permiten la organización interna del texto y de las relaciones intertextuales. Control de los márgenes, comillas, subrayados, cambios en el tipo y fuente de la letra.
- Uso y reconocimiento de índices, cuadros, esquemas o punteos, tipos de definiciones, guiones, resúmenes. Sirven para enumerar hechos, fenómenos, argumentos.
- Uso de material gráfico como ilustraciones, fotografías, mapas, estadísticas.
- Uso de títulos y subtítulos como una forma de dar coherencia al texto.
- Uso de conectores que hacen explícitas las relaciones entre las ideas (objeciones, oposiciones, contrastes, relaciones de causa-consecuencia), que introducen ejemplos (“es decir”), que expresan relaciones (“por el contrario”, “en consecuencia”) o finalidad.
- Uso de marcas o indicadores que se refieren a otros elementos del texto anafóricos o catafóricos y que propician la cohesión textual.

En el texto de las páginas siguientes (pp. 52-55), se advierten algunas de las características propias del texto expositivo:

Estructura y organización textual

La mayoría de los textos expositivos se estructuran en tres partes:

1. Introducción. Presenta el tema y el punto de vista del autor o de su comunidad científica.
2. Cuerpo de la explicación, también llamado desarrollo. En esta parte se establecen las relaciones entre las ideas nuevas y las informaciones previas. Es una parte de la organización textual en la que con frecuencia se recurre a las ejemplificaciones, los resúmenes o las analogías, entre otros recursos.
3. Conclusión. Muestra una visión del conjunto del tema o problema abordado.

Tanto las características generales del texto expositivo como su organización o estructura, más o menos canónica, “están al servicio de la obtención de nuevos aprendizajes, nuevos conocimientos tanto conceptuales como del mundo, de la realidad que nos

MENTES PRODIGIOSAS

7 Ptolomeo y la Escuela de Alejandría

7 CLAUDIO PTOLOMEO, ASTRÓNOMO Y GEÓGRAFO, INTENTÓ EXPLICAR DE FORMA CIENTÍFICA EL MOVIMIENTO DE LOS ASTROS. SUS APORTACIONES, AUNQUE NO SIEMPRE ACERTADAS, CAMBIARON NUESTRA VISIÓN DEL UNIVERSO



ARCHIVO

CLAUDIO PTOLOMEO
Un retrato publicado en *Les vrais portraits et vies des hommes illustres* de André Thevet (1584)

7 **A** 1 Ptolomeo se le conoce como el último gran astrónomo de la Antigüedad. Y aunque su figura resulta indispensable para entender el desarrollo de ciencias como las matemáticas, la astronomía o la geografía, poco se sabe de su vida privada o de sus orígenes. Los datos existentes son todos aproximados. Nació en Tolemaida Hermia (Alto Egipto) alrededor del año 85, pero hay algunos historiadores que sitúan su nacimiento en el

año 100. Descendiente de griegos, pasó la mayor parte de su vida en la ciudad de Alejandría, donde fue alumno del matemático Theon de Smyrna y profundo admirador de los trabajos de Hiparco de Nicea, uno de los primeros astrónomos en aplicar el método científico en el estudio de los astros. 3

APORTACIONES ASTRONÓMICAS

El gran mérito de Ptolomeo, su mayor legado, fue la recopilación en un extenso tratado de todos los conocimientos astronómicos de

su época. Partiendo de las deducciones que Hiparco de Nicea había hecho casi doscientos años antes, Ptolomeo escribió el *Almagesto*, la obra más completa realizada hasta entonces sobre astronomía. Redactada en griego y titulada inicialmente *Hè Megalè Syntaxis* (*El gran tratado*), fue traducida luego al árabe bajo el nombre de *Al-Majisti*. A nosotros nos ha llegado como *Almagesto*, debido a la traducción latina realizada por Gerardo de Cremona en el siglo XIII. 2

En esta obra, el autor presenta su teoría geocéntrica del cosmos (la Tierra como centro del universo), que se mantuvo vigente durante 1.400 años hasta que Nicolás Copérnico la rebatió en el siglo XVI, proponiendo en su lugar la teoría heliocéntrica (el Sol como centro del Sistema Solar), que posteriormente reforzaron y ampliaron Galileo Galilei y Johannes Kepler, por la que nos regimos en la actualidad. 4

El *Almagesto* está compuesto por trece libros en los que se detalla su teoría de que el Sol, la

Luna y los planetas giran en torno a la Tierra. La obra incluye también la catalogación de más de 1.000 estrellas y 48 constelaciones, además

de describir con extraordinaria precisión la posición de los astros. El astrónomo egipcio intenta racionalizar lo aparente sin analizar las causas, chocando así frontalmente con la física aristotélica. De hecho, él mismo asegura que sus conclusiones no pretenden profundizar en el estudio de la realidad, sino que son meros métodos de cálculo. 5

Así pues, a pesar de que la teoría ptolemaica es insostenible, que parte de una suposición falsa, es coherente desde un punto de vista matemático. En cualquier caso, los incansables intentos de Ptolomeo por sostener 10

1. Uso de la tercera persona o del modo impersonal.
2. Predominio del presente y del futuro de indicativo.
3. Ejemplificaciones.
4. Reformulaciones.
5. Uso de términos técnicos o científicos.
6. Extranjerismos de lenguas dominantes científicamente.
7. Recursos tipográficos.
8. Ilustraciones, fotografías, mapas.
9. Esquema o punteo.
10. Uso de conectores.

científicamente la mecánica de los astros cambiaron radicalmente la visión que sus contemporáneos tenían del universo.

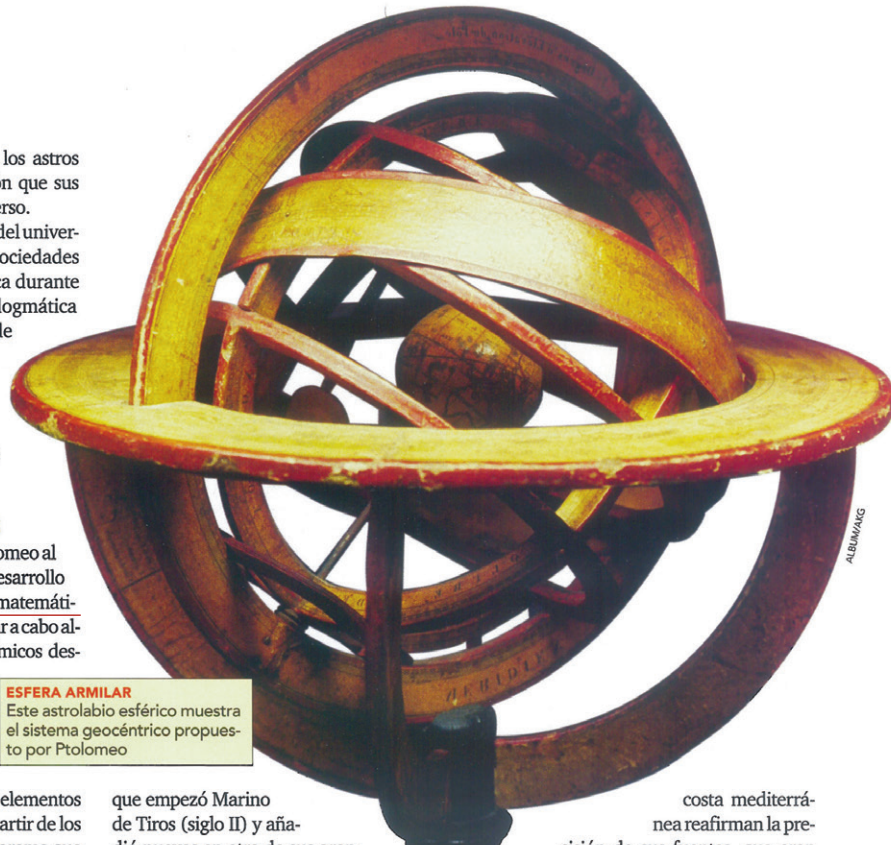
La idea de la Tierra como centro del universo se impuso con fuerza en las sociedades de la época y esquivó toda crítica durante catorce siglos. Esta solidez casi dogmática tiene su explicación en el hecho de que la teoría geocéntrica encajó a la perfección durante más de mil años con la ideología de las diferentes comunidades religiosas, y muy especialmente con la cristiana.

5

CÁLCULOS MATEMÁTICOS

Otra contribución capital de Ptolomeo al mundo de la ciencia fue el desarrollo de la trigonometría, rama de las matemáticas creada por Hiparco. Para llevar a cabo algunos de estos cálculos astronómicos descritos en el *Almagesto*, Ptolomeo ideó una tabla de cuerdas con ángulos que se incrementaban de 0 a 180 grados. A lo largo de su obra explica cómo utilizar la tabla para calcular los elementos desconocidos de un triángulo a partir de los conocidos. Además, expuso el teorema que lleva su nombre, relativo al cuadrilátero inscrito en una circunferencia.

3



ESFERA ARMILAR
Este astrolabio esférico muestra el sistema geocéntrico propuesto por Ptolomeo

ESTUDIOS CARTOGRÁFICOS

La geografía, como la entendían en la Antigüedad, consistía básicamente en medir la longitud y las latitudes para trasladarlas posteriormente a un mapa, es decir, lo que se conoce en la actualidad como cartografía. Ptolomeo compiló las teorías sobre geografía

2

que empezó Marino de Tiro (siglo II) y añadió nuevas en otra de sus grandes obras *Geografike Hyfegesis* (*Geografía*).

Compuesto por ocho libros, un mapamundi y 26 mapas, y utilizando el sistema de las coordenadas geográficas, este trabajo contiene explicaciones sobre los principios fundamentales para la realización de mapas. A pesar de que la imagen que tenía el astrónomo egipcio de las tierras lejanas roza lo fantástico, los diversos mapas que realizó de la

costa mediterránea reafirman la precisión de sus fuentes, que eran sobre todo los mapas militares del Imperio Romano. Además, Ptolomeo definió la Tierra como una esfera y la dividió en 360 grados, de cuya subdivisión obtuvo los minutos y de estos los segundos.

Pero al margen de estos avances, en *Geografía* también hay errores graves, como el cálculo de la circunferencia de la Tierra, que cifra entre 25.000 y 30.000 kilómetros, cuando en realidad es de 40.076 kilómetros

10

10

LA CURIOSIDAD



8

LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA

FUE LA MÁS GRANDE DE SU TIEMPO Y EN SUS SALAS INVESTIGARON Y ESTUDIARON MÁS DE CIEN SABIOS

Además de un centro de investigación y un museo, fue la primera biblioteca de carácter universal. Se cuenta que todos los barcos que atracaban en el puerto de Alejandría eran inspeccionados en busca de libros que, de considerarse interesantes, eran copiados para la Biblioteca. Se cree que en el siglo I a.C. llegó a reunir 532.800 manuscritos. 1600 años después de su destrucción definitiva se quiso recuperar su esplendor y en 1987 se aprobó su reconstrucción con la colaboración de diferentes países, el gobierno de Egipto y la Unesco. Las obras empezaron en 1995 y se inauguró en diciembre de 1996. Se calcula que esta nueva biblioteca puede llegar a albergar hasta unos veinte millones de libros.

MENTES PRODIGIOSAS

AGRUPACIÓN DE PENSADORES

La Escuela de Alejandría reunió a los sabios de la época

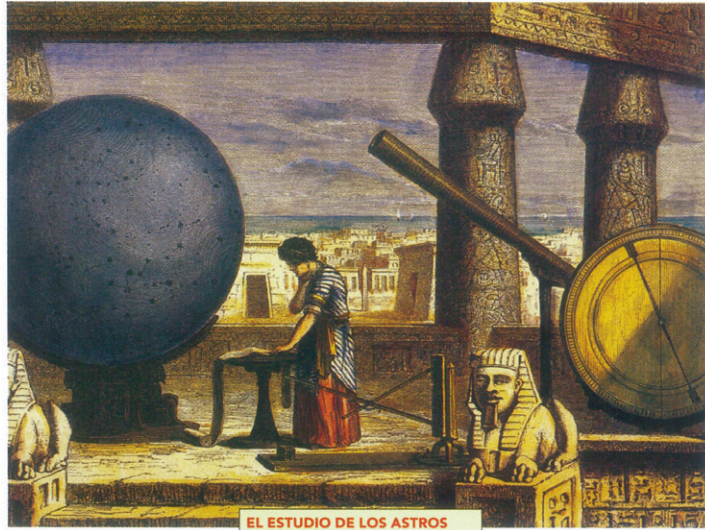
Los representantes de la Escuela de Alejandría trabajaban para ampliar los límites del conocimiento de su época. Sus grandes campos de investigación fueron las matemáticas, la astronomía, la geografía, la mecánica, la medicina, la literatura, la filología y el arte. Hay que distinguir dos periodos en esta escuela de pensamiento.

Primera época (300 a.C. aprox.- 285 a.C.): A ella pertenecen Euclides y Arquímedes, entre otros. El primero recopiló en su libro *Elementos* los conocimientos que hasta entonces se tenían sobre geometría. Destaca también la obra de Arquímedes, matemático y geómetra griego que hizo grandes aportaciones en el campo de la geometría plana y del espacio, la aritmética y la mecánica. Calculó el valor de Pi, aunque su mayor aportación fue el principio sobre los cuerpos flotantes que lleva su nombre.

Segunda época (100-300): También se realizaron grandes descubrimientos y se cierra con Diofanto, Pappus y Ptolomeo.



AGESFPL



EL ESTUDIO DE LOS ASTROS

Grabado de madera que muestra a Ptolomeo en el Observatorio de Alejandría

8

en el Ecuador. Esta obra, al igual que el *Almagesto*, también tuvo gran influencia hasta bien entrada la Edad Media. De hecho, Cristóbal Colón, al basarse en los erróneos cálculos sobre la circunferencia terrestre de Ptolomeo, preparó su viaje a las Indias por el oeste, suponiendo que se encontraba más cerca de aquel país de lo que en realidad estaba.

LA ESCUELA DE ALEJANDRÍA

Desde su fundación por Alejandro Magno en el 331 a.C., Alejandría se convirtió en un importante centro económico, comercial, administrativo e intelectual, que atrajo a grandes pensadores y filósofos. Gracias al ansia de conocimiento del rey Ptolomeo I Sóter (362 a.C.-283 a.C.), a quien se atribuye el encargo de la construcción del faro de Alejandría, a finales del siglo III a.C. se creó en aquella ciudad un centro de investigación al que se llamó Museo, cuyas funciones serían equiparables a las de una universidad moderna. El complejo contaba con grandes edificios, jardines, colecciones de animales y plantas y, por supuesto, su famosa Biblioteca, cuya misión era la de albergar una copia de todas las obras griegas, o traducidas al griego, escritas hasta ese momento. Al Museo llegaban pensadores e investigadores de

todo el mundo, ya que para los hombres de ciencia era un punto de encuentro

que les permitía acceder a una amplia colección de instrumentos de investigación. De esta manera, aquel hervidero de ideas y sabiduría acabó constituyendo la histórica Escuela de Alejandría.

Hasta esa fecha, el modelo imperante era el de las escuelas de Atenas, donde los eruditos se ocupaban de enseñar y establecer doctrinas. La escuela alejandrina, en cambio, buscaba ampliar los límites del conocimiento e ir más allá de las cuatro corrientes filosóficas griegas principales (la platónica, la aristotélica, la estoica y la epicúrea). Este deseo de avance ideológico permitió que diferentes disciplinas se desarrollaran como nunca antes se había hecho, favoreciendo así la evolución de las matemáticas, la astronomía, la geografía, la medicina, la biología y la literatura.

HOMBRE POLIFACÉTICO

Alentado por el ambiente de estudio que se respiraba en el Museo de Alejandría, Claudio Ptolomeo abarcó, además de la astronomía, otras disciplinas acerca de las que también redactó varios tratados.

El Tetrabiblos o *Quadripartitum* es un trabajo sobre astrología, ciencia

10

10

10

3

2

10

10

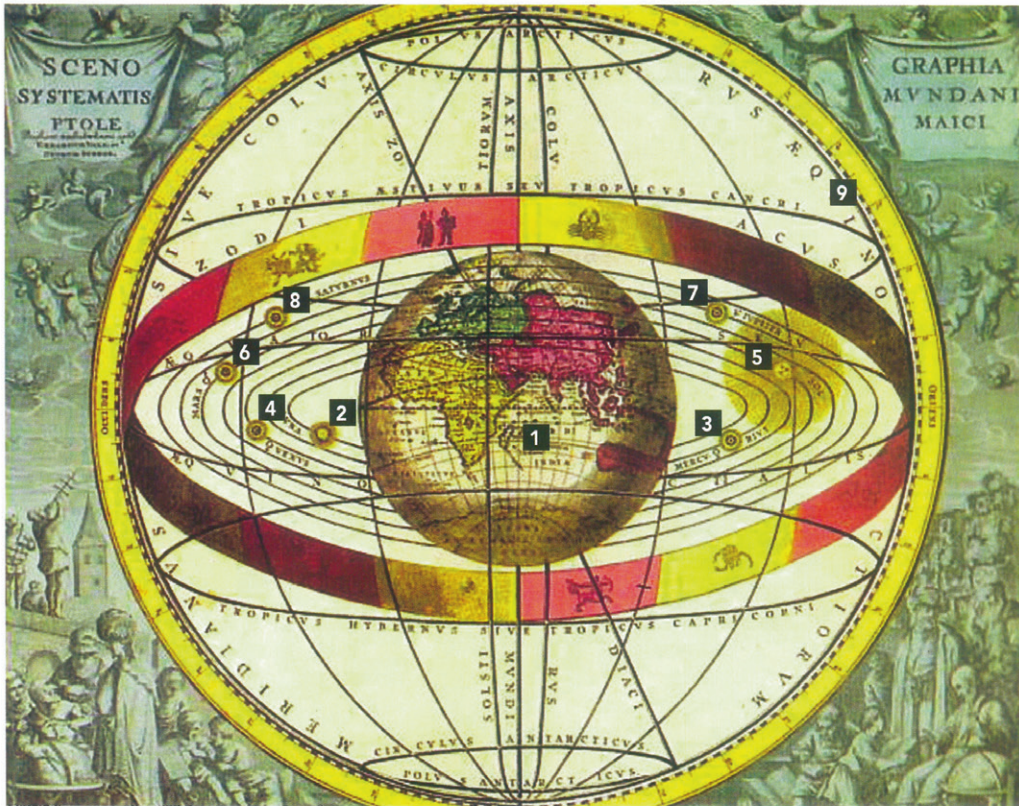
10

10

LA ANÉCDOTA

Cuando se le explicó a Alfonso X el Sabio el sistema ptolemaico, exclamó: "si el Supremo Hacedor me hubiera consultado antes de embarcarse en la Creación, le hubiese recomendado algo mucho más simple".

6



SISTEMA PTOLEMAICO

Ptolomeo propone una visión geocéntrica del universo como base de la mecánica celeste. Según el astrónomo, **1** la Tierra, que es esférica y estacionaria, se encuentra situada en el centro del universo y a su alrededor giran una vez al día y por este orden **2** la Luna, **3** Mercurio, **4** Venus, **5** el Sol, **6** Marte, **7** Júpiter y **8** Saturno, arrastrados por una gran esfera superior que los envuelve llamada **9** Primum Mobile. A su vez, los astros giran alrededor de su propio eje y este movimiento

se suma al del Primum Mobile. Los planetas también describen órbitas circulares, epiciclos, alrededor de puntos centrales, que al mismo tiempo describen una órbita excéntrica alrededor de la Tierra. Esta explicación científica de la mecánica de funcionamiento de los astros es insostenible, ya que se basa en supuestos falsos (la teoría geocéntrica), pero el razonamiento científico del engranaje del sistema es totalmente coherente.

muy respetada en aquellos tiempos y ligada íntimamente a la astronomía, donde analiza la influencia de los astros sobre las personas y explica cómo construir astrolabios y relojes de sol.

Óptica, una obra de cinco volúmenes, **versa** sobre la teoría de los espejos y la reflexión y la refracción de la luz, fenómenos de los

que tuvo en consideración sus consecuencias sobre las observaciones astronómicas. Y, finalmente, *Armónicas*, uno de sus más relevantes estudios, que trata sobre teoría musical. En éste, realiza una comparativa **2** entre los fundamentos de la música pitagórica y la griega de su tiempo, aplicando la teoría general de la “Música de las esferas” a los aspectos astrológicos.

año 391, un grupo de seguidores del entonces obispo de Alejandría, Teófilo, destruyó el templo de Serapis, donde se encontraban el Museo y la Biblioteca. Si algunos textos de aquella época han llegado hasta nuestros días, ha sido gracias a las traducciones que hicieron los árabes cuando invadieron la ciudad en el año 642, tras rescatar lo poco que allí quedaba.



EL “ALMAGESTO”
Se compone de trece volúmenes que resumen 500 años de astronomía griega

EL FIN DE UNA ÉPOCA

El siglo IV fue el principio del fin del esplendor del Museo y la Biblioteca de Alejandría. Existen diferentes hipótesis sobre quién y cuándo se destruyeron estos paraísos del conocimiento. La más extendida es la que postula que, con la proclamación del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano en el

PARA SABER +

ENSAYO

GALILEI, Galileo. *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano.* Madrid: Alianza Editorial, 1995.

LENNART BERGGREN, J. y JONES, A. (Traducción). *Ptolemy's Geography.* New Jersey: Princeton University Press, 2000. (En inglés.)

PTOLOMEO, C. *La hipótesis de los planetas.* Madrid: Alianza Editorial, 1987.

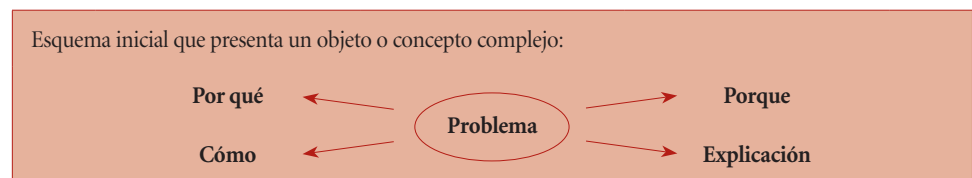
TOOMER, G. J. (Traducción y notas). *Ptolemy's Almagest.* New Jersey: Princeton University Press, 1998. (En inglés.)

circunda”¹ Los lectores de textos expositivos realizan una actividad mental que los aproxima lo más posible a la del emisor del texto; se asume que los lectores *colaboran* en la construcción de lo que leen puesto que comparten algunos conocimientos con el autor. El texto expositivo tiene una organización de tipo lógico respecto a otras formas de organización, la cronológica o la espacial, propias del texto narrativo.

Los llamados textos de divulgación requieren de una lectura más lenta, una lectura que casi no permite ni las predicciones ni demasiadas inferencias, aspectos de vital importancia para otra clase de textos.

En un texto expositivo, la construcción de sentido que hace el lector en colaboración con el autor depende casi por completo de las palabras escritas y de la competencia de quien lee para establecer significados.

A continuación se presenta un esquema del texto expositivo que destaca su estructura y sus propósitos:



De acuerdo con el esquema anterior, el texto expositivo, los textos didácticos y científicos en general, se ajustan a tres fases:

Fase de cuestionamiento + fase resolutive + fase conclusiva

Con la lectura del texto de las siguientes páginas (57-60), se puede advertir cómo se relaciona la información con el esquema anterior así como varias de las características del texto expositivo.

De ninguna manera deben verse, ni los conocimientos, ni los aprendizajes, como poco profundos o poco serios, sino simplemente estructurados de acuerdo con el nivel del lector para que éste organice el conocimiento de un modo sistemático y coherente.

Un libro de texto, por ejemplo, es un transmisor de conocimientos y, por lo tanto, su función primordial es aportar a quienes lo leen no sólo información, sino también modelos que ayuden en la interpretación y elaboración de otros conocimientos.

Un texto expositivo (como el libro de texto, la enciclopedia, las revistas de divulgación científica) debe aportar información nueva, completa, estructurada de acuerdo con el currículo. De la misma manera, debe contener información relevante que se relacione con la vida cotidiana de los lectores, con su contexto social.

El texto expositivo, entre muchas otras características, al tiempo que elabora conocimiento, también hace conocimiento. Los textos expositivos permiten comprender un hecho o fenómeno, así como aprender y tener herramientas para interpretar, discutir, elaborar, comparar, argumentar, aplicar, contrarrestar, dialogar, rebatir.

¹ María Ysabel Gracida Juárez y Alejandro Ruiz, *Competencia comunicativa y diversidad textual*, p. 19.

¿Qué es la evolución biológica?

Alejandra Valero Méndez y Lev Jardón Barbolla

La base de la teoría moderna de la evolución se dio a conocer en *El origen de las especies*, libro publicado en 1859 por el naturalista inglés Charles Darwin. A casi 150 años de su publicación, la teoría de Darwin sigue siendo la base para entender los fenómenos del mundo biológico. Con un impacto así de grande, hay que preguntar... ¿qué es eso de la evolución?

CUANDO LOS CIENTÍFICOS hablamos de la evolución, nos referimos a un cambio, pero no a cualquier cambio. ¿Cuánto mides hoy? ¿Cuánto medías hace 10 años? Seguramente en ese tiempo creciste: los huesos de tus piernas y de tus brazos y de otras partes de tu cuerpo, incluida tu cabeza, cambiaron. Pero, ¿fue eso una evolución en el sentido biológico?

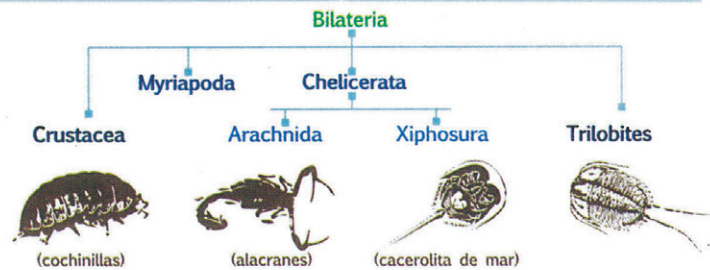
Es muy probable que te hayas topado con un insecto conocido como cochinilla común (*Dactylopius coccus*). Hace millones de años vivía en los mares de la Tierra un animal parecido a las cochinillas de hoy. Este animal se llamaba trilobite, y desapareció hace unos 250 millones de años. Tal vez te estés imaginando que vamos a decir que las cochinillas evolucionaron a partir de los trilobites de la antigüedad. Después de todo, las cochinillas prefieren ambientes húmedos, lo cual podría sugerir que alguna vez fueron acuáticas, y el parecido entre la forma de los trilobites y la de las cochinillas —es decir, su parecido *morfológico*— es sorprendente. Pero lo cierto es que los parientes vivos más cercanos de los trilobites son unos animales que no se les parecen mucho: los alacranes y las cacerolitas de mar. Aun así, todos estos organismos (cochinillas, trilobites, alacranes

y cacerolitas de mar) tienen algún ancestro común: mucho antes de que aparecieran incluso los trilobites, existió una especie que fue sufriendo cambios morfológicos y genéticos, los cuales, al cabo de varias generaciones, fueron dando lugar a grupos de organismos diferentes a la especie original. Cochinillas y trilobites sí están *evolutivamente* emparentados (como todos los organismos vivos de la Tierra, a fin de cuentas), pero las cochinillas no descienden de los trilobites.

A diferencia de los rápidos cambios que sufre tu organismo al crecer, es prácticamente imposible observar, en un lapso relativamente corto (digamos una vida humana), las transformaciones morfológicas

y genéticas que sufrió la especie antecesora y que desembocaron, al paso del tiempo, en los trilobites por un lado y en las cochinillas por otro. La evolución es un proceso de cambio en el tiempo, pero no implica la transformación de un individuo de una especie en uno de otra especie. Tampoco implica que las especies surgen a partir de los cambios más o menos drásticos que ocurren a lo largo de una vida. Para que haya evolución es preciso que los cambios se hereden a las siguientes generaciones. El crecimiento de tus huesos es un cambio en tu desarrollo corporal, pero no es un cambio evolutivo: al crecer tu cuerpo tus células óseas se multiplican por *mitosis*, un proceso de reproducción celular en el cual se producen nuevas células sin que haya modificaciones heredables en el material genético que contienen. En cambio, las cochinillas, trilobites, alacranes y cacerolitas surgieron como especies debido a que, entre otras causas, un ancestro común a todos ellos heredó algunos cambios genéticos a sus descendientes y éstos a su vez heredaron nuevos cambios que se acumularon a través del tiempo. Mientras que en tu cuerpo el

Evolución de algunos artrópodos



crecimiento de los huesos ocurre a lo largo de, digamos, 15 años, los cambios genéticos y morfológicos heredados del ancestro común a los demás organismos no ocurrieron en 15, ni en 20, ni en 100, sino en cientos de miles o en millones de años.

Cómo evolucionan las especies

Charles Darwin postuló que las especies evolucionan por un proceso llamado *selección natural*. La teoría de la evolución por selección natural fue muy discutida entre los científicos. A medida que se acumularon pruebas y se reinterpretó la evidencia, se modificó la explicación que propuso Darwin.

La versión más actual de la teoría se deriva de la llamada *Síntesis Moderna*, que a la selección natural añade la explicación genética de la herencia e identifica a las mutaciones genéticas como fuente de variabilidad de las especies. Esta revolución ocurrió a partir de los años 30 del siglo pasado. Su resultado fue reconocer al menos cuatro procesos responsables de los cambios evolutivos. Estos procesos se conocen con los nombres de *mutación*, *selección natural*, *deriva génica* y *migración*.

¿Mutación... yo?

Todas nuestras células contienen la información necesaria para realizar las funciones fisiológicas que nos mantienen vivos. No todas las células realizan todas estas funciones, pues algunas se han especializado para, por ejemplo, producir pelo o grasa (las de la piel), otras para realizar intercambios de gases tóxicos por oxígeno (las de la sangre), y otras más para dar soporte a los músculos (las óseas, o de los huesos). Las "instrucciones" para realizar dichas funciones están alojadas —en todas las células de nuestro cuerpo— en una molécula de ácido desoxirribonucleico, mejor conocido como ADN: una larga cadena de cuatro tipos de eslabones denominados nucleótidos (adenina, guanina, citosina y timina), que se unen por medio de enlaces químicos para hacer un código de información muy parecido a un lenguaje. Pero las palabras en este lenguaje

molecular a veces sufren cambios que tienen consecuencias importantes en la evolución: las mutaciones.

En el mundo natural ocurren mutaciones cada vez que nuestras células se multiplican; algunas se deben a errores en la duplicación de la información genética (cambiar una palabra como "gato" por "gota"), pero otras se deben a la acción del ambiente sobre el organismo, específicamente, algunos tipos de radiación —como la ultravioleta— que alteran el mecanismo de duplicación de la información genética. Así, en cada ciclo de duplicación del ADN se modifican, a lo mucho, uno de cada millón de pares de nucleótidos. Para darte una idea de cuán pocas mutaciones ocurren, imagínate que cada vez que contaras un millón de granos de frijol negro, te encontraras con que sólo uno de ellos tiene manchas claras. Al provocar este tipo de cambio, una mutación puede generar un nuevo *alelo* en el frijol. Un *alelo* es una de las versiones posibles de un gen. Un gen es una madeja de material genético (ADN o ARN) que contiene información relacionada con una o varias características de un organismo; en el ejemplo del frijol, para la coloración de la capa externa de la semilla. En nuestra población imaginaria de frijol hay dos alelos para la coloración: uno que da frijoles negros, y uno que da frijoles con manchas claras. Así, las mutaciones generan *variación* en la naturaleza.

El surgimiento de *variantes* genéticas (nuevos alelos) no es bueno ni malo, es un proceso que ocurre al azar, es decir, no tiene propósito ni dirección establecida. Si tú te propusieras transformar una bola de plastilina sin forma en un perro, harías cambios para que tu material adquiriera la forma de un simpático canino, ¿verdad? Bueno, pues eso es un cambio *dirigido*, con un *propósito* muy claro. Pero la mutación —al igual que toda la evolución— es un proceso que no persigue ningún fin ni tampoco ocurre para mejorar o empeorar a un organismo o a una especie.

Las mutaciones que importan en la evolución son las que se heredan a las siguientes generaciones y éstas son la fuente de todas las novedades que han aparecido en la historia de la vida. Una mutación

puede generar un cambio morfológico, por ejemplo el cambio de la posición de los ojos en muchas aves y mamíferos que, de tenerlos a ambos lados de la cabeza, pasaron a tenerlos casi juntos (visión binocular estereoscópica), como los búhos y los primates. Los cambios morfológicos producidos por mutación no son inmediatos; de hecho, algunas mutaciones ni siquiera se heredan a las siguientes generaciones. Esto tampoco significa que un cambio tan drástico en la biología de los organismos sea resultado de una sola mutación. En el caso del cambio de posición de los ojos, nos referimos a un cambio que probablemente se heredó a varias generaciones, y que, acompañado de otras mutaciones durante un periodo de tiempo considerable, resultó en la *adaptación* de los organismos con visión binocular a esta nueva forma de percibir el mundo.

A nivel fisiológico y bioquímico, una mutación puede haber sido responsable de la capacidad de algunas bacterias, y en general de las plantas, de usar luz como fuente de energía para producir alimento. Las mutaciones han dejado huella incluso en la conducta: algunas aves no hacen nidos para sus huevos, sino que los depositan en los nidos de aves de otras especie. Existen diferentes teorías para explicar la evolución de una conducta como ésta, pero en principio es probable que una mutación haya provocado que ciertas aves perdieran la capacidad de construir un nido, o que promoviera la puesta de un huevo como resultado de encontrar nidos ajenos con huevos dentro. Esta mutación probablemente se heredó a los polluelos que crecieron en un nido "ajeno", de tal manera que los adultos de la siguiente generación también pondrían huevos en nidos ajenos, y como resultado final dicha conducta fue incorporada al patrón conductual de la especie. Pero la mutación no es la única explicación a la aparición de estas conductas; para entender cómo éstas se mantienen en una población a lo largo del tiempo es necesario considerar otros factores como la disponibilidad de recursos, el sistema de apareamiento de los individuos, o el cuidado de los padres hacia las crías.

Algunas mutaciones pueden provocar modificaciones minúsculas en una proteína, pero no generan un cambio funcional importante. Las mutaciones también pueden modificar la forma en la que está "escrito" el código genético, pero no las proteínas



Una serie de mutaciones llevó a un cambio en la posición de los ojos. Al tenerlos casi juntos los búhos gozan de visión binocular estereoscópica, que les permite calcular mejor las distancias.

que producen los organismos, pues este código es más o menos como los lenguajes con los que nos comunicamos: puede expresar la misma información con secuencias diferentes de caracteres (como el uso de las palabras “can” y “perro”). De esta manera, la mutación genera variación genética; de esta variación, la mayor parte tiene efectos *neutrales*, es decir, no afectan la supervivencia y reproducción de los seres vivos.

La reproducción del que sobrevive

La selección natural es el proceso evolutivo por excelencia. Los documentales de la vida salvaje nos la presentan como sinónimo de una lucha por la supervivencia: la indefensa gacela africana escapa de un feroz guepardo que la persigue durante media hora; las plantas rastreras (así se les llama porque viven al ras del suelo y casi no crecen verticalmente) de la selva compiten frenéticamente entre sí por obtener un poco de luz solar. A diferencia de las batallas, que se darían entre dos adversarios igualmente dispuestos a luchar, en la realidad la selección natural no implica la confrontación de unos organismos con otros. La selección natural no es más que la supervivencia y reproducción diferenciales. En algunas poblaciones naturales existe un *diferencial* (o variación) en la *probabilidad* de sobrevivir y reproducirse debido a alguna característica del organismo que está relacionada con su desenvolvimiento en el medio ambiente. Por ejemplo, en una población de gacelas, casi siempre hay algunas que por alguna razón no son capaces de correr y hacer maniobras más rápido que un guepardo, su depredador natural; éstas tienen menores probabilidades de sobrevivir, y por tanto, de reproducirse (hablamos de probabilidad porque en la naturaleza no existen “contratos” que garanticen la supervivencia). Entonces, tal *variación* está sometida a la acción de la selección natural.

Lo curioso de la selección natural es que no es una fuerza omnipotente que actúe sobre los organismos; tampoco es una especie de “dedo señalador” que conscientemente escoja a algunos organismos y no a otros. La

clave de la selección natural es su relación estrecha con la reproducción de los organismos. Las gacelas corredoras sobreviven y se reproducen, en promedio, más que aquéllas con características diferentes; cuando se reproducen, heredan sus habilidades corredoras a sus descendientes; las que no escapan del depredador, mueren. Si murieron después de haber producido crías, sus características permanecerán en la población. Sin embargo, esas crías también se las verán negras en un futuro, ¡precisamente porque heredaron de sus padres una habilidad disminuida para escapar del guepardo! Pero, si murieron en las garras de un depredador sin haber producido crías, entonces esa característica desaparecerá de la población. Un organismo “seleccionado”, entonces, se ha adaptado a lo que se conoce como *presión de selección*.

¿Selección o perfección?

No hay organismos perfectos. La selección natural no es una “madre naturaleza” que actúa con un propósito (el de lograr la perfección, por ejemplo). ¿Qué tienen en común los osos polares, los tigres de bengala y los chacales de África? Los tres son depredadores. Pero entre ellos no hay “mejores” y “peores”; la realidad es que los tres se han adaptado al medio en que viven, tanto así, que están vivos. Lo que pasa es que sus adaptaciones han surgido en contextos diferentes. La selección natural es sólo un proceso y sus consecuencias dependen del medio en que se desarrollan los organismos en el tiempo y en el espacio. Las condiciones en que viven los seres vivos cambian de una región a otra y no han sido las mismas a lo largo de los millones de años de historia de la vida sobre el planeta. Por eso, características que hoy son adaptaciones, por ejemplo las semillas resistentes a la sequía de muchas plantas de zonas con estacionalidad muy fuerte, podrían no ser adaptaciones en el futuro, si dentro de unos miles de años las lluvias se repartieran homogéneamente a lo largo del año.

Barcos sin vela... genes a la deriva

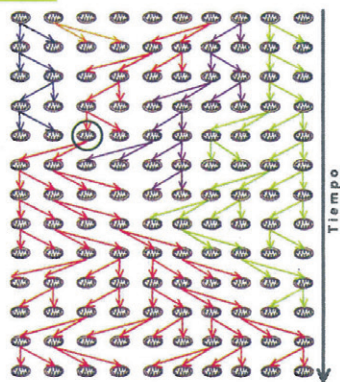
El azar desempeña un papel importante en la evolución. El proceso de selección natural implica, como hemos dicho, que

ciertos organismos tienden a dejar mayor descendencia. Imaginemos una población de 10 plantas de frijol que tienen la misma probabilidad de reproducirse, independientemente del color de sus raíces. Si no todos los frijoles se reproducen en cada generación, a la población que se reproduce “...el azar se le (va) enredando, poderoso, invencible”, parafraseando una canción de Silvio Rodríguez. El azar hace que el barco sin vela (la población) siga un rumbo *impredecible* conforme van pasando las generaciones: en la población original había diferentes linajes de frijoles y conforme pasó el tiempo, algunos linajes se extinguieron de manera que todos los frijoles modernos llegaron a tener raíces del mismo color: rojo. Así, un alelo —el que confiere el color rojo— quedó fijo en la población no porque haya conferido a los frijoles mayores ventajas reproductivas o de supervivencia, sino por *deriva génica*. En otras palabras, todos los linajes (el rojo, el blanco y el morado) tenían al principio la misma probabilidad de fijarse; el que se haya fijado uno y no otro es, en este caso, producto del azar.

La población original de frijoles era diversa: había distintos alelos para los distintos colores de raíces. Pero la población actual dejó de ser diversa, pues se fijó un alelo. La deriva génica hace que disminuya la diversidad genética. Si en una población el número de individuos que se reproducen (a esto se le llama *tamaño efectivo*) es bajo, se incrementa la probabilidad de que esos no sean representativos de la diversidad genética de la población; algo similar sucede con un juego de cartas: mientras más cartas tengas, la probabilidad de que puedas hacer una tercia o una corrida es mayor que si sólo tienes el número mínimo necesario para hacer una tercia (tres cartas). Esto sucede siempre y cuando tengas un juego de cartas completo, o diverso; es decir, uno en el que cada número aparece cuatro veces, una por cada símbolo: corazones, diamantes, tréboles y espadas. En el mundo natural, el tamaño efectivo de la población es el número de individuos que se reproduce, a partir de los cuales se forman las combinaciones genéticas o genotipos de la siguiente generación, “la mano de la siguiente ronda”. Si el tamaño efectivo de la población fuese cercano a infinito, la diversidad genética no disminuiría. Pero por grande que sea una población, su tamaño

Hay migraciones fortuitas como la de ciertas lagartijas montadas en troncos que son arrastradas por el mar y se establecen en una isla donde ya hay lagartijas.





Genealogía del frijol. El ancestro común más reciente de la "población" actual (última línea, de abajo hacia arriba) está encerrado en un círculo.

es menor a infinito. El azar actúa en todas las poblaciones y sus efectos se manifiestan más o menos pronto dependiendo del tamaño efectivo poblacional (a mayor tamaño efectivo, más tiempo).

Mudanza y migración

Cuando decimos migración no nos referimos al viaje anual de las mariposas Monarca de Canadá a México. La migración, desde el punto de vista evolutivo, se refiere a una mudanza a largo plazo, en la que los organismos se desplazan a otra casa y se quedan a vivir ahí. Hay migraciones fortuitas (ocurren de vez en cuando), como la de ciertas lagartijas montadas en troncos que son arrastradas por el mar en medio de un huracán y se establecen en una isla donde ya hay lagartijas, o el movimiento de las semillas de árboles, ya sea por medio del viento o por transporte de animales, de modo que algunas germinan en bosques distantes a los bosques donde vivían los padres.

Pero en la evolución no todo es color de rosa y algunas mudanzas no terminan bien: una semilla podría germinar en un ambiente inhóspito y no poder establecerse como adulto, o las lagartijas podrían no adaptarse bien al nuevo hábitat isleño. Sin embargo, los eventos que sí desembocan en el establecimiento de los organismos en nuevos lugares añaden nuevas variantes genéticas a una población. Esto es importante porque a veces entre los organismos migrantes puede estar contenida la variación que permita a la especie adaptarse a un cambio ambiental. Si es así, la nueva población podría tener más

oportunidades de adaptarse a un posible cambio ambiental y sobrevivir.

Surge una nueva especie

El elemento crucial para que puedan surgir dos especies a partir de una es el aislamiento reproductivo, es decir, un periodo en el que dos poblaciones de una misma especie dejen de interactuar al punto de no realizar ningún tipo de intercambio genético, es decir, no reproducirse. Para que esto suceda, el aislamiento puede ser provocado por la aparición de una barrera geográfica que interrumpa el contacto y por ende la migración entre poblaciones (una cordillera montañosa, un río, o el surgimiento de una isla por hundimiento de un pedazo de tierra), pero también puede suceder si las características morfológicas o conductuales de una o ambas poblaciones sufren cambios que las hacen irreconocibles una para la otra. Cuando estas barreras se erigen entre las poblaciones, dos procesos —la deriva génica y la selección— las van diferenciando hasta que la reproducción entre organismos de un lado y de otro de la barrera (geográfica o morfológica o conductual) deja de ser posible, aun si la barrera desaparece. Al cabo de un tiempo en el que ambas poblaciones se han reproducido por separado durante suficientes generaciones, se pueden convertir en dos especies distintas.

Hacia dónde va la evolución

¿Cómo han surgido en la naturaleza formas vivas tan dispares como bacterias que pueden vivir a 110°C junto a surtidores submarinos de agua caliente y osos polares de media tonelada que nadan hasta 50 km en aguas heladas? La mutación, la selección natural, la deriva génica y la migración, en última instancia, han engendrado la diversidad de formas vivas que se han adaptado a diferentes condiciones de vida.

Una de las cosas interesantes de conocer y entender la evolución biológica, es que casi cualquier fenómeno que involucre caracteres biológicos plantea nuevas preguntas cuando se estudia desde la teoría de la evolución. En este sentido, la obra *El origen de las especies* de Darwin es ejemplar al estudiar de manera articulada fenómenos de biogeografía, ecología, paleontología, genética, etc. Por eso se dice que la teoría de la evolución unifica y da sentido a la Biología como ciencia, ya que

proporciona explicaciones para diversos tipos de fenómenos.

La teoría evolutiva moderna plantea una explicación material, no especulativa ni mística, acerca del cambio de los seres vivos a través del tiempo. Ese cambio ocurre en un escenario que a su vez es dinámico: los organismos vivos no son meros objetos de los procesos evolutivos, sino que pueden modificar activamente el ambiente en el que se desenvuelven y con ello las condiciones en que evolucionan.

El ejemplo histórico más dramático (por lo menos para quienes respiramos oxígeno) es el proceso en el que una serie de microorganismos unicelulares sin núcleo llamados cianoprocariontes, alteraron radicalmente la composición de la atmósfera hasta volverla predominantemente oxidante y respirable. Por medio de la fotosíntesis, estos organismos fijaban grandes cantidades de carbono a partir del bióxido de carbono (CO_2) y el agua (H_2O), compuestos abundantes en la Tierra primitiva. El proceso de la fotosíntesis (distinto del de los primeros organismos quimiosintéticos, que para fijar carbono usaban ácido sulfhídrico, H_2S , directamente del medio) liberó constantemente a la atmósfera cantidades considerables de oxígeno libre. Dicho proceso transformó la atmósfera radicalmente, pues contribuyó a la formación de una capa de ozono que, entre otras cosas, protegió a la superficie terrestre y a los organismos de la radiación ultravioleta. Al cobijo de una atmósfera oxigenada, protegidos de los daños genéticos causados por radiación, y con alimento en abundancia (gracias a los productos de la fotosíntesis) los organismos primitivos pudieron reproducirse a gran escala y eventualmente vivir fuera del agua. En los nuevos medios, entre otras cosas, las tasas de depredación y competencia por alimento y espacio permitieron la acción de nuevas presiones de selección que impulsaron la diversificación de los seres vivos.

Para nuestros suscriptores

La presente edición va acompañada por una guía didáctica, en forma de separata, para abordar en el salón de clases el tema de este artículo.

Lev Jardón Barbolla, jardinero y biólogo, estudia el Doctorado en Ciencias Biomédicas en el Instituto de Ecología, UNAM. Sus áreas de investigación son la genética de poblaciones y la filogeografía.

Alejandra Valero es bióloga de la Facultad de Ciencias de la UNAM, y doctora en Psicología Evolutiva de la Universidad de St. Andrews, Escocia. Actualmente estudia la conducta de peces endémicos mexicanos.

Alejandra Valero Méndez y Lev Jardón Barbolla, "¿Qué es la evolución biológica?", en *¿Cómo ves?*, año 9, núm. 97, diciembre de 2006, UNAM, pp. 14-17.

Tipo de texto	Organización textual	Estructura
EXPOSITIVO <ul style="list-style-type: none"> • Definiciones, explicaciones, ejemplos, analogías. • Se puede encontrar en manuales, tratados, conferencias, libros de texto, enciclopedias. 	<ul style="list-style-type: none"> • Oraciones subordinadas: causales, consecutivas y finales. • Conectores: <ul style="list-style-type: none"> ◦ oposiciones, ◦ causa-consecuencia, ◦ contrastes, ◦ objeciones. 	<ul style="list-style-type: none"> • Organización lógica y jerárquica de las ideas. • Exposición analítica y sintética. • Uso de gráficos, esquemas, dibujos.

3.1.4 Lectura selectiva de textos expositivos

Muchas veces se lee con la finalidad de investigar sobre un tema o problema. La mayor parte de las ocasiones en las que se solicita que se haga una investigación, ésta se relaciona con la obtención de información en diversos géneros propios del texto expositivo. Así, lo que se busca es que quien lee ponga a funcionar destrezas, distintos grados de colaboración con los textos.

El éxito en la recuperación de un texto estará determinado por el grado de comprensión que los lectores tienen de lo que el escritor quiso comunicar en el momento de la escritura.

Quien escribe textos expositivos sabe más que el lector y debe hacer comprender el tema que aborda y hacerlo de manera legible. Así, el lector debe superar esa desigualdad de conocimientos.

Cuando se tiene la tarea de investigar sobre un tema o problema, no se sabe si se requiere leer un libro completo, si un determinado artículo servirá, si la enciclopedia que se tiene a la mano es confiable o no. Entonces, se hace una lectura selectiva o de inspección, una especie de prelectura en los documentos en los que se cree que la información que allí se plantea puede ser de utilidad.

Si se dispone de tiempo limitado (casi siempre es así) y se quiere descubrir si el texto requiere de una lectura más detenida, es importante seguir los siguientes pasos:

- Leer detenidamente el título. En ocasiones el título ya nos dice mucho sobre el tema, pero en otras, los títulos poco tienen que ver con el contenido. Así que, después de ver la hoja del título hay que averiguar si hay un prólogo y, si éste existe, hay que leerlo. El prólogo sí da una idea del tema.
- Estudiar los índices. Hay un índice general y algunos libros tienen un índice de materias. Con los índices se tiene una idea general de la estructura de un libro. En el caso de las revistas, siempre es importante leer el resumen o *abstract*, si lo tiene, o, por lo menos, leer los subtítulos que generalmente sirven como una guía de lo que contiene el material.
- Si se trata de un libro, también es importante saber quiénes son los autores citados. Si se han descubierto ciertos términos que parecen familiares al tema que se investiga, se deben leer al menos unos párrafos.
- También es importante leer las cubiertas de los libros pues en ocasiones lo que se considera propaganda publicitaria tiene indicios que pueden sugerir la lectura o no del material.
- En la lectura selectiva o exploratoria, hay que consultar los capítulos que pueden ser interesantes para la investigación; no todo sirve para propósitos específicos de recopilación de información.

- Hay necesidad siempre de *hojear* y de *ojear*; es decir, pasar las hojas y pasar la mirada por ellas ya que, en muchas ocasiones, se descubre que lo que dice un determinado material puede ser de interés para el trabajo de investigación.

Los textos expositivos, sobre todo los de divulgación, presentan dificultades de distinto rango. Pueden estar relacionadas con la comprensión de determinados conceptos, con la organización del texto, con el uso de algunas palabras o giros del lenguaje, o con el tema en sí. Si en una lectura selectiva se ha considerado que algún libro, enciclopedia, revista, libro de texto, video, CD-ROM puede ayudar a la investigación que se realiza, deben tomarse notas para que en el momento de decidir sobre lo que sirve o no a la investigación, se tenga una organización y se sepa con qué se cuenta.

Formas de anotar un texto

- *Subrayado*. Subrayar los puntos más importantes, los aspectos que se consideran centrales.
- *Líneas verticales al margen*. Sirven para destacar una información concreta que previamente se ha subrayado o para destacar un párrafo que por ser demasiado largo no puede ser subrayado.
- *Asteriscos* u otros signos al margen. Sirven para destacar párrafos importantes o algunos argumentos que interesan.
- *Números en el margen*. Sirven como una especie de guía que señala una determinada secuencia de quien escribe.
- *Numeración* de otras páginas en el margen. Son una guía para el lector que le permite indicar cuando el autor repite demasiado algo o se contradice con alguna afirmación hecha en otro momento. Se utilizan abreviaturas como *cf.* que equivale a *confróntese* o *compárese*.
- *Poner en círculo* las palabras o frases clave. Tiene el mismo propósito que el subrayado; se hace para destacar una determinada información.
- *Escribir en el margen* o en la parte superior o inferior de la página.
- *Hacer preguntas* al texto. Se pueden anotar también en los márgenes.

Lectura de imágenes en un texto expositivo

Una manera adicional e importante de leer los textos expositivos se relaciona con la lectura de la imagen. Ésta puede ser un elemento que facilite o dificulte el acceso a las ideas centrales del texto, al sentido de la información que se transmite, a las relaciones entre las distintas partes del material.

El texto expositivo utiliza las imágenes, sean diagramas, fotografías, cuadros, ilustraciones, entre otros, para hacer progresar la información, para que las ideas se comprendan con relativa facilidad y los lectores puedan seguir los razonamientos del autor. En este sentido, saber leer las imágenes y relacionarlas con el texto escrito permite advertir el sentido de lo que alguien dice y cómo lo dice.

Mientras se lee, se construye el significado y las imágenes son parte sustancial de un texto expositivo. Leer es un proceso activo que va del texto al lector. Éste participa en la elaboración del texto, ya que lo construye, reconstruye; contrasta y aprueba.

En el caso del texto expositivo el hecho de que quien escribe sea capaz de organizar la información conocida y la nueva, de usar los recursos adecuados para cohesionar al texto

ARQUEOLOGÍA

Pagan

MUSEO BIRMANO A CIELO ABIERTO

La capital del primer Imperio birmano creció bajo el influjo del budismo. Hoy, sus miles de monumentos se hallan amenazados por restauraciones polémicas y el impacto del turismo.

DANIEL GOMÀ, DOCTOR EN HISTORIA

Para gran número de viajeros Pagan ha sido la principal razón de una estancia en Myanmar, antigua Birmania. En ella se entremezclan arqueología, religión, cultura y leyendas. Sus monumentos se extienden a lo largo de 41 km² de una vasta llanura, árida o verdosa según las estaciones del año, situada sobre las terrazas de la falda oriental del Irrawady, gran río que atraviesa el país de norte a sur. Los expertos han calculado que se conservan 2.826 construcciones de entre los siglos XI y XIII. Saben que hubo muchas más, aunque desconocen la cifra exacta. Si hacemos caso a la tradición birmana, Pagan albergó 5.000 en su época de mayor esplendor. Los cambios del curso del

Irrawady a lo largo de los siglos se llevaron por delante muchas de ellas.

Pagan existió antes de que en el siglo XI se levantasen sus impresionantes edificios. Aunque sus orígenes están envueltos en la leyenda, se cree que los pyu, pueblo de origen desconocido para unos y protobirmano para otros, la fundaron a principios del siglo II. No fue hasta el VIII que otra población procedente del norte, la birmana, se estableció en las regiones centrales del país al que dio nombre. Con el tiempo, los recién llegados se hicieron con el control del territorio. Y en el siglo XI el monarca Anawrahta lanzó una serie de campañas que unificaron los diferentes dominios birmanos. Impulsó, de este modo, el nacimiento del primer imperio birmano, cuya capital, precisamente, estableció en Pagan.

Ciudad de reyes y monjes — Para la edificación de la nueva capital, Anawrahta y sus inmediatos sucesores contaron con la mano de obra esclava obtenida durante sus campañas militares. Y desde el punto de vista económico, con los tributos de las naciones sometidas y los beneficios del comercio marítimo mantenido con el resto de sudeste asiático, el mundo indio, China, Persia y Arabia.

Pagan, como otras capitales de la región, era una ciudad amurallada de planta rectangular y rodeada por un foso cubierto con aguas, las del Irrawady. Con el paso del tiempo, el río se ha tragado parte de la mitad occidental de la antigua urbe y de sus murallas. No es la única pérdida. También han desaparecido once de las doce puertas que, según la tradición, daban acceso al recinto. Sólo queda en pie la situada en la muralla oriental.

En la época del primer gran rey birmano, la zona intramuros estaba habitada por el Monarca y la corte; al-

Según la tradición, Pagan tuvo 5.000 monumentos en su época de mayor auge

rededor de ella vivía la gente corriente; y en una área más alejada, el clero. La mayoría del espacio urbano se encontraba a orillas del Irrawady, centro de la vida económica. Gente de distintas etnias y procedencias conformaban la población.



La obsesión budista

El budismo influyó en la construcción de estupas y pagodas en Pagan.

■ En el siglo xi el rey Anawrahta dotó al recién creado imperio de Birmania de una religión oficial, el budismo theravada, aún hoy profesado por la mayoría de la población del país y del sudeste asiático peninsular.

■ Los reyes eran considerados como equivalentes temporales de Buda, una especie de soberanos-monjes que, en alianza con el clero, ejercían un poder sagrado. Por ello, de jóvenes, pasaban largas temporadas en los monasterios.

■ Monarquía, clero y población civil vivían con la obsesión de alcanzar el mérito religioso. La principal vía para obtenerlo era apoyando económicamente la construcción de templos o la reconstrucción de monasterios. A Anawrahta se le atribuye, por ejemplo, la edificación de la pagoda Shwezigon, calificada como el núcleo religioso de Pagan. Los esclavos, gente sin recursos, intentaban ganarse el reconocimiento mediante el mantenimiento de los edificios religiosos.



Desde birmanos y otros pueblos del país, como los môn y los shan, hasta indios, siameses (tailandeses) y chinos, entre muchos otros.

La sociedad se organizaba siguiendo una estructura feudal. El rey se hallaba en la cima del poder. Le seguían los ciudadanos que servían en la corte y los ordinarios, quienes ejercían una profesión no vinculada a la monarquía. El último eslabón lo ocupaban los esclavos. Aparte existía un grupo de enorme poder que recibía la consideración de toda la población: el clero.

La religión — La unificación política del territorio birmano vino seguida de la instauración del budismo como religión oficial del Imperio. No es de extrañar, por ello, que la mayoría de las construcciones de Pagan sean estupas, pagodas y templos. Las estupas, llamadas *zedi* en birmano, son monumentos erigidos para conmemorar el recuerdo de Buda (contienen reliquias y objetos suyos o de santos budistas) o un acontecimiento sagrado (como una batalla histórica). Las pagodas constituyen edificios

DEL MÉRITO AL BENEFICIO

108

El pueblo pyu funda Pagan.

Siglo VIII

Los birmanos, procedentes del norte, llegan a la región de Pagan.

848-78

Bajo el reinado de Pyinbya se levantan las murallas de la ciudad.

1044

Pagan se convierte en la capital del Imperio birmano, fundado por el monarca Anawrahta. Empezaba su época de mayor esplendor.

1163-70

Tras la muerte del rey Alaungsithu, asesinado por su hijo Narathu, se inicia el declive del Imperio birmano.

1287

El ejército mongol conquista y saquea la ciudad.

Siglos XIV-XVIII

Pese al abandono de Pagan, se reparan y se construyen edificios.

Primera década del siglo XX

Arqueólogos británicos identifican los monumentos de forma imprecisa e incluso errónea.

Segunda década del siglo XX

El académico británico Gordon Hannington Luce estudia las inscripciones contenidas en los edificios de Pagan, lo que le permite clasificarlos por épocas.

1975

Un terremoto sacude Pagan y daña gravemente parte de las edificaciones. En los años siguientes se intensifican las excavaciones.

1986-87

El escocés Paul Strachan clasifica los monumentos de Pagan en tres períodos estilísticos: Temprano (c 850-c 1120), Medio (c 1120 a 1170) y Tardío (c 1170-1300).

Década de los noventa

Las autoridades locales aceleran las reformas y la reconstrucción de los templos para atraer al turismo.

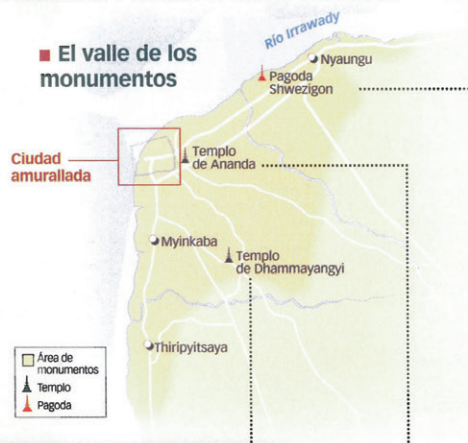
Resumen por fechas



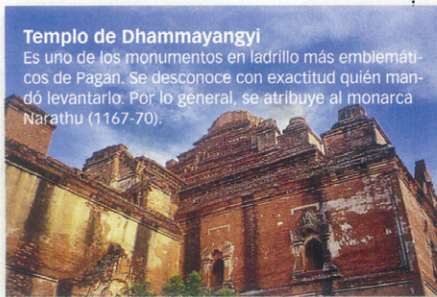
ARQUEOLOGÍA

Cuarenta kilómetros de arte

MILES DE TEMPLOS, PAGODAS Y ESTUPAS RODEAN PAGAN

**Pagoda Shwezigon**

Anawrahta (1044-77) ordenó su construcción, pero fue bajo el reinado de Kyansittha (1084-1112) cuando finalizaron las obras. Marcaba el límite norte de la ciudad. Hoy se halla en un recinto rodeado por estupas y pequeños templos. Se cree que en su cúpula central se conserva un hueso y un diente de Buda.

**Templo de Dhammayangyi**

Es uno de los monumentos en ladrillo más emblemáticos de Pagan. Se desconoce con exactitud quién mandó levantarlo. Por lo general, se atribuye al monarca Narathu (1167-70).

Templo de Ananda

Erigido por orden del rey Kyanzittha (1084-1113), es uno de los más venerados de Pagan y mejor conservados. Con una altura de 57 m y una planta cuadrada (53 m por lado), guarda cuatro estatuas de Buda de 9 m de altura. Además, posee las pinturas murales más impresionantes del recinto: representan escenas de la vida del Maestro.



de culto de varios niveles. Y los templos, espacios de culto y meditación con una estructura interior compleja. En Pagan se hicieron de ladrillo; la piedra sólo se utilizaba en ocasiones esporádicas como elemento decorativo. Los reyes mandaron levantar los más importantes, y se reconocen, en parte, por hallarse en un recinto claramente definido.

EL REY LEGENDARIO

La figura de Anawrahta, primer rey de Pagan, sigue envuelta en la leyenda. Se dice que heredó el trono de su padre porque éste prefirió hacerse monje budista. Y que murió en Myitche, al otro lado del río Irrawaddy (frente a Pagan), tras ser atacado por un búfalo salvaje durante una cacería.

El interior de todos ellos consiste en una multitud de galerías que conducen a diferentes estancias. Unas servían para la ordenación de sacerdotes. Otras, las más relevantes, contenían una escultura de Buda (aunque no resulta extraño que hubiera más). Estas salas se decoraban con esculturas y pinturas murales. La temática de estas últimas era variada: por lo general, se centraba en hechos de la vida del Maestro; y, ocasionalmente, se refería a alguna gesta o acción del monarca que había ordenado la construcción del templo.

Este tipo de edificios también eran los centros del saber, pues albergaban salas de estudio y bibliotecas. El de Pitaka-taik se convirtió en el más importante, ya que contenía las escritu-

ras budistas traídas por Anawrahta en 1058 a lomos de 23 elefantes blancos.

El resto de monumentos de Pagan eran monasterios y edificios civiles. Se sabe, además, que el rey habitaba en palacios de madera. No se conservan, pero existen descripciones de ellos. Los arqueólogos han hallado pruebas que revelan que el de Anawrahta estaba en el corazón de la ciudad amurallada. Por último, todas las construcciones contaban en su entrada con estelas erigidas por sus impulsores con el fin de glorificar su mecenazgo.

Del olvido a la recuperación — La caída de Pagan se ha podido documentar históricamente: los mongoles la invadieron en 1287. Sin embargo, las causas que provocaron su abandono

→ Muerte poco "gloriosa" para un noble

Averiguar más sobre esta anécdota

¿Cuál es la relación del tipo de gobierno de una nación con el apoyo (o no) de la UNESCO para preservarla?

■ El recinto amurallado y sus proximidades

MURALLAS

Rodeaban la ciudad. Hechas de ladrillo, se extendían entre 1.000 y 1.200 m y alcanzaban una altura de entre 9 y 15 m.

TEMPLO DE MAHABODHI

Mandado levantar por el rey Nadaungmya (1211-34), constituye una copia exacta de otro que se encuentra en Bodhgaya, India. Su estrecha base soporta una pirámide cubierta de nichos.

PUERTA DE THARABA

Única de las doce entradas de Pagan en pie. Se conservan restos de su decoración y las esculturas de los dos genios que la guardan, Hamhung Tin Dé y su hermana Thonbanhla.



TEMPLO DE PITAKA-TAIK

Templo que alberga la biblioteca fundada por el rey Anawrahta para depositar las escrituras budistas.

TEMPLO DE THATBYINNYU

Con una altura de 61 m, es el más alto de Pagan. Levantado durante el reinado de Alaungsithu (1113-63), en su interior se encuentra una enorme estatua de Buda. Dañado por un terremoto, su reconstrucción se completó en 1979.



no han sido objeto de discusión hasta la actualidad. Una de las dos teorías más aceptadas indica como causa la desertización. Quienes la respaldan argumentan que la deforestación sistemática y secular de la zona, consecuencia de la necesidad de cocer los ladrillos con los que se construían los edificios, ocasionó un cambio climático en la zona. En las últimas décadas, algunos expertos han refutado esta tesis. Creen que fue el empobrecimiento de la dinastía real lo que condujo al desastre. Parece ser que las inmensas donaciones acordadas al clero budista, que aseguraba a cambio las reencarnaciones de los reyes, convirtieron el estamento religioso en un verdadero poder fáctico hasta el punto de que a finales del siglo XIII el rey birmano no

podía ni pagar un ejército. La invasión mongol sólo se limitó, según esta teoría, a asestar el golpe final.

Al margen de la teoría, los primeros trabajos arqueológicos en Pagan tuvieron lugar durante los primeros años del siglo XX, aunque no fue hasta la década de los treinta cuando se realizaron de forma exhaustiva. Desde la independencia de Birmania, en 1948, no se han producido avances espectaculares. La falta de formación de arqueólogos locales en los primeros tiempos y las circunstancias políticas a partir de comienzos de los sesenta —con la instauración de una dictadura militar que se prolonga hasta nuestros días— han conllevado que las excavaciones en Pagan se hayan limitado por lo general al desenterramiento de es-

tupas y de diversas partes de los templos. En la mayoría de los casos, limpiar de cascotes el interior de las construcciones. En paralelo, parte de los trabajos se ha centrado en la restauración de los monumentos.

Reveses y dificultades — Las excavaciones se han visto afectadas por circunstancias políticas y sociales. En el primer caso, la mala imagen internacional del gobierno birmano ha impedido declarar Pagan Patrimonio de la Humanidad de la Unesco, hecho que la ha privado de recursos para ampliar los trabajos arqueológicos. En el segundo caso, la enorme extensión del yacimiento ha impedido realizar una vigilancia exhaustiva, por lo que frecuentaron los saqueos entre finales del siglo XIX y la década de 1970. Hasta los años noventa no dejó de estar habitado todo el recinto arqueológico.

Hoy, Pagan se ha convertido en una especie de gran museo a cielo abierto, testigo de la originalidad de la arquitectura birmana. Pero el emplazamiento se encuentra en peligro. La junta militar birmana, en su afán por intensificar el turismo, ha promovido a lo largo del último decenio una política de reconstrucción polémica. El uso de materiales no siempre acordes con los originales, como por ejemplo baldosas de baño, ha alterado la fisonomía de los templos. Y no sólo eso. Se ha autorizado la construcción de un hotel en el yacimiento. Con estas acciones, el gobierno birmano, que se niega a dejarse aconsejar por la Unesco, no hace sino amenazar uno de los legados arqueológicos más impresionantes del sudeste de Asia. **HyV**

PARA SABER MÁS

ENSAYO

AUNG-THWIN, Michael. *Pagan: The Origins of Modern Burma*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1985. En inglés.

— *Myth and History in the Historiography of Early Burma: Paradigms, Primary Sources, and Prejudices*. Miami: Ohio University Press, 1998. En inglés.

LUBEIGT, Guy. *Pagan: Histoire et légendes*. París: Kailash, 1998. En francés.

Daniel Gomà, "Pagan. Museo birmano a cielo abierto", en *Historia y vida*, año 38, núm. 463, octubre de 2006, UNAM, pp. 18-21.

(repetición, ejemplificación, uso de sinónimos, sustitución de un determinado término por un pronombre), de añadir palabras nuevas que puedan ser explicadas en el propio texto, hace que el lector lea con el propósito de encontrar información, de estudiar un fenómeno o situación, de aprender un proceso.

Es importante, por lo tanto, leer la disposición de las páginas en el texto expositivo y determinar la relevancia de la presencia o ausencia del material gráfico: cómo se destacan los nombres, cómo se organiza la información, cuál es el uso de títulos y subtítulos. En este sentido, los paratextos son parte fundamental de la lectura total del texto.

Los **paratextos** son los recursos verbales o visuales que acompañan al texto con el propósito de reforzar su sentido. Ilustraciones, fotografías, estadísticas, cuadros comparativos, mapas conceptuales, entre otros, son paratextos.

Cuando se lee el texto expositivo se halla la lógica de una explicación, se sigue un proceso, se identifican términos de una ciencia o una técnica, se completa la información con la que ya se posee, se detectan errores, se analiza el papel de los conectores en la organización de lo que se dice, se advierte la pertinencia o no de los signos de puntuación para cohesionar el texto; es decir, **se lee todo**.

Un texto expositivo abre interrogantes, propicia el interés de los lectores por explorar campos nuevos de conocimiento y relacionar la nueva información con la que ya se posee; asimismo cuestiona las propias ideas, revisa o actualiza los conocimientos, representa un referente sobre el cual debatir desde diferentes ángulos y opiniones, define posturas, desarrolla actitudes ante hechos sociales y científicos. Habrá que recordar que cuando se habla de divulgación de la ciencia, la palabra *ciencia* se refiere tanto a las ciencias sociales como a las ciencias naturales.

Para ejercitar la lectura del texto expositivo

- Definir claramente el propósito de la lectura antes de realizarla.
- Aprender a hacer un *barrido visual* de todo el texto para descubrir los indicios que serán centrales en la búsqueda de sentido del texto (títulos y subtítulos, textos gráficos, uso de negritas o cursivas, estructura del texto).
- Comprender las ideas básicas según el propósito del texto.
- Investigar en un diccionario los términos o expresiones que no se explican mediante el contexto.

3.1.5 La claridad y el orden en el texto expositivo

En los textos expositivos no se atiende tanto a la jerarquía, sino al **orden** de la información. Se dan todos los datos necesarios para caracterizar, describir o analizar un objeto, un conocimiento o un proceso. El orden en el que aparece la información se relaciona con la relevancia de este conocimiento. Quien escribe sabe perfectamente que su propósito de informar, de explicar un fenómeno, de exponer un nuevo conocimiento o una teoría no tendría efecto si no hubiera una estructuración informativa suficientemente clara y precisa.

Para lograr lo anterior, el emisor emplea estrategias de organización textual (definición, clasificación, reformulación, ejemplificación, analogía, citación), elementos paratex-

tuales y **paralingüísticos** que estructuran la información (recursos gráficos, tipográficos, ilustraciones, esquemas, mapas conceptuales, apartados, títulos, subtítulos), conectores (que además de cohesionar el texto, establecen una jerarquía en la información), repetición de palabras clave, de usos verbales del léxico propio de una ciencia o una tecnología. Todo lo anterior tiene concreción en géneros específicos, tanto orales como escritos (libros de texto, enciclopedias, revistas de divulgación científica, tratados, ensayos, ponencias, conferencias, clases).

Estrategias para organizar la información

La lectura del texto expositivo requiere transformar lo que dice el texto utilizando los conocimientos previos del lector. Éste construye una representación mental de la información del texto, y trata de anticipar y reelaborar constantemente el contenido.

Se puede decir que el receptor de un texto expositivo lee una serie de señalizaciones que actúan como claves de lectura y le permiten detectar los aspectos relevantes de un tema, recordar información, reconocer indicios textuales.

Las señales que más atienden los lectores de un texto expositivo se relacionan con:

- Las que *presentan o resumen* la información más relevante.
- Las *ordinales*, que enumeran diferentes ideas en torno a un tema.
- Las que introducen *un punto de vista* del autor.

Sin embargo, además de las señalizaciones previas, existen otras de carácter sintáctico, conectivo (anafórico), que delimitan categorías para organizar el contenido, e indican secuencia, jerarquización, reducción, supresión. Todas las señalizaciones sirven para “aprender a pensar” con base en estructuras secuenciales o comparativas. La lectura de textos expositivos debe encaminarse, sobre todo, a la búsqueda de expresiones que relacionen y justifiquen las conexiones entre un fragmento y otro, para contrastar referencias y completar el sentido de la imagen respecto al texto escrito.

De acuerdo con los propósitos previos, una parte importante de la lectura de los textos expositivos es el trabajo con los **conectores**.

3.1.6 Estrategias

A manera de síntesis de la información ya referida, se ejemplificarán algunos aspectos relevantes del texto expositivo, específicamente los recursos que acentúan el sentido del texto y le dan identidad.

- **Definición.** Puede usarse para definir términos, describir rasgos importantes de un objeto, establecer relaciones entre los objetos. Permite a quienes escriben un texto expositivo describir y caracterizar un objeto. Ejemplo:

El helio es el gas más ligero que existe después del hidrógeno. Es inerte, incoloro e inodoro. No es inflamable y se emplea en operaciones quirúrgicas para administrar anestesia. El helio es un gas menos soluble en la sangre humana que el nitrógeno, por lo que los buzos que descienden a grandes profundidades respiran una mezcla de helio y oxígeno. También se emplea para inflar los globos aerostáticos.

- **Clasificación.** Es un recurso que permite organizar la información de un texto expositivo. A menudo, se clasifican conceptos o ideas, por medio de cuadros. Ejemplo:

En nuestro país están amenazados, o en peligro de extinción, junto con el lobo, el jaguar (*Phantera onca*), el oso negro (*Ursus americanus*), el ocelote (*Felis pardales*), el tigrillo (*Felis wiedii*), el jaguarundi (*Felis yagouaroundi*), la zorra norteña (*Vulpes macrotis*), el cacomixtle del sureste (*Bassariscus sumichrasti*), la martucha (*Potos flavus*), el viejo del monte (*Tayra barbara*), el grisón (*Grison canaster*) y el perro de agua (*Lutra anactens*).

- **Reformulación.** Recurso que hace posible decir con otras palabras una idea para aclarar su sentido. Es también un recurso en el que, a partir de una síntesis, se plantea con otras palabras una estrategia para resolver un problema identificado. Ejemplo:

Únicamente los cratones, las partes más viejas de los continentes, han permanecido con dimensiones más o menos estables desde hace unos tres mil quinientos millones de años...

- **Ejemplificación.** Es un recurso para ilustrar una situación. El autor o autora selecciona ejemplos sobresalientes de acontecimientos o situaciones con la finalidad de facilitar a los lectores la comprensión de conceptos o ideas difíciles o con un alto grado de abstracción; la ejemplificación ayuda a la comprensión de un fenómeno. Ejemplo:

Descubrimiento accidental de la anestesia. A finales del siglo XIX un charlatán provocaba que las personas estallaran en carcajadas tras hacerles respirar peróxido de nitrógeno en una feria de Estados Unidos. Uno de los curiosos, tras inhalar el gas, se hirió al caerse de la tarima en que se encontraba, pero extrañamente no sintió ningún daño. Un dentista que presencié la escena relacionó el gas con la ausencia de dolor y al día siguiente hizo la prueba: respiró peróxido de nitrógeno y se hizo arrancar un diente. No notó nada. El dentista Horace Wells acababa de inaugurar el uso de la anestesia.

- **Analogía.** Es una estrategia por medio de la cual los autores establecen una comparación entre ideas, objetos o actividades con la finalidad de ilustrar las relaciones y diferencias que entre ellos existen. Siempre tiene un propósito explicativo. Ejemplo:

El secreto de la acústica perfecta de la ópera. En un teatro en que se interpreta una ópera, solamente el público que se encuentra sentado en las primeras filas percibe la voz de los intérpretes de forma directa. El resto de los espectadores recibe el sonido que llega del escenario tras haber rebotado éste en el techo de la sala. Es decir, el sonido se propaga en una sala de teatro de la misma forma en que una pelota de goma rebota al ser lanzada contra una pared.

- **Citación.** El autor de un texto recurre a las palabras de alguien con autoridad en el tema tratado, para dar una referencia que añade información a lo que se dice. “Citar es reproducir otro discurso o un aspecto o parte de otro discurso, en el propio.”² Ejemplo:

Las primeras versiones latinas, dice Jacques Le Goff, dan cuenta de “las maravillas sin conferir significados ni explicaciones simbólicas”.

² Graciela Reyes, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, p. 7.



3.2 LA ESCRITURA DE TEXTOS EXPOSITIVOS

3.2.1 Acceso al conocimiento. El escritor construye al lector

En la sección previa se ha trazado un mapa de lectura del texto expositivo con base en su caracterización y en el trabajo de **comprensión** de distintos textos.

Ahora, se abordará la escritura de textos expositivos de acuerdo con las necesidades de **producción** textual más cotidianas para la vida académica y social.

Un punto de partida, antes de iniciar con la escritura del texto expositivo, es establecer que la lectura y la escritura son actividades diferentes que ponen en juego distintas estrategias; en éstas debe quedar claro el papel del **lector** (que activamente reconstruye el sentido de los textos) y el papel del **escritor** (que tratará de dar sentido a sus ideas de acuerdo con un propósito determinado).

Se ejemplificará la producción textual con un informe académico para el cual se utilizarán otros géneros textuales como los esquemas o punteos, los cuadros, los mapas y los resúmenes.

Informe académico. Un informe académico se trabaja en distintos momentos de la vida escolar y profesional. Según la disciplina (y el tema) puede tener variantes. La finalidad de este género es mostrar por escrito un tema o asunto sobre el que se ha investigado. Es necesario tener claridad de quién es el receptor del informe y de cuál es el propósito con el que se escribe.

Una herramienta para la organización de la información es el **mapa conceptual**. En el informe ayuda para organizar el orden de la exposición.

En la redacción del informe se utiliza la forma impersonal o la tercera persona para dar un tono de objetividad o neutralidad de lo que se afirma en el texto. Los temas pueden ser múltiples.

3.2.2 Preescritura

Las prácticas sociales de la lectura y la escritura son fundamentales para la formación de quienes leen y escriben. Al leer y escribir se deben poner en juego conocimientos diversos, no sólo los relacionados con los usos de la lengua o sus rasgos textuales, sino también con los procesos en la lectura y en la escritura.

Es importante indicar que dichos procesos están llenos de complejidades, sobre todo el de la escritura pues es un proceso **recursivo** que constantemente va de ida y vuelta hacia la **planificación**, la **textualización** y la **evaluación**. Debido a su recursividad, el proceso de escritura es dinámico: las fases se fusionan, se interrelacionan, cambian de lugar con relativa flexibilidad aunque siempre respondiendo al propósito determinado desde la planificación del escrito. Escribir equivale a sumar diversos procesos intelectuales; el acto de componer equivale a reformular.

En síntesis, la lectura y la escritura son procesos complejos y diferenciados que demandan de quien lee y escribe conocimientos y estrategias diferentes de acuerdo con propósitos distintos. Quien escribe construye un lector al que le adjudica una serie de competencias; un lector capaz de construir el texto, de cooperar en su actualización.

Búsqueda de ideas. Sobre qué se escribe

Al construir un trabajo, una de las prácticas más recurrentes es la búsqueda de ideas; para ello, es recomendable escudriñar información en distintas fuentes, aunque esto implique procedimientos diversos según el tema que se quiera abordar y la fuente a la que se recurra.

Durante la búsqueda de ideas para definir un tema, con frecuencia se recurre a:

- Hacer **listas** que sirvan como vaciado de las inquietudes generales que surgen durante la búsqueda. El trabajo se manifiesta en relaciones de ideas o conceptos.

Los insectos

- Artrópodos pequeños.
- Son hexápodos, es decir, tienen seis patas.
- Las patas son rígidas y segmentadas.
- La cabeza les da simetría; indica la dirección del movimiento.
- Su cuerpo se divide en cabeza, tórax y abdomen.
- Son ovíparos.
- Casi todas las especies forman colonias bien organizadas.
- Muchas especies de insectos pueden volar.
- Hay más de un millón de especies clasificadas.

- **Lluvia de ideas.** Es una exploración similar a la de los listados pero ya tiene un desarrollo breve de las ideas.

El chocolate

El chocolate y la dieta – Dulce o amargo – México y el chocolate – Historia del chocolate – El chocolate como moneda y mercancía – Comer chocolate en el cine – El chocolate en las fiestas infantiles – El chocolate caliente o frío – ¿Chocolate con churros? – Relación del chocolate con los antioxidantes – Chocolate y nutrición – Chocolate como estimulante del sistema nervioso.

- Hacer un mapa conceptual. La lluvia de ideas suele ser el primer paso para organizar las ideas. En el mapa hay un criterio más relacionado con la clasificación y con ciertos niveles de abstracción.
- Escritura libre. Es una escritura que tiene una base informal; sin embargo, desarrolla de manera más coherente las ideas y hace posible que el escritor se incline con mayor precisión hacia aspectos más específicos de su tema.

Es evidente que para realizar alguno o algunos de los pasos mencionados, antes se debió precisar con toda claridad a qué **destinatarios** se dirige el texto que se escribirá y con qué **propósito**. Habrá que recordar que el propósito se relaciona con el tipo de texto y que, en esta ocasión, se aborda la escritura del texto **expositivo**.

La búsqueda y generación de ideas permite interiorizar un proceso de escritura en el que está ya presente la noción de planificar y hay una especie de preescritura que puede dar sustento a los borradores iniciales.

Guía de preescritura

- Elaboración de un listado de problemas o inquietudes temáticas.
- Lluvia de ideas como actividad individual o grupal con un carácter memorístico y espontáneo.
- Selección de un tema o problema para el inicio del análisis y para determinar la selección de lo que se escribirá.
- Lluvia de ideas sobre las soluciones posibles a un problema. Hacer anotaciones breves, usar palabras clave, hacer mapas conceptuales.
- Elaboración de un listado de posibles soluciones.
- Lectura de la propuesta de trabajo por parte de otros.
- Tomar nota de las sugerencias de los demás.
- Determinar y analizar a los posibles receptores del escrito.
- Hacer respuestas breves a las posibles objeciones de lo que se plantea.
- Esquematizar las ideas y darles un orden.
- Escribir un primer borrador.

Conocimientos previos. Rastreo de información en la memoria

Las actividades que se realizan durante el proceso de escritura responden a una necesidad y se desarrollan con la operación de una serie de acciones propias del trabajo de quien escribe. Una de esas operaciones es la de relacionar lo que ya se sabe con un conocimiento recién adquirido y vincular esas relaciones con las transformaciones propias de la actividad, con el movimiento natural del ejercicio de la escritura.

Durante esta fase hay una vinculación que integra la lectura al proceso de escritura y que se relaciona con ciertos pasos que deben formar parte de las acciones naturales para conseguir aprendizajes: se muestra cómo se hace algo (un resumen, una narración, un guión para exponer, etc.), se aprende y se aplica en otro caso.

Se trata de que, de manera permanente, quien lee y escribe consiga activar la información archivada en su memoria y sea capaz de hacer con ella una adaptación de acuerdo con las necesidades específicas del texto que se va a escribir. Pero también sabemos que el lector se inserta en un proceso constante de predicción y de inferencia apoyado no sólo en el texto, sino en sus conocimientos previos.

Situación comunicativa para la escritura del texto expositivo

Identificación del receptor. Para quién se escribe

Determinar para quién se escribe es un requisito central antes de iniciar la actividad de escritura; quien escribe debe pensar en los conocimientos y competencias del otro, debe representarse con precisión la figura del lector al que dirige su texto para tener certeza de que la comunicación realmente se producirá.

Al imaginar al receptor de nuestro texto, se prevé a una persona capaz de cooperar con lo que se le dice, con lo que se escribe.

Propósito de la escritura

Además de relacionar los conocimientos previos con los nuevos y de representarnos claramente la figura del receptor, incluidas sus competencias, es fundamental considerar el propósito de la escritura. En el caso del tema que nos ocupa, se escribirá un texto expositivo de acuerdo con la caracterización de este tipo textual.

Definición del género discursivo más adecuado al propósito, tema y destinatario

Los géneros escritos que más se trabajan durante la vida escolar y fuera de ella, responden a necesidades distintas de aprendizaje; los géneros equivalen a una guía que responde a una práctica determinada. El género es una herramienta comunicativa determinada y producida por la práctica; “es un saber hacer para poder decir lo que esperan que digamos”; los géneros son formas específicas de usar el lenguaje de acuerdo con una situación comunicativa concreta.

En la escritura de textos expositivos, algunos géneros centrales son el resumen, el informe o la monografía.

3.2.3 Estrategias para iniciar el proceso de escritura

Quien escribe debe tener presente que está ante un proceso altamente recursivo, un proceso que no es lineal, que no se acaba en la primera sentada, que se revisa constantemente tomando en cuenta diversos aspectos, como la representación del destinatario, el propósito de la escritura, el contexto desde el que se escribe; es decir, la situación comunicativa en la cual se inserta el texto que se escribe. Para ello es necesario hacer uso de estrategias diversas para adquirir información o sumar a ésta la que ya se posee.

Quien escribe lee, busca información y la registra

La escritura de cualquier texto equivale a la realización de diversas acciones conectadas entre sí. Una de ellas, primordial, se relaciona con la lectura y relectura de diversos textos. Se debe leer para escribir y viceversa.

Antes de iniciar la escritura, se lee para:

- Explorar conocimientos nuevos y despejar interrogantes en torno a un tema o problema.
- Cuestionar y revisar las ideas preconcebidas acerca de un tema con la finalidad de reorganizar los conocimientos.
- Compartir lo leído con alguien más para recibir comentarios o sugerencias.
- Constituir un material que sirva para informar, explicar o argumentar sobre un tema o asunto.
- Representar un referente que conduzca a nuevos conocimientos y que pueda compartirse con otros miembros de un grupo.
- Aportar informaciones complementarias en torno a un tema y compartir fuentes de información.
- Saber más sobre un tema y desarrollar actitudes de curiosidad, de interrogación ante conocimientos nuevos y ante hechos sociales diversos.

Etapas del proceso de escritura

La planificación, la redacción o textualización y la revisión o evaluación. Quien escribe, como se ha mencionado previamente, debe tener claro de qué va a escribir (tema), quién es su destinatario (para quién escribe), cuál es el propósito de su escrito (exponer un conocimiento, narrar una anécdota, convencer a alguien de algo), así como el género con el que podrá cumplir sus objetivos (resumen, monografía, artículo de divulgación, etc.). A esta primera fase se le denomina *planificación* o *planeación*.

La *redacción* o *textualización* consiste en que las ideas generadas durante la planeación se transformen en texto. Aquí se estructuran los párrafos, se organizan los conectores de acuerdo con el tipo de texto que se escriba, se cuida que el texto atienda al tipo de receptor, entre otros aspectos. Finalmente, se hace una *revisión* del conjunto o evaluación de lo escrito en la que se atiendan los aspectos derivados de la planeación y de la textualización. En la fase de evaluación se revisa, se reescribe, se corrige.

La escritura de un texto expositivo está orientada hacia un lector al que se comunica una información.

- *Planeación* o *preescritura*. Incluye las anotaciones derivadas de la lectura y del debate, o la discusión sobre el sentido del trabajo y sobre el tema, en el caso de que hubieran existido. En la planificación se formulan con claridad los **propósitos de la escritura** y se determinan los aspectos de **la organización del texto**. Es la etapa en la que la generación de ideas es central y éstas se traducen en esquemas o punteos que serán importantes para la fase de evaluación.
- *La redacción* o *textualización*. Es la escritura de, por lo menos, un primer **borrador**. Es una fase en la que la toma de decisiones de distintos rangos termina por definir el sentido de lo que se escribe.
- *La revisión*. En esta fase **se evalúa** si se cumplió con los aspectos de la planeación. Se revisan los distintos aspectos del o los borradores y se hace **la versión final** del escrito. Es una etapa de correcciones y adecuaciones al texto; por lo tanto, en ella se solucionan aspectos como la ortografía, así como la coherencia y cohesión del texto.

La planificación

En el momento de la planificación, un primer aspecto a tener en cuenta es el tema o problema que se pretende resolver y la manera en que esto se logrará. En esta fase se analizan las alternativas de trabajo y las posibles consecuencias; asimismo, se sopesa el sentido del proyecto de escritura.

- *Formular con claridad el propósito y generar, concebir y organizar las ideas.* Para escribir un texto expositivo es importante explicitar la relación causa-consecuencia o la constatación de un hecho y los datos que le dan sentido en un determinado periodo. Es una constatación inicial o una problematización de algo.
- *Clasificar, integrar, generalizar y jerarquizar la información.* Esto equivale a que el escritor de un texto se representa internamente el conocimiento antes de escribir. Es una fase en la que los esquemas, punteos, mapas conceptuales o resúmenes son indispensables. Un esquema, por ejemplo, debe ser breve, con frases cortas, un lugar en donde quede patente la relación entre las ideas y se pueda visualizar lo que se obtendrá como producto. Si la información sobre el tema es abundante, se debe seleccionar y jerarquizar.

Funciones de los esquemas:

- Contribuyen a la comprensión de lo leído.
- Permiten realizar inferencias.
- Orientan el análisis e interpretación de la realidad estudiada.
- Organizan los conocimientos previos y los relacionan con los nuevos conocimientos.

- *Organizar información, identificar categorías, ordenar el texto.* Se debe elegir lo sustancial, lo significativo y desechar la información irrelevante. Es una etapa en la que se debe evitar la duplicidad o repetición de información, por lo que resulta necesario un control preciso de las fuentes. Es también un momento en el que pueden aparecer informaciones contrapuestas que será necesario contrastar. Siempre es necesario tener presente que escribir un texto no es una operación simple; las ideas deben organizarse para mostrar una estructura relacionada con el propósito que se quiere cumplir.
- *Registrar la información en notas y fichas.* Con la intención de no perder datos, ideas, conceptos, nociones o información en general, es necesario realizar fichas de los materiales que se consultan.
- *Quien lee para extraer datos lee con un lápiz o pluma en la mano y subraya el texto, toma notas o escribe en los márgenes.* A continuación se inserta un cuadro de la investigadora Anna Camps en el cual se puede advertir el proceso de toma de notas y la organización de esta actividad.

Práctica de tomar notas

Actividades	Organización	Materiales
1. Lectura selectiva de las fuentes de consulta de acuerdo con un objetivo en forma de pregunta o de concepto por definir.	Trabajo individual o por parejas.	Selección de fuentes de consulta específicas para cada apartado.
2. Intercambio oral y comentario de la información leída. Tomar notas y compartir la información.	Trabajo en grupo pequeño.	
3. Ampliación del subtema: propuesta de nuevas informaciones, sugerencias para la organización del contenido, ideas para material gráfico, etcétera.	Trabajo en grupo pequeño.	Notas o apuntes personales o por parejas a partir de la consulta.

<i>Práctica de tomar notas</i>		
<i>Actividades</i>	<i>Organización</i>	<i>Materiales</i>
4. Intercambio de informaciones y sugerencias. Reorganización del esquema del subtema.	Grupo de trabajo.	Esquema temático.
5. Organización de las notas en función del esquema: sistema de numeración de las notas, títulos, esquema gráfico, etcétera.	Grupo de trabajo.	Notas o apuntes. Esquema temático.

- *Elaborar resúmenes.* Es fundamental poner énfasis en el sentido que tienen los resúmenes de acuerdo con el texto tutor que se sintetiza. No es lo mismo resumir un texto expositivo que implique la resolución de problemas, que un texto argumentativo. Siempre que se hace un resumen, un primer paso es identificar el propósito central del texto original o texto tutor. Resumir equivale a presentar de manera breve los datos o ideas más relevantes de un texto (texto expositivo), observar las conexiones, las relaciones, entre hechos, ideas, explicaciones de un tema o problema. Siempre es importante que en el resumen se haga explícita la fuente de información de donde surgió; que se definan con claridad los temas o problemas que se abordan así como sus posibles soluciones; que no existan comentarios personales que se introduzcan en el resumen; debe haber objetividad. El resumen debe ser coherente de acuerdo con la progresión temática del texto tutor.
- *Elaborar un informe.* Si un escrito como el informe es uno de los más recurrentes, se debe caracterizar este género con la mayor claridad. El informe es un género textual que se organiza con base en las diferentes disciplinas; así, los temas se abordan de acuerdo con la manera de organizar el conocimiento en una determinada área. Estos aspectos son fundamentales pues permiten organizar la búsqueda bibliográfica y analizar los datos que se recogen en esa búsqueda.
- *Manifestar metas del proceso.*

La textualización

Una vez que se ha planificado el texto que se escribirá, inicia la fase de escritura, la fase de la textualización; ésta se compone de distintos momentos en los que se hace evidente la organización de las ideas y el propósito del trabajo que se ha definido durante la planificación. Escribir el texto o textualizar equivale a convertir las ideas sueltas de la planificación en un lenguaje visible y organizado. En esta parte del proceso de escritura, quien escribe debe tomar en cuenta todos los requisitos de la lengua escrita, desde la organización del texto hasta los aspectos léxicos y ortográficos.

En la etapa de la textualización, quien escribe debe tomar distintas decisiones que van desde las que atienden al género que se escribirá (por ejemplo, un informe de investigación) hasta seleccionar lo que sirve o no de todo lo que se ha reunido durante la fase de la planificación. Esto debe hacerse con el propósito de que el texto final sea coherente, bien cohesionado, que conecte datos e ideas entre oraciones y párrafos, que use un registro adecuado para el receptor, que seleccione el léxico acorde con el tema tratado.

En un texto expositivo, se organiza el tema o problema en tres partes: una introducción, el desarrollo o cuerpo del trabajo y una conclusión. En el cuerpo del texto se incorporan los elementos gráficos del orden temático, las citas textuales que deberán utilizarse

con la debida precisión y ética, y el registro de las fuentes a las que se acudió para hacer el trabajo; el registro se hace cuando el trabajo propiamente de escritura ha concluido y se relaciona la bibliografía.

Partes de la textualización

1. *Introducción.* Se ubica el tema en el campo del conocimiento; se precisa quiénes son los receptores del trabajo, y se determina el nivel de información que poseen para adecuar el texto a esas condiciones. En la parte introductoria, casi siempre se realiza un resumen del propósito del trabajo, así como de su enfoque y alcance.
2. *Desarrollo o cuerpo.* De acuerdo con la planificación (esquema o punteo que servirá para formar el índice), en el desarrollo se expone lo central del tema o problema. Por lo general, el trabajo se organiza en apartados o en títulos y subtítulos numerados. En la parte del desarrollo, el emisor pone una mayor atención al uso de paratextos para organizar la geografía del texto. Es también en esta parte donde se inserta casi la totalidad de las citas textuales que sirven para afianzar el tema, dar autoridad a una postura y mostrar a los lectores cuál es la inclinación del tratamiento del tema. En esta parte de la textualización, sobre todo, se debe percibir con toda claridad el orden lógico de la exposición del tema; la coherencia del texto debe ser evidente en la progresión temática.
3. *Conclusión.* Es una forma de resumen, aunque diferente al que se hizo en la introducción. En esta fase de cierre se recupera en síntesis lo que se ha dicho antes y se añade algo más para mostrar a los receptores los alcances tanto del proceso que se realizó como del tema y su orientación. Al ser un momento de conclusión, puede recomendarse algo sobre el tema tratado, destacarse ciertos asuntos como primordiales, plantear una interrogación sobre el tema que se abordó o resaltar el estado de lo investigado de acuerdo con los avances conseguidos.
4. *Bibliografía.* Es el registro de las fuentes de información consultadas. Pueden ser fuentes de distinto rango: libros, revistas, periódicos, videos, películas, museos, Internet, entre otras. La bibliografía aparece siempre en orden alfabético, iniciando por el apellido del autor. Aunque hay diversas maneras de organizar una ficha bibliográfica, los datos que nunca pueden faltar son: nombre del autor o autores iniciando por los apellidos, título de la fuente, editorial, lugar de publicación y año.

Paratextos. Son los recursos verbales o visuales que acompañan al texto para reforzar su sentido. Pueden ser distintos de letras para resaltar algún concepto (cursivas, negritas, fuentes más grandes o distintas) pero también son las ilustraciones, fotografías, estadísticas, cuadros comparativos, mapas conceptuales y otros.

Textualizar equivale a tomar decisiones de distintos niveles. Escribir un texto expositivo es cuidar el avance lógico del tema, saber cómo se va a expandir, cómo va a crecer sin que haya repeticiones y recurrencias que lo hagan oscuro. Al amplificar el tema, quien escribe un texto expositivo debe hacer buen uso de recursos como la ejemplificación, paráfrasis, justificación, inserción de alguna clase de comentarios y aspectos gráficos (cuadros, gráficas, mapas mentales). También se recurre a las citas textuales para explicar el punto de vista de quien hace el texto, apoyándose en lo que alguien más ha dicho, y para hacer que la información avance con la inclusión de otras voces.

Un elemento de la escritura de textos expositivos que sirve para expandir y organizar el texto son los conectores; éstos también ayudan a resolver la progresión temática; es decir, la coherencia, para dar sentido a la relación que se establece entre quien escribe y quien lee.

Conectores. También se llaman organizadores textuales; son distintas palabras que articulan el discurso y le dan sentido; asimismo, en el texto hacen explícitas ciertas marcas de continuidad, ruptura o contraste, entre otras.

Los conectores, de acuerdo con el propósito del texto, pueden indicar relaciones distintas como las de adición, contraste, consecuencia y más.

Propiedades del texto

A continuación se presentan los mecanismos que permiten planificar el efecto de coherencia que se pretende conseguir en el texto.

1. **Adecuación.** Es una forma de elegir las palabras que resultan más apropiadas en una situación comunicativa determinada. Siempre se consideran las características del receptor y la reacción que se pretende conseguir de éste. La adecuación se ajusta a los distintos aspectos de la situación comunicativa: usos de primera o tercera persona, elección de un determinado léxico, registro formal o informal. El **registro** equivale a “maneras de hablar” y también contribuye a la adecuación (o inadecuación) de la expresión oral y escrita pues produce un determinado **tono** de acuerdo con la intención con la que alguien se dirige a los receptores (agradar, irritar, ridiculizar, adular, explicar, convencer, informar, etcétera).
2. **Coherencia.** Es una propiedad textual que hace que el contenido de un texto gire en torno a un tema o referente; es decir, que tenga **unidad temática**. La coherencia depende de la manera lógica en la que se estructura el texto, considerando que cada parte debe relacionarse con la que le sigue para que se note la **progresión textual**, la organización en **secuencias**. Escribir un texto coherente equivale a mostrar a los lectores una ruta clara de cómo leer una información; asimismo, los obliga a hacer inferencias y a relacionar los conocimientos previos con los nuevos.
3. **Cohesión.** Es la relación entre oraciones y párrafos; ligar las partes de tal forma que entre una idea y otra no haya ruptura, sino que se note continuidad. Los mecanismos para cohesionar un texto son distintos; por ejemplo, la sustitución de palabras por pronombres o sinónimos. Pero quizá el recurso de cohesión más importante es el uso de **conectores** de distinto tipo que sirven para relacionar ideas o párrafos. Un recurso también fundamental para conseguir la cohesión en un texto es el uso adecuado de la **puntuación**.
4. **Aspectos normativos.** En esta propiedad se engloban todas las condiciones de carácter gramatical, sintáctico y ortográfico que son necesarias para producir un texto en cualquier ámbito de uso pero de manera más enfática durante la vida académica.
5. **Disposición espacial.** Es la forma en que se organiza el espacio (la hoja en blanco) de acuerdo con el propósito del texto y su estructura: márgenes, sangrías... pero, sobre todo, el cuidado de los **párrafos**, pues éstos proyectan, en primera instancia, una impresión visual que invita o no a la lectura y, en segundo término, dan estructura al contenido del texto.

Debe destacarse que, aunque se haya planificado mucho, lo que se escribe durante la textualización no tiene un carácter definitivo. Por el contrario, la textualización inicia con una fase de elaboración de **borradores**, textos intermedios que no son todavía el definitivo.

Los borradores permiten aprender con base en el error. Es falso que el trabajo está terminado cuando se “ve limpio”; quizá “ensuciarlo” un poco con tachones, reflexiones, y re-

visiones, es la mejor garantía para entregar un trabajo en el que la conciencia del error contribuyó a la calidad final.

La actividad relacionada con el borrador tiene un carácter de socialización. Permite que otros lean lo que hicimos y puedan mostrarnos algunas fallas en nuestro texto relacionadas con los aspectos que previamente se han tratado: adecuación (registro, tono, formalidad), coherencia (si progresa el texto o no, si la estructura es adecuada), cohesión (conectores, puntuación, correlación entre partes), aspectos normativos (ortografía, sintaxis) y disposición espacial (si hay párrafos demasiado largos o cortos, si no hay espacios visuales que permitan ver cómo se estructura el texto).

En la etapa de revisión de borradores, se aconseja, además del respeto al otro y la auto-crítica, trabajar con algunas marcas que indiquen al estudiante cuáles son los aspectos que deben corregirse. Un código de marcas simplifica la autocorrección.

Utilizar el borrador equivale a comprender la importancia de los distintos procesos de la escritura, de sus etapas y el sentido de éstas para que las producciones sean adecuadas y cumplan con su propósito comunicativo.

La revisión

Una condición fundamental de quien escribe y ha atravesado por los procesos de planificar y textualizar un escrito, de acuerdo con un propósito, es la de revisar lo que hizo. Con antelación se ha planteado la importancia de trabajar con borradores, una forma previa a la revisión general del producto terminado. El borrador o los borradores han permitido avanzar hacia el “trabajo en limpio” con más seguridad.

En esta última etapa del proceso de la escritura se hace una revisión general que permita identificar y resolver problemas textuales de distinto signo; revisar, verificar, corregir (si fuera el caso) la producción escrita. Habrá que recordar que la escritura es una actividad recursiva y que en cada una de las etapas debe revisarse lo que se escribe; sin embargo, después del trabajo con los procesos de planificación y textualización, la última etapa, la de la revisión debe ver al texto en su conjunto, como texto, como totalidad.

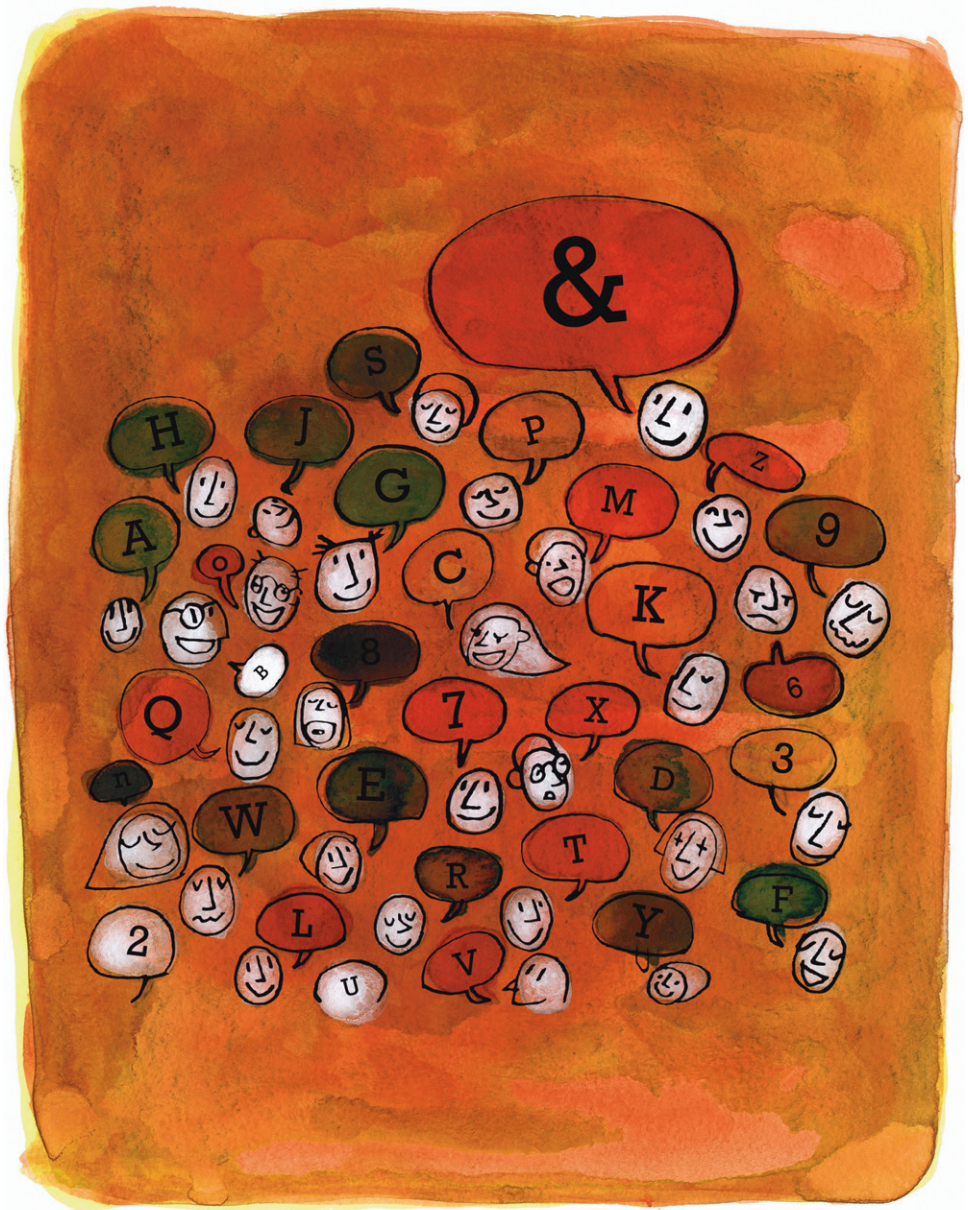
A quien escribe no se le pueden dar herramientas únicas para hacer la revisión de los textos, aunque antes se ha hablado de un código de corrección que ayuda mucho. La etapa de la revisión es compleja y cada escritor pone a funcionar diversas estrategias para realizar esta parte del proceso de escritura. Mientras se lee el texto acabado, se descubren pequeñas imperfecciones o quizá grandes problemas de coherencia, por ejemplo. Debemos revisar nuevamente la situación comunicativa de la que partimos al hacer el trabajo: quién es el receptor de mi texto, de qué trata (la definición del tema), en qué contexto lo produjo y cuál fue el propósito y si éste fue cumplido. Es decir, se debe revisar si el texto escrito es comunicable en las mejores condiciones; si alcanza el propósito que se determinó desde un principio.

La fase de la revisión requiere tiempo y dedicación; se debe estar en condiciones de tacha, modificar o eliminar párrafos que en un principio parecían adecuados y hasta brillantes. Quien se revisa, se evalúa; aprende a mirar su propio trabajo, a detectar los problemas y a solucionarlos; **reescribe** si es preciso.

TEXTOS ARGUMENTATIVOS

TEMA

4



No estoy de acuerdo con tus ideas, pero daría la vida por tu derecho a expresarlas.

VOLTAIRE

Los textos argumentativos son de los más recurrentes en las lecturas de estudiantes, profesores, científicos, políticos, entre otros. A través de la argumentación se expresan ideas fundamentales para defender o refutar los pensamientos o ideas de otro. La argumentación es la base del convencimiento, del razonamiento, de la persuasión, de la demostración y del conocimiento humano.

No sería posible concebir a un individuo sin que pudiera expresar sus opiniones. Sin embargo, éstas deben estar perfectamente fundamentadas pues, de lo contrario, no tendrían el peso suficiente para tratar de cambiar conductas, desarrollar nuevas formas de conocimiento, exhortar a realizar ciertas actividades, entre otros propósitos. Para realizar una lectura analítica, para desarrollar en los hablantes la posibilidad de tratar y resolver conflictos, es necesario saber leer y escribir textos argumentativos: reconocer su esquema general y sus características; los propósitos, algunos géneros y los recursos discursivos más empleados; identificar y comprender las ideas más importantes a favor o en contra de un tema polémico.



4.1 SITUACIÓN COMUNICATIVA

Ejemplo de texto argumentativo :

Editorial

- 1] Francisco Estrada Valle y Octavio Acuña Rubio son dos activistas de lucha contra el sida asesinados **salvajemente** por motivos de su orientación sexual. Del primero este mes se cumplen 15 años de aquel 12 de julio en que fue encontrado amordazado, atado de pies y manos, torturado y estrangulado. Del segundo se cumplieron el pasado 21 de junio dos años de que fue hallado desangrado en su propio establecimiento por las heridas que le produjeron siete cuchilladas.
- 2] Ambos eran abiertos y **orgullosamente** gays, y ambos se dedicaban a impartir talleres de sexo seguro y educación sexual para jóvenes. Y, **desgraciadamente**, en ambos casos también la **sombra de la impunidad** se cierne sobre los procesos judiciales. Los dos casos están plagados de **negligencia y de irregularidades en la investigación**. El expediente de Francisco fue *muy manoseado* por los sucesivos agentes responsables de la investigación. Y la recomendación emitida en 1994 por la CNDH **nunca fue atendida** por la Procuraduría capitalina. En la procuraduría de Querétaro, se llegó a inventar toda una historia para hacer pasar el asesinato de Octavio como un crimen pasional, y se recurrió a la *abominable tortura*, según denuncias de los propios implicados, para incriminar a un supuesto asesino confeso.

Argumento

**Recursos
Valoración**
(color verde)

Tema
(color rojo)

Respaldos
(subrayado)

Conectores
(naranja)

Tesis
(negritas)

Conclusión

- 3] Ambos casos resultan emblemáticos del tipo de crímenes de odio por homofobia. **No sólo por** tratarse de luchadores sociales **sino porque** el manejo de las investigaciones policíacas revela la manera como **actúa el prejuicio homofóbico** en la procuración de justicia. **Debido a ese prejuicio, la mayoría de los crímenes cometidos contra homosexuales permanecen impunes.** La sociedad civil no debe permitir que la impunidad se repita en el caso de Octavio. Se debe dar seguimiento puntual al proceso para evitarlo.
- 4] **Por esa razón,** es necesario y urgente legislar al respecto, tipificar los crímenes de odio por homofobia y otros motivos en los códigos penales.

“Editorial”, en “La letra S”, suplemento de *La Jornada*, p. 2.

Las preguntas básicas que hay que hacer en torno a los textos argumentativos son: ¿Quién lo produce? (emisor). ¿De qué se habla? (el tema). ¿A quién va dirigido? (receptor). ¿Para qué fue hecho? (propósito). ¿En dónde está publicado y en qué momento?

En este ejemplo, el contexto, el espacio y el tiempo en que se produce la comunicación están determinados por el periódico y la fecha en que fue publicado. Se trata de un editorial del suplemento “La Letra S” del periódico *La Jornada*, cuyo autor no se incluye, característica típica del género “editorial”, pues se considera como emisor al propio suplemento. Así, el periódico asume la posición crítica, en este caso, la causa en contra de la homofobia, tema principal del texto.

- El editorial está compuesto de cuatro párrafos, en el primero se plantea el problema y se dan los antecedentes de ambos homicidios efectuados hace 15 y dos años, respectivamente; en el segundo, se mencionan las preferencias sexuales de los activistas, lo que sucedió durante las investigaciones, cómo se tergiversaron los verdaderos acontecimientos y las intervenciones de las dependencias. El tercer párrafo marca abiertamente la idea que defiende el emisor, al decirnos que en nuestro aparato judicial también existe un fuerte prejuicio hacia la comunidad gay por parte de quienes deben procurar la justicia. A esta proposición central se le llama **tesis** (marcada en negritas). Por último, aparece un párrafo breve en el que se expone la conclusión.
- El texto también contiene algunas marcas que se utilizan para apoyar la opinión, como lo son las *valoraciones* señaladas en letra cursiva y los denominados respaldos de autoridad subrayados.
- Es de suma importancia notar también el uso de los conectores.

4.2 DEFINICIÓN DE ARGUMENTACIÓN

¿Qué se entiende por argumentar? Argumentar, según la Real Academia Española (2007), significa “aducir, alegar, poner argumentos, disputar, discutir”. Como se observa en la definición anterior, argumentar consiste en aportar razones para defender una opinión ya sea en forma oral, visual o escrita. Argumentar es convencer a nuestro receptor para que piense de determinada forma.¹ Desde el punto de vista del propósito comunicativo, la argumentación implica un conjunto de estrategias del emisor para modificar el juicio del receptor acerca de determinado problema o para establecer la justeza del punto de vista o conclusión del emisor.²

¹ Miriam Álvarez, *Tipo de escrito II. Exposición y argumentación*, p. 25.

² G. Vignaux, *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*.

En el texto anterior, lo que intenta hacer el editorialista es convencer a los lectores de que *sí* existen prejuicios homofóbicos en casos de impunidad sobre asesinatos de la comunidad gay. Y que, por lo tanto, se debe legislar objetivamente para detener esa impunidad.

Otros autores definen la argumentación como “aquel acto en el que se ofrece un conjunto de razones o de pruebas en apoyo a una conclusión”.³ Según Luisa Santamaría, puede definirse de la siguiente forma: “acto por el cual una persona, o un grupo, intenta conducir a un auditorio a adoptar una posición recurriendo a las exposiciones o aseveraciones dirigidas a demostrar la validez o la fundamentación”.⁴

Cabe preguntarse ¿para qué necesitamos construir argumentos? La respuesta es que, en nuestra vida diaria, académica o laboral, los argumentos se emplean para considerar prioridades, buscar alternativas, resolver problemas, comunicar las ideas con claridad, convencer a otros, demostrar nuestro conocimiento.

Pero, ¿cómo debe hacerse? ¿Qué estructura posee un texto argumentativo?

4.3 ESQUEMA DE UN TEXTO ARGUMENTATIVO

4.3.1 Proposición o tesis

Un argumento es un razonamiento empleado para convencer a alguien o para demostrar algo. A este argumento primordial se le denomina **proposición** o **tesis**. Es la **idea rectora** de todo el texto argumentativo. Está estrechamente relacionada con el tema, por eso debe ser pertinente; no hay que olvidar que de lo que se trata es de convencer a nuestro lector o receptor.

La tesis consta de una serie de atributos:

1. Se identifica fácilmente porque se trata de una **oración afirmativa breve y contundente**.
2. Está escrita en forma **clara**, pues se intenta evitar cualquier lenguaje ambiguo, inconsistente o demasiado abstracto.
3. Es **directa**, dado que debe responder al problema planteado.
4. Es **defendible**, ya que proporciona razones buenas y contundentes a una posición.
5. Es **original** y **creíble**, se pretende que sea verdadera para el autor; en virtud de que se trata de **su punto de vista**, no se parece a otra, son **sus ideas**.

La posición de la tesis en un texto argumentativo puede variar; el autor del texto podrá incluirla en *el título* o en los *primeros párrafos*, en la *parte intermedia*, también puede estar al *final*, incluso como conclusión. Es decir, existe libertad de estilo al colocarla. Precisamente porque es movable y depende del estilo del autor, **para identificarla** en una lectura, habrá que retomar los cinco parámetros antes mencionados.

4.3.2 Cuerpo argumentativo

¿Cómo se sustenta la tesis? La tesis se respalda a través de **razonamientos o argumentos** que son una serie ordenada de ideas y conceptos para llegar a una conclusión. Éstos con-

³ Anthony Weston, *Las claves de la argumentación*, p. 13.

⁴ Luisa Santamaría, *El comentario periodístico, los géneros persuasivos*.

forman lo que se llama **cuerpo argumentativo**. Los razonamientos pueden apoyar la tesis para **defenderla** o **refutarla**. Se podría afirmar que son ideas y conceptos que sostienen a la principal, es decir, la tesis. Es muy importante **comprender** las ideas con las que un emisor sostiene su opinión sobre determinado tema. Ellas aparecen como un conjunto de enunciados que contienen información, organizada en párrafos o pequeños grupos; en los enunciados se ofrecen pruebas, datos u opiniones para respaldar lo dicho. Los razonamientos o argumentos deben ser claros, pertinentes, suficientes y verdaderos. También deben ser coherentes, estar ordenados y expresados de acuerdo con la importancia que se les quiera dar.

Otros recursos propios de la argumentación son las preguntas retóricas, las valoraciones, las comparaciones, entre otros.

4.3.3 Conclusión

La conclusión es la resolución que se ha tomado sobre una materia o la deducción a la que se ha llegado después de un estudio o análisis minucioso de un tema o idea. Es la idea de cierre de todo el tema que sintetiza una postura final.

Ejemplo:

¿Quimeras?

Miguel León-Portilla

Tesis

1] En México y en otros muchos países hay enormes diferencias entre ricos y pobres. **Mientras** algunos magnates perciben sumas estratosféricas al día, hay muchos que sólo disponen de lo indispensable para sobrevivir y aun no faltan quienes, en pobreza extrema, con frecuencia no tienen ni para comer.

Comparación

2] **No sólo** en lo económico se dan tales contrastes. **También** se presentan en campos como los de la educación, la salud y otros. **En tanto que unos** completan los ciclos que van de la primaria hasta los profesionales y de posgrado, **muchos** no reciben ni siquiera la educación básica y vegetan sin preparación para afrontar la vida.

Preguntas retóricas

3] **En lo tocante** a los que se consideran derechos primarios de los seres humanos, incluso reconocidos por la Constitución de no pocos países, los contrastes entre opulencia y carencia son **también** enormes. **Es cierto que** todo ello guarda relación con la riqueza y la pobreza, **pero** importa señalarlo, ¿no es un derecho humano poseer un lugar donde vivir? ¿Y no lo es recibir atención médica en caso de enfermedad? ¿Y acaso no se tiene derecho a percibir en la vejez una pensión decorosa?

Preguntas retóricas

4] A la luz —o mejor, ante la sombría realidad— de todo esto quiero esbozar posibles respuestas, **aunque** suenen a ingenuidad, utopía o quimera. Comienzo con los contrastes económicos. **Se deben ellos** en gran parte a que un porcentaje muy alto de la población tiene percepciones extremadamente raquíticas. Pensemos en los salarios mínimos, **o mejor dicho** de hambre, y comparémoslos con las jugosas ganancias de muchos industriales, comerciantes, banqueros y aun políticos.

5] Aquí entra lo que para muchos será **no sólo** ingenuidad, **sino** quimera. Imaginemos un magnate de esos cuyas ganancias anuales suman cientos o aun miles de millones de dólares o de euros, ¿no podría dicho señor incrementar los sueldos de quienes trabajan para él en algunas o en todas sus empresas? Digamos que aumentara en un 20 o 30 por ciento los sueldos. Al romper los esquemas prevalentes, ¿sería considerado un loco por otros ricos o quizá algunos se sentirían motivados a imitarlo al menos en parte?

- 6] ¿Habrá de prevalecer la postura de David Ricardo, “la ley de hierro de los salarios”, dramática enunciación de que los mismos deben permanecer cercanos al nivel de subsistencia de quienes los perciben? O, por el contrario, ¿se valorará el pensamiento de Robert Owen que, tenido en su tiempo como utópico, al incluir temas como el de la reducción de las jornadas laborales, la prohibición del trabajo de los niños, la revisión periódica de los sueldos y el otorgamiento de las prestaciones más elementales, se acerca a lo que hoy se prescribe en la legislación de muchos países?
- 7] Frente a la objeción de que tal modo de proceder, al mermar las ganancias, impedirá el desarrollo de las empresas, puede responderse que, elevando el nivel de ingresos del pueblo, éste tendrá mayor capacidad de compra, se elevará en consecuencia su nivel de vida y se reactivará la economía.
- 8] Pensemos en otro tema que puede sonar también a quimera. Se habla mucho de necesarias reformas fiscales. En mi quizá ingenua manera de pensar diré que la reforma fiscal, que hace falta con urgencia en México y otros países, debe consistir en gravar los impuestos de quienes mucho perciben y disminuir los de aquellos que tienen poco. Los poderosos se opondrán a semejante medida, pero tendrán que reconocer al fin que sólo así, con un presupuesto más elevado, podrá el Estado atender las necesidades más apremiantes de las mayorías. Se harán realidad, al menos en parte, mejores sistemas educativos, más eficiente atención médica y de seguridad social, otorgamientos de créditos para la vivienda, ampliar y mejorar las vías de comunicación, fomentar la investigación y otras muchas cosas tan requeridas como las mencionadas. Éste sería un camino —¿quimérico?— para atenuar los lacerantes contrastes en que vivimos.
- 9] Diré algo que sonará a una tercera y aquí última de las posibles quimeras de las que estoy hablando. ¿Servirá de algo incrementar los sueldos de las mayorías y elevar los impuestos de las minorías si perdura, como hasta hoy, la corrupción en todos o casi todos los niveles? ¿Es una quimera pensar que la corrupción puede abatirse, cuando de mil formas se torna ella presente? Pensemos en las mordidas chicas y grandes; demos entrada a lo que pueden significar las ganancias de quienes toleran o participan en el narcotráfico. ¿Cómo puede abatirse la corrupción? Un posible camino —¿otra quimera?— sería exigir legalmente la rendición pública y pormenorizada de los ingresos personales de los gobernantes y servidores públicos. Y, paralelamente, prescribir y hacer también públicas periódicamente, las percepciones y ganancias de los magnates y de sus empresas nacionales y transnacionales. Globalizar esta práctica en cumplimiento de preceptos legales, ¿podría abatir la corrupción?
- 10] Tal vez estoy saltando de ingenuidad en ingenuidad. Pero, si todo lo que he expresado no es sino un conjunto de quimeras, ¿la respuesta es resignarnos a contemplar cómo las mayorías subsisten en la pobreza o la miseria, en la ignorancia, padeciendo todo género de privaciones alimentarias, médicas y habitacionales? ¿O habrá que aconsejar a todos los desprotegidos en su propia tierra, que emigren a algún país rico? ¿Y ello aunque en tal aventura puedan pagar su intento con la pérdida de sus vidas?

Preguntas
retóricas

Valoración

Preguntas
retóricas

En el primer párrafo de este artículo de opinión, escrito por el doctor Miguel León-Portilla y titulado “¿Quimeras?”, encontramos la **tesis**; si se observa con atención es posible ver que se ajusta a los cinco parámetros antes señalados. Los párrafos segundo a noveno constituyen el **cuerpo argumentativo** y, por último, en el décimo párrafo está la **conclusión**, donde, a manera de preguntas, el autor sostiene que sus pretendidas soluciones tal vez sólo sean quimeras, de ahí el título.

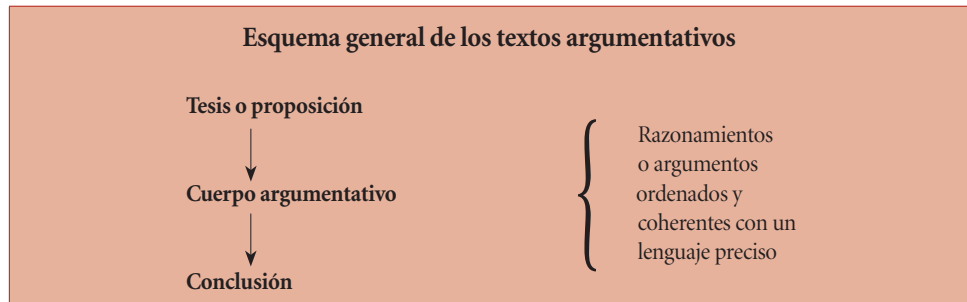
Se podría afirmar que este artículo mantiene un esquema perfecto: tesis, cuerpo argumentativo y conclusión; sin embargo, como se ha señalado, esa estructura puede variar.

Según el orden de los componentes, se distinguen dos modos de razonamiento:

1. La **deducción** (estructura analítica) que inicia con la tesis, sigue con los argumentos y acaba con la conclusión.
2. La **inducción** (estructura sintética) que sigue el procedimiento inverso, es decir, la tesis se expone al final, después de los argumentos.



Para una comprensión cabal de un texto argumentativo es de vital importancia saber identificar el tipo de estructura que emplea el emisor, ya sea deductiva o inductiva.



4.4 PROPÓSITOS COMUNICATIVOS EN LA ARGUMENTACIÓN

Como en cualquier texto, cada texto argumentativo se construye con un propósito comunicativo específico. A grandes rasgos, los propósitos generales de un texto argumentativo son la persuasión, la disuasión o el convencimiento y la demostración.

4.4.1 Persuasión

La palabra *persuadir* viene del latín *persuadēre*, que significa “inducir, mover, obligar a alguien, con razones, a creer o hacer algo”. Es la aprehensión o juicio que se forma en virtud de un fundamento. La **persuasión** se da en dos niveles, el primero trata de **influir en la conducta** de los receptores, se les convence mediante una serie de argumentos verdaderos y contundentes, que apelan a su juicio o razón para que se adhieran a la opinión del

autor. Éste es el caso de los géneros periodísticos como el artículo de fondo, la columna, el editorial y la reseña crítica. Podemos preguntarnos por qué éstos se clasifican como textos argumentativos persuasivos: se consideran así porque presentan con mayor fuerza la argumentación.⁵ Los **géneros periodísticos** se agrupan de la siguiente manera:

Género	Propósito	Subgénero	Características
Informativos	Dar a conocer e informar	Nota informativa	Descripción detallada de un hecho.
		Entrevista	Conversación entre entrevistado y entrevistador para obtener información.
		Reportaje	Es el más vasto de los géneros periodísticos, se elabora para ampliar o profundizar una noticia.
Opinativos	Convencer de alguna idea	Artículo de fondo	Es un texto que desarrolla un punto de vista sobre una noticia. Aparece el nombre del autor.
		Editorial	Es la postura política de la publicación sobre una noticia o hecho de interés. No va firmado, porque el periódico o revista asume la responsabilidad de lo dicho.
		Caricatura política	Es la interpretación de un acontecimiento o hecho de manera gráfica y exagerada por parte del caricaturista o monero.
Híbridos	Informar y convencer	Columna	Es el escrito que trata con brevedad uno o varios asuntos de interés y cuyo rasgo distintivo es que aparece con una fisonomía, una presentación tipográfica y nombre invariable.
		Crónica	Es la exposición y narración de un acontecimiento en el orden en que fue desarrollándose.
		Reseña crítica	Es la opinión de un crítico sobre algún evento cultural, libro, película, etcétera.

Además de los géneros periodísticos argumentativos, existen otros textos que pretenden realizar un acto comunicativo persuasivo: textos publicitarios, anuncios, carteles, comerciales televisivos, etc. En este caso, tiene lugar un acto inconsciente por parte del receptor, pues a través de una serie de mecanismos como el color, la imagen, las texturas, los textos, los planos, un producto comercial, la música, etc., se apela a nuestros sentidos. Inmediatamente ejecutamos una acción que tal vez no queremos hacer, pero la hacemos; por ejemplo, comprar algún producto que no necesitamos.

Ejemplos:

Acaríciame no funciona

(Carta dirigida a la Profeco)

Compré una crema depiladora *Acaríciame* en una cadena de boticas, ilusionada por la publicidad que promete librar del vello a quien la utilice. Seguí las instrucciones del producto al pie de la letra, **pero** grande fue mi decepción cuando me di cuenta de que esta crema ¡ni siquiera elimina el vello como una crema depilatoria común! ¿Qué puedo hacer? Me siento terrible-

⁵ Para profundizar en este tema, véase Vicente Leñero y Carlos Marín, *Manual de periodismo*.

mente estafada, y lo peor es que siguen promocionando la crema por televisión. Por favor pasen la voz sobre esta gran mentira a todas las jóvenes para que no se dejen engañar.

Yoalli Ruiz Morales



Respuesta de la Profeco

Los proveedores deben hacerse responsables por la calidad de sus productos y tienen la obligación de no difundir publicidad engañosa que pueda inducir al error del consumidor. Turnaremos su denuncia al área de Publicidad y Normas de Profeco para que realicen la investigación correspondiente. Es importante que si usted cuenta con alguna publicidad impresa o los horarios de los canales de transmisión en los que vio este comercial, nos los haga llegar, pues de esta manera podremos acelerar el procedimiento.

Por otra parte, usted puede exigir la devolución de su dinero porque el producto no cumple con las características por las que usted lo compró. Si el proveedor se niega a hacerlo, acuda a la delegación Profeco más cercana a su casa o trabajo a presentar su queja. Para su ubicación y los documentos que debe llevar, llame al teléfono del consumidor 01-800-468-8722, lada sin costo.

Sección "Yo consumidor", texto basado en: *Revista del Consumidor*, p. 79.

Ambos ejemplos, la publicidad y la carta de queja, son persuasivos. Sin embargo, el segundo es un anuncio publicitario, en el que la imagen está conformada por unas piernas de mujer, claramente sin nada de vello y un reloj marcando el fin de los vellos. Aparece a su vez el producto y un texto que dice: "Con **Acaríciame** en minutos comienza a inhibir para siempre el crecimiento del vello". Corre tiempo. Tanto las imágenes como las bondades del producto hacen que las posibles consumidoras adquieran esta crema depilatoria.

En el primer texto, una carta enviada a la *Revista del Consumidor* por una persona defraudada, se explica las razones por las cuales dicho producto no sirve y se aprecia una refutación total al mismo. Como se puede observar, hay dos niveles de argumentación, uno a través de un texto mixto, con los elementos visuales empleados en el anuncio publicitario, y otro escrito, que muestra una queja fundamentada.

Los textos argumentativos emplean una serie de recursos denominados persuasivos que son los siguientes:

Recurso	Definición	Ejemplos
Comparación	Es la relación de semejanzas y diferencias entre dos o más cosas: ideas, personas y sucesos.	“ En 1960 la ciudad de México podía transitarse sin temor de ser asaltado. Hoy se vive con el temor de ser asaltado.”
Verbo en modo imperativo	Son órdenes que se dan a las personas.	“ Haz tu tarea ya.” “ Compra las tortillas.” “ Haz sándwich.”
Ironía	Es una burla velada, se utiliza un término en un sentido contrario al que posee. Para señalar la ironía, en el texto escrito se emplean <i>comillas</i> o <i>letra cursiva</i> .	“...Hoy en día, sin embargo, las votaciones ‘populares’ se multiplican en buena medida porque, a través de Internet y de los SMS, cada día resulta más fácil llevar a cabo simulacros de ellas.” Javier Marías
Preguntas retóricas	Son aquellas preguntas en las que se induce o manipula al individuo para que reflexione, o bien, tome una posición ante lo expresado; no esperan una respuesta.	“¿Servirá de algo incrementar los sueldos de las mayorías y elevar los impuestos de las minorías si perdura, como hasta hoy, la corrupción en todos o casi todos los niveles? ¿Es una quimera pensar que la corrupción puede abatirse, cuando de mil formas se torna ella presente?” Miguel León-Portilla
Respaldos de autoridad	Se trata de esos apoyos que sustentan nuestra opinión; los integran las referencias bibliográficas, las citas textuales, los testimonios, las opiniones de prestigiados especialistas en un tema, las instituciones o cualquier dato avalado por ellas, etcétera.	“De acuerdo con las cifras proporcionadas por el INEGI...” “Investigadores de la UNAM afirman que...” Conasida “Pienso, luego existo.” Descartes
Valoraciones	Son aquellos juicios o calificativos que emite el emisor. Para ello, se utilizan adjetivos calificativos, cuantificadores y adverbios.	“...Aunque desde el punto de vista histórico sea una pura fantasía dramática ...” Jacobo Siruela

Ejemplos:

- En el editorial que aparece al comienzo de este tema, el editorialista hace una comparación entre los dos asesinatos: “Del primero, este mes se cumplen 15 años de aquel 12 de julio en que fue encontrado amordazado, atado de pies y manos, torturado y estrangulado. Del segundo se cumplieron el pasado 21 de junio dos años de que fue hallado desangrado en su propio establecimiento por las heridas que le produjeron siete cuchilladas”.
- En el texto titulado “¿Quimeras?”, Miguel León-Portilla hace una **comparación** entre dos sectores, los ricos y los pobres: “Mientras algunos magnates perciben sumas estratosféricas al día, hay muchos que sólo disponen de lo indispensable para sobrevivir y aun no faltan quienes, en pobreza extrema, con frecuencia no tienen ni para comer”.
- Los **respaldos de autoridad** aparecen como tales: la Profeco, la ciudad de México, la CNDH, etc. Es importante destacar que a lo largo de todas estas páginas se cita con frecuencia el *Diccionario de la lengua española* (DRAE); es la autoridad más indicada para expresar opiniones sobre los usos lingüísticos, por lo que se recurre a él muy a menudo.

- El recurso de las **valoraciones** es el más usado en los textos seleccionados como ejemplos. En el primero podemos leer: “Ambos eran *abierto y orgullosamente* gays, y ambos se dedicaban a impartir talleres de sexo seguro y educación sexual para jóvenes”. El adjetivo *abierto* y el adverbio *orgullosamente* marcan la posición y juicio de quien lo escribió. Otro claro ejemplo de esto se halla en el testimonio de Yoalli: “*Me siento terriblemente estafada*, y lo peor es que siguen promoviendo la crema por televisión. Por favor pasen la voz sobre *esta gran mentira* a todas las jóvenes para que no se dejen engañar”.

El **adjetivo** es aquella palabra que acompaña al sustantivo, concordando en número, persona y género; su función es completar o limitar su significado. Existen diversos tipos: calificativo, determinativo, posesivo, numeral, gentilicio y ordinal.

El **adverbio**, por su parte, es aquel modificador que auxilia al verbo; existen de lugar, tiempo, modo, afirmación, negación, duda y orden.

4.4.2 Disuasión

Este vocablo proviene de la palabra latina *dissuasio*, *-ōnis*. Disuadir quiere decir “inducir, mover a alguien **con razones** a mudar de dictamen o desistir de un propósito”.⁶ Pero esta definición se parece a otras, entonces ¿dónde radica la diferencia con los anteriores propósitos de un texto argumentativo? En la **persuasión** la finalidad es que alguien se convenza de algo, **comparta la opinión** de quien lo persuade, en la **disuasión** de lo que se trata es de que el receptor se desista, **cambie su opinión**.

¿Cómo se puede lograr este efecto? Aristóteles nos menciona en su *Retórica* que, a través del lenguaje, los sofistas eran los expertos en el “arte de manejar la palabra en sus discursos”. Este filósofo consideraba la disuasión como “el arte de manipular la palabra para convencer y adherir por medio de actitudes, creencias y valores afines entre emisor y receptor”.

Los textos más utilizados con este propósito argumentativo son los políticos, entre los cuales podemos incluir los discursos, cartas, propaganda, panfletos, debates, etc. Con ellos, los grupos de poder tratan de buscar el reconocimiento y la aprobación del pueblo. Así pretenden convencer y ganar adeptos, modificar voluntades y actitudes de los receptores por medio de la palabra.

Por tratarse de textos argumentativos, los textos políticos poseen el esquema ya conocido: tesis o proposición, cuerpo argumentativo y conclusión. Sin embargo, se puede decir que presentan la realidad de una manera particular. Dado que el emisor forma parte de un grupo político, por lo general se expresa empleando la primera persona gramatical plural, correspondiente al pronombre personal *nosotros*. Este uso manifiesta la afinidad entre el emisor y el grupo político al que pertenece, así conforman un bloque denominado **campo del protagonista o emisor**.⁷ Como ese emisor tiene adversarios u opositores tendrá que recurrir a la tercera persona gramatical plural *ellos* para referirse a los mismos. De este modo descalificará las acciones, hechos o medidas tomadas por los adversarios, grupos políticos de otra tendencia, lo que constituye el **campo del antagonista** (obsérvese que no se trata del receptor sino de aquellos a los que se refiere el emisor, aunque al mismo tiempo puedan ser receptores).

⁶ Diccionario de la lengua española, s.v. disuadir.

⁷ Isabel Gracida Juárez, *La argumentación, acto de persuasión, convencimiento y demostración*, pp. 62-63.

En consecuencia, la **realidad** se mostrará de una manera **positiva para el emisor** y de un modo **negativo para los otros**, pues el propósito es inducir a cambiar ya sea ideas, conductas o acciones específicas.

Ejemplo:

Tendrá Tláhuac el mejor hospital general de especialidades: MEC

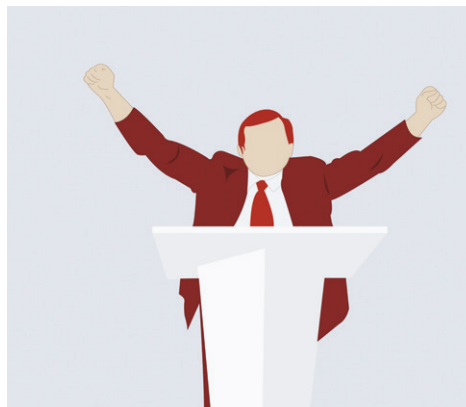
Transcripción de las palabras del jefe de gobierno del Distrito Federal, Marcelo Ebrard Casaubón, durante la colocación de la primera piedra del Hospital General de Tláhuac.

- 1] Buenos días vecinas, vecinos de Tláhuac. Me da mucho gusto estar con ustedes el día de hoy, sobre todo por el motivo que nos congrega. Hace tiempo, sobre todo cuando estuve por acá en campaña, me decían en casi todos los eventos a los que fui en Tláhuac, que es una delegación a la que se le debe mucho y que ha recibido poco históricamente, y me decían “pues no tenemos hospital, no tenemos transporte, no tenemos muchas cosas que tiene el resto de la ciudad”, o sea la cosa está dispareja, está Tláhuac aquí y el resto de la ciudad acá.
- 2] Entonces, lo que nos comprometimos a hacer fueron varias cosas, y les digo hoy lo que estamos haciendo respecto a Tláhuac para cumplir lo que se dijo. En primer lugar, les quiero decir que nunca se había invertido tanto por el gobierno central del DF como va a ser en este año y en el próximo año, estos dos años vamos a invertir en Tláhuac más que muchos años antes.
- 3] ¿Qué estamos haciendo? Y soy breve, ¿cuáles son las obras que estamos haciendo? Bueno, hoy arrancamos el hospital, este hospital va a ser el mejor hospital de toda la red hospitalaria del gobierno del Distrito Federal, y se va a hacer el número uno aquí en Tláhuac.
- 4] Va a ser una inversión de 417 millones de pesos y la obra se va a concluir en el mes de septiembre del 2008. El día de hoy iniciamos las obras y se tendrán que concluir con la fecha que digo. ¿Esto qué nos va a permitir? Atender a 250 000 personas de la delegación Tláhuac, eso va a ser un cambio drástico porque hoy ni siquiera hay un hospital. Entonces, vecinas, vecinos, vamos a tener el hospital mejor con especialidades aquí en Tláhuac.
- 5] La otra cuestión que estamos trabajando muy importante, que va de la mano, es la que tiene que ver con la consulta que se efectuó el día domingo para ver cuál es la ruta que va a seguir la Línea 12 del metro, y nos van a dar a conocer los resultados oficiales, finales el día viernes, pero sabemos por encuestas de salida que se dieron a conocer el domingo, que la ciudad en general opinó que debe ser hacia Tláhuac.
- 6] Entonces les quiero decir que para la próxima semana voy a venir para presentar acá en la delegación, la semana que entra, el proyecto para que ustedes sepan por dónde va a pasar, cuándo se va a iniciar y qué tiempo nos vamos a tardar en hacerlo.
- 7] Ahora, esa línea del metro va a ser una inversión de 13 mil millones de pesos, pero ese dinero no es del gobierno, es de ustedes, y lo vamos a invertir para acá de Tláhuac, Izta-palapa hasta Mixcoac. Vamos a cruzar, vamos a tener 23 estaciones, una trayectoria de poco más de 23 kilómetros y vamos a conectar a Tláhuac por metro con toda la ciudad de México, porque ésa es otra cosa que ustedes han pedido mucho aquí, no de ahora, nada más que ahora sí lo vamos a llevar a cabo. La semana que entra vengo para presentarlo.
- 8] También se está invirtiendo ya más de 400 millones de pesos en la red de drenaje de Tláhuac porque hay zonas sin drenaje, hay zonas que se inundan todo el tiempo, entonces

la inversión más grande en drenaje en la ciudad de México, ahorita la **estamos haciendo** en Tláhuac.

- 9] **Entonces**, compañeras, compañeros, nuestra visita, nuestro objetivo es uno solo: cumplir lo que dijimos. Hay 50 compromisos, **dijimos se** va a hacer el hospital y estamos hoy iniciando ya las obras, después de todo lo que se hace y todos los procedimientos que se tienen que seguir, **pero** bueno, aquí estamos ya, hoy se inicia la obra, la nueva línea del metro, el drenaje, y muchas otras cosas que **estamos haciendo**.
- 10] **También** la tarea social, **dijimos** vamos a apoyar con los uniformes y cumplimos **también**, ya los distribuimos, y ahora que van a volver a entrar a clases los niños, les voy a volver a mandar sus vales de uniformes **porque** así quedamos, para el 3 de agosto. **También dijimos** que no estábamos de acuerdo con el aumento a la leche, se dio un vale, y lo vamos a seguir dando también ese vale.
- 11] **Entonces, compañeras y compañeros, vecinas, vecinos**, la delegación Tláhuac es una delegación que siempre nos ha apoyado y mucho, y ya era hora de que la cosa no sea tan dispareja y que se equilibre, ¿qué quiero decir? Que las personas de Tláhuac tengan los mismos servicios que los que viven en Cuauhtémoc o en Miguel Hidalgo o en Benito Juárez, **porque** todos valemos lo mismo.
- 12] **Entonces, compañeras, compañeros, vamos a cumplir**, seguimos adelante trabajando, me da mucho gusto verles, me despido por hoy, **pero vamos a estar viniendo seguido**, la siguiente semana vengo por lo del metro.
- 13] Muchas gracias por su confianza, **también** agradezco a los funcionarios, al secretario de Salud, a la Secretaría de Gobierno, muy especialmente **también** al jefe delegacional, a Gilberto Ensástiga, que nos ha ayudado mucho para este proyecto. Muchas gracias y que ¡Viva Tláhuac!

Marcelo Ebrard, "Tendrá Tláhuac el mejor hospital de especialidades: MEC", <www.df.gob.mx/noticias/discursos.html?anio=2007&mes=7>.



Éste es sin lugar a dudas un texto político. En él Marcelo Ebrard es el **emisor** que se comunica con muchos **receptores**, un auditorio, los habitantes de Tláhuac que comparten muchas necesidades. Comienza con el saludo y emplea la primera persona: “Me da mucho gusto estar con ustedes”, pero luego continúa con la primera persona plural, nosotros, en forma **tácita**, “nos comprometimos”, los receptores entendemos que ese **nosotros**, ese **campo del protagonista** está formado por la gente que integra el gobierno del Distrito Federal y los militantes de su partido.

Podemos apreciar en el texto la presencia de los recursos de la persuasión antes vistos, valoraciones y comparaciones, pero se añaden otros dos: la **reiteración** y la **exhortación**.

La **reiteración** es la repetición de una palabra, frase o una oración breve. La intención de emplearla en un discurso es que se quede en la mente del auditorio, como una especie de reforzamiento.

Exhortación es inducir con palabras, razones y ruegos o invitaciones a que se haga o se deje de hacer algo.

Se observan **reiteraciones**, señaladas con color verde, en varios párrafos, lo que provoca cierto efecto en el auditorio, cuando se alude a los beneficiados y a las acciones que tomarán el gobierno de la ciudad de México y su jefe. Las **valoraciones** están señaladas en letra cursiva.

En lo que respecta al uso de los **conectores**, muchos de ellos se **repiten**, lo cual es una característica de los **textos orales**.

Los recursos para persuadir y disuadir se emplean sobre todo en textos políticos y en textos periodísticos, y pueden variar de acuerdo con el estilo de cada uno de los emisores. Tanto la persuasión como la disuasión se caracterizan por lo siguiente:

1. Se dirigen a un público.
2. Se expresan en lengua natural.
3. Los argumentos o proposiciones son probables, creíbles en relación con un sistema de valores.
4. La progresión y el estilo dependen del emisor o del orador.
5. Las conclusiones son discutibles para el receptor.

4.4.3 Demostración

Hay demostración (del latín *demonstratio*, *-ōnis*) cuando **se muestran pruebas** de algo, partiendo de verdades universales y evidentes; también de hechos ciertos o experimentos repetidos, un principio o una teoría. El texto filosófico, el científico, el ensayo demostrativo, etc., son distintos ejemplos de textos argumentativos demostrativos.

La demostración tiene valor por sí misma, se expresa en lenguaje formal, emplea una serie de argumentos o premisas verdaderas o falsas, su progresión depende de los mecanismos internos del tipo de texto y las conclusiones son verdaderas o falsas.*

* Helena Calsamiglia, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, p. 295.

La intención que, a su vez, tiene la demostración es fundamentalmente el conocimiento, ya sea que se adquiera mediante la lectura, un diálogo entre especialistas de una disciplina, un diálogo como el que suele darse en los textos filosóficos, un tratado o un ensayo; en el caso de la ciencia, por medio de un artículo de divulgación con carácter argumentativo o un artículo científico. Su finalidad es divulgar el conocimiento a un público abierto o a una comunidad científica, con el propósito de refutar o debatir un tema específico.

Los textos argumentativos demostrativos utilizan una serie de marcas o **recursos del razonamiento** que debemos conocer pues nos ayudan a comprenderlos mejor.

Recurso	Definición	Ejemplo
<i>Analogía</i>	Relación de semejanza entre cosas distintas.	“Estos chicos de la selección son raros: llevan 28 partidos y dos años invictos, pero actúan con una humildad de franciscanos...” Javier Cercas
<i>Aserción</i>	Afirmación o aseveración, manera contundente.	“...les quiero decir que nunca se había invertido tanto por el gobierno central del DF como va a ser en este año y en el próximo año, estos dos años vamos a invertir en Tláhuac más que muchos años antes”.
<i>Definición</i>	Proposición o fórmula por medio de la cual se muestran una serie de características o rasgos para designar un objeto, persona o grupo.	“Un ateo es una persona que no cree en Dios.”
<i>Disyunción</i>	Relación entre dos o más elementos, uno de los cuales excluye a los demás.	“Me decido hoy o pierdo la oportunidad de encontrar trabajo.”
<i>Explicación</i>	Es una exposición detallada de una materia, un concepto, que lo hace más entendible.	“ Porque aprender el idioma francés nos proporciona mayor nivel cultural.”
<i>Interrogación - Respuesta</i>	Pregunta que busca cierta información y obtiene datos específicos o una respuesta concreta. Su finalidad es adquirir o reafirmar el conocimiento.	“¿Qué estamos haciendo? Y soy breve, ¿cuáles son las obras que estamos haciendo? Bueno, hoy arrancamos el hospital...”
<i>Figuras del lenguaje</i>	Son aquellos tropos que sirven para modificar el lenguaje. Entre los que se encuentran la metáfora, la comparación, la antítesis, etcétera.	“Enfermedad que devora a la gente y a la economía del país como una plaga bíblica.” “Pero al mismo tiempo, cuanta más luz , mayor es la sombra .”
<i>Respaldo de autoridad, ya vistos en el cuadro de recursos de la persuasión</i>	Son la base que ayuda a sustentar las ideas del emisor y con las que se apoya para demostrar.	“El doctor Aurelio Cruz, investigador del Instituto Nacional de Salud Pública (INSP), explica que hasta ahora la nueva prueba ha demostrado su gran utilidad para detectar las variedades más peligrosas del VIH.”
<i>Restricción</i>	Reducción o limitación de algo. El emisor utiliza un modificador casi siempre determinado por el carácter semántico de un conector.	“ Pero no cualquier mujer debe recurrir al nuevo test. De preferencia, su uso debe enfocarse en quienes han rebasado los 30 años, pues...”

4.5 TIPOS DE ARGUMENTACIÓN

Para la lectura de textos argumentativos, es importante saber reconocer las diversas clases de argumentos.

Ejemplo 1:

- 1] Nos falta inteligencia, creatividad y cadencia. Nos faltan *fair play* y *timing*. Nos sobran carrileros por derecha y por izquierda: unos ya olvidaron el juego limpio y los otros no entienden que los torneos no se ganan en un partido

- 2] No sé para qué dé más el cotejo entre la política y el fútbol, si para similitudes o para diferencias. Para muestra de contrastes bastan dos botones: un candidato suele ganar la elección cuando complace al electorado y un jugador suele perder el partido cuando juega para la tribuna; un buen negociador requiere concertar, exponer su agenda y obtener la confianza de su adversario, mientras que un buen delantero necesita desconcertar, ocultar su plan y granjearse la incertidumbre de su marcador. Pero en esta ocasión me quedaré con una analogía que, a guisa de lección, los partidos mexicanos pueden aprender de la actuación de nuestras selecciones en la Copa América y en el Mundial Sub-20.
- 3] Al equipo que nos representó en Venezuela le hizo falta un medio campo creativo. Contamos con dos espléndidos porteros, una buena defensa y una delantera rápida y punzante, pero tuvimos un hueco en la media cancha. No me refiero, obviamente, a la contención, donde Torrado y Correa hicieron una magnífica labor. Tampoco hablo de la carencia de un “10”, aunque quizá si Cuauhtémoc o el Bofo hubieran jugado más habría habido más orquestación. Nos faltó un “8”, un volante ofensivo, creador de juego del círculo central hacia adelante. Arce no estuvo a la altura. Y no es porque yo sea rayado, pero si hubiéramos tenido a alguien como Marcelino Bernal, como el Cabrito Arellano de Francia 98 o como el Luisito Pérez de hace un par de años, otro gallo nos hubiera cantado.

Agustín Basave, “Nos falta media cancha” (fragmento),
<www.nuevoexcelsior.com.mx/27_1630.htm>.

Agustín Basave recurre a un **argumento analógico** al comparar los partidos políticos y el fútbol, su falta de creatividad y su eficacia. Con estos parámetros establece una semejanza, a pesar de ser dos temas aparentemente diferentes.

Argumento analógico. Es aquel que establece paralelismos entre lo argumentado y otro hecho, una forma de aclaración que facilita su comprensión por parte de los receptores. La analogía se basa en esa relación de semejanza entre dos cosas o dos acontecimientos.

Ejemplo 2: otro tipo de argumento se observa en el fragmento de “La mujer vista desde la rendija”, artículo escrito por Anna Di Castro Stringer,

En México hay dos ordenamientos jurídico-legales para la prostitución: el *reglamentarista* (control de la prostitución con fines higiénicos y morales, confinación) y el *aboliconalista* (libertad de ejercer la prostitución bajo ciertos lineamientos con igualdad de sexos). En la ciudad de México existe un régimen jurídico aboliconista, es decir que “si bien el lenocinio y la prostitución de menores es ilegal, la prostitución si no lo es...” sólo existen infracciones cívicas, es decir, sólo existe una multa económica y no se persigue por oficio, sólo se procede por queja.

Patricia Uribe Zúñiga *et al.*, *Prostitución y Sida en la Ciudad de México*, 1995.

Argumento de autoridad. Se fundamenta en el respeto que merece una persona de prestigio social o intelectual, que ha opinado sobre el tema objeto de la argumentación.

Ejemplo 3: en el artículo de Maureen Dowd, “Hey W, Bin Laden (aún) quiere atacar a EU” publicado en *The New York Times* se encuentra un tercer tipo de argumento.

¡Oh!, resulta ser que no están huyendo. Y, ¡oh sí!, pueden combatir contra nosotros aquí aun si los combatimos allá. Y ¡oh!, algo más, tras gastar cientos de miles de millones de dólares y perder todas esas vidas en Iraq y Afganistán, somos más vulnerables a los terroristas que nunca antes. Y, ¡hum!, ¿han oído eso de muerto o vivo? Podríamos ser nosotros los que terminemos muertos.

El martes, funcionarios escurridizos de la Casa Blanca tuvieron que confrontar el hecho de que toda la perorata que el presidente Bush ha estado soltando en los últimos seis años sobre que Al-Qaeda estaba huyendo, desbaratada y debilitada, sólo eran patrañas.

El año pasado, W. llamó a su “amigo personal”, el general Pervez Musharraf “un defensor decidido de la libertad”. Desafortunadamente, resultó ser la libertad de Al-Qaeda. La Casa Blanca le está colgando la culpa a Pervez.

Para su artículo de opinión, la autora recurre a un **ejemplo**: las declaraciones emitidas por el presidente George W. Bush en una conferencia de prensa. Hace un detalle de hechos, así construye su argumento mediante citas, narraciones, etcétera.

Argumento mediante ejemplos. Usa casos particulares como anécdotas, cuentos, metáforas, citas literarias, etc., para extraer una regla general.

Ejemplo 4: en el último párrafo del texto siguiente, como argumento para explicar cómo se produce la endometriosis, se exponen sus causas. Se trata en realidad de un texto expositivo; este tipo de textos también en algún momento pueden apelar a este recurso para mostrar las razones de algo, en este caso, un padecimiento.

La *endometriosis* es la condición por la cual el tejido que reviste el útero crece en otras partes del cuerpo. Este tejido, llamado endometrio, se desecha durante la menstruación.

Sin embargo, el tejido endometrial que crece fuera del útero no se desecha y puede causar dolor, dificultades para quedar embarazada y otros problemas.

Cuando el útero descarga el tejido endometrial al comienzo del ciclo menstrual, el tejido que se encuentra en otras partes se separa y sangra como parte del flujo menstrual, esto produce dolor y provoca inflamación en los tejidos que están a su alrededor. Al terminar el periodo menstrual, la inflamación cede y el tejido cicatriza. Esto se repite en cada ciclo menstrual y puede causar adherencias, o el crecimiento anormal de un tejido que une diferentes órganos. Si el tejido endometrial se rompe durante la menstruación, puede extenderse a otras partes del organismo y empeorar los síntomas.

La endometriosis se produce si el tejido endometrial normal invade la trompa de Falopio y penetra la cavidad abdominal. Se cree que esto ocurre principalmente durante el flujo menstrual. El tejido así desplazado crece en varias áreas de la superficie del útero, las trompas de Falopio, los ovarios, las vías intestinales y en la estructura de apoyo del útero. Puede invadir otras partes del cuerpo como la cavidad torácica.

<www.tusalud.com.mx/130112.htm>.

Argumento por causa. Es la explicación de determinado acontecimiento que conduce a conocer su origen, sus características y, por ende, su conclusión.

Ejemplo 5: en este ejemplo, se puede observar la **tesis** que aparece desde el inicio del texto, en el propio **título**. El emisor va presentando argumentos que **refutan** las razones de las campañas gubernamentales contra el sida, para mostrar la torpeza, **en su opinión**, de las que se exhiben en el metro.

Sida en el Metro

Campaña torpe y malévola

Nemesio Rodríguez Lois

Considerando que el sida es un tema de permanente actualidad —por lo menos hasta que aparezca alguna otra plaga aún peor— volvemos a ocuparnos del **tema**. Sólo que en esta ocasión lo hacemos desde el punto de vista del ciudadano común y corriente, de esos que para ir a su trabajo o su domicilio prefieren desplazarse a bordo de los vagones del metro.

Con todo y que los boletos de tan eficaz medio de transporte sufrieron un alza brutal que fue de cuarenta centavos a un peso, **no nos cabe la menor duda de que** el metro continúa gozando de la preferencia de quienes formamos parte del sufrido cuerpo de infantería.

Pues bien, una vez que llega a uno de los andenes y mientras esperamos la llegada del próximo convoy solemos distraernos contemplando los murales de propaganda que por allí se encuentran.

Al ser el sida un tema que se encuentra hasta en la sopa, el mismo tampoco podía faltar en las estaciones del metro. Concretamente allí observamos murales puestos por Conasida en donde nos proporcionan el dato de que entre 1985 y 1995 alrededor de 3 000 personas se han contagiado en nuestro país.

Una cifra que mucho tiene de alarmante siendo lo peor del caso que la misma crece en proporción geométrica. En forma de gráficas se nos presenta cómo ha ido el contagio de 1985 a la fecha y allí vemos **también** varias mujeres con el rostro demacrado —señal indudable de haber contraído el mal—, quienes comentan cuál fue la causa de su desgracia. Citamos textualmente algunas de las frases allí expresadas:

- “Yo le era fiel a mi novio y pensaba que él también.”
- “A mí me daba pena pedirle a mi novio que usáramos preservativo.”
- “Nunca pensé que mi novio tuviera relaciones con otras personas.”
- “Desde que inicié mi vida sexual, mantuve relaciones con varias personas pero nunca usé protección.”

Y así por el estilo...

Como se podrá observar, los lamentos de las víctimas recalcan el hecho de que si sufren el contagio ello se debe al ambiente de promiscuidad en que han vivido.

Esto no es extraño en el mundo de la medicina, ya sabemos que quien frecuenta aquellos medios en donde predomina algún virus infeccioso corre el riesgo de contagiarse. **Tal sería el caso** de quien convive despreocupadamente con los leprosos sin tomar las mínimas medidas de asepsia.

Ahora bien, algunas de las frases citadas encierran más de un **sofisma**. Tenemos **por ejemplo**, el hecho de que se vea como la cosa más natural del mundo que una joven mantenga relaciones sexuales con su novio.

Una idea en la cual insisten en tres frases dándose la impresión de que —más que lamentar dicha conducta— lo que se pretende es ponerla como ejemplo a seguir por toda chica moderna que no quiera ser vista como anticuada.

Desde luego que en dicha campaña es machacona la insistencia de que se use preservativo siendo que es algo archi demostrado el hecho de que tal gomita de hule no ofrece garantías plenas frente al contagio.

En este caso habría que hacerle nuevamente la pregunta de rigor a los promotores: ¿Se atreverían ustedes a demostrar la eficacia del preservativo teniendo relaciones sexuales con una persona enferma de sida?

Hay que ser congruente y pensar que **no** es solamente injusto **sino** incluso criminal pretender embarcar a los demás en un vuelo en el cual tanto la tripulación como la maquinaria no ofrecen la seguridad de llegar sanos y salvos al destino final. No quieras para otro lo que no quieras para ti.

Quienes con tales argumentos **dizque** pretenden combatir el sida quizás lo que estén haciendo es acelerar su difusión ya que las soluciones propuestas no pueden ser más equivocadas.

Y la prueba está en el hecho de que ellos mismos reconocen cómo en la última década la enfermedad ha crecido en proporción alarmante que de quinientos casos que había en 1989 hoy en día tenemos mas de tres mil.

Los números cantan y ellos por sí mismos son prueba irrefutable de que las soluciones propuestas han resultado un tremendo fracaso.

Y todo **porque** insisten en que el preservativo es la coraza indestructible frente al contagio.

Y todo **porque** se fomenta la corrupción moral de la sociedad al hacerle creer a las jóvenes —que están llamadas a ser las futuras madres de México— en que lo más natural del mundo es que una chica mantenga relaciones sexuales con su novio.

Una campaña **no solamente** torpe **sino** incluso criminal la que se está llevando a cabo. **Más bien** habría que insistir en el hecho de que hoy más que nunca es preciso reforzar los valores morales. Solamente así, por medio de la abstinencia y fidelidad conyugal, podrá atajarse definitivamente tan mortal epidemia.

Nemesio Rodríguez, “Sida en el metro. Campaña torpe y malévola”, en *El Heraldo de México*.

Argumento por refutación. Es la oposición ante una tesis para defender otra postura.

Argumento por generalización. A partir de varios casos comunes se obtiene una tesis, aplicada al nuevo caso. Véase el editorial al inicio de este tema, en el que primero se cuentan los acontecimientos y datos, con los cuales más tarde se van enlazando los argumentos.

Los tipos de argumentos que aquí se explican son los más comunes, un análisis más especializado permitiría introducir otros tipos como pueden ser el de signo, el dilema, la clasificación, el grado y el opuesto.

4.6 PARA REDACTAR UN TEXTO ARGUMENTATIVO

4.6.1 Planificación

Ejemplo

- ¿Qué se desea hacer? Un comentario para refutar los argumentos del autor de “El sida en México”
- ¿Por qué? Hay desacuerdo con el contenido y las opiniones que ahí se expresan.
- ¿A quién se dirigirá el texto? A todo tipo de lector pero, en especial a los jóvenes, en un lenguaje cotidiano formal. El autor del texto que se desea comentar no es muy formal, intenta serlo pero en ocasiones recurre a términos informales que le quitan seriedad a su texto: “con todo y que”, “hasta en la sopa”, “machacona”, “gomita de hule”, “dizque”.
- Después de un análisis del texto, se tienen las siguientes ideas al respecto:



1. El texto por comentar es un artículo de opinión, publicado en el periódico *El Heraldo de México*, en el año 1996, aunque ya han pasado más de diez años, el tema del sida y las formas de prevenir la enfermedad siguen vigentes. Es posible decir que las distintas posturas, a favor y en contra, no han cambiado a pesar de que existe más de un decenio de por medio.
2. El autor se refiere a los “ciudadanos comunes y corrientes, de esos que prefieren viajar en el metro”, “el sufrido cuerpo de infantería” como una manera de buscar identificación: yo soy del pueblo y comparto mis opiniones con el pueblo, el pueblo tiene que ayudar al pueblo, no se dejen engañar, no pueden hacer caso de lo que dice esa propaganda del metro.
3. Como el autor no está de acuerdo con el tipo de propaganda ni con su contenido, utiliza un recurso de disuasión: el Conasida no es fiable por su tipo de propaganda.
4. Crítica que se hable de “novios”, en otras palabras, de gente joven, que “sufren contagio... por el ambiente de promiscuidad en que han vivido”. El uso del término *promiscuidad*, sobre todo remitido a la gente joven, denota ya una postura contraria a la idea del ejercicio de la sexualidad en los jóvenes, esa idea no concuerda con la de muchos otros.
5. Para el autor, no es “natural” que una joven mantenga relaciones con su novio, es algo que hay que “lamentar” y el colmo es que Conasida pretenda que esto sea un ejemplo, muy malo, para una chica que quiera sentirse “moderna”.
6. Otra idea muy clara del autor es que los preservativos no sirven, para ello recurre a una pregunta retórica contundente: “¿Se atreverían ustedes a demostrar la eficacia del preservativo teniendo relaciones sexuales con una persona enferma de sida?” Se trata de un caso extremo, para manipular a los lectores, además de que es de todos conocido que lo que él plantea como desafío es algo que en los hechos se da. No hay que olvidar que el sida no sólo se contagia por la vía de las relaciones sexuales.
7. Cuando el autor recurre a expresiones como Conasida “criminal” con su propaganda o “acelerar el contagio”, lo que hace es reforzar su tesis y todo su cuerpo argumentativo para convencernos de la validez de su conclusión: “hoy más que nunca es preciso reforzar los valores morales. Solamente así por medio de la abstinencia y fidelidad conyugal, podrá atajarse definitivamente tan mortal epidemia”. Esta forma de concluir muestra por completo al autor.
8. Al contrario de lo que opina este autor, no es fácil imaginar de qué manera habría crecido la enfermedad, si no existieran el Conasida y el condón.
9. Por último, parece una actitud totalmente machista que ponga todo el peso de su argumentación en *las* jóvenes, “las futuras madres de México”, como si las mujeres sólo sirvieran para ser madres, aunque hay que reconocer que también la propaganda del Conasida se centra sobre todo en ellas.

10. El escrito concluirá señalando que, aun cuando cada uno tenga derecho a opinar de acuerdo con sus creencias, su fe y sus convicciones, otros opinan que el problema de una pandemia como el sida está por encima de valores o ideologías particulares, es un problema de toda la sociedad cuya solución no está “sólo” en la “abstinencia”, que desde luego puede ser una de las maneras, pero no *la* manera, pues además los “valores morales” no son universales.

- Las ideas anteriores sirven para hacer el esquema del comentario:
 1. Breve descripción del texto
 2. Señalar el propósito
 3. Redactar explicando opiniones y argumentos
 4. Cerrar, concluir con una tesis propia
- Revisar la lista de conectores constantemente para usarlos de manera adecuada y para no repetir.
- Buscar varias maneras de referirse al sida para no repetir el término constantemente: el virus, la/esta enfermedad, el/este padecimiento, ella.

4.6.2 Textualización

El texto que lleva por título “El sida en México”, escrito por Nemesio Rodríguez y publicado en *El Heraldo de México*, en 1996, trata un tema trascendente que no ha perdido actualidad: el Sida y las formas de enfrentarlo. **Sin embargo**, se trata de un artículo de opinión donde podemos apreciar que no se exponen los problemas que esta terrible enfermedad provoca. **En realidad**, el propósito de este autor es criticar el tipo de propaganda que exhibe la institución gubernamental encargada de enfrentar el sida, el Conasida.

Nemesio Rodríguez intenta persuadirnos de dos cosas, a partir de la descripción de esa propaganda: *a*) El Conasida no es eficaz en el combate del padecimiento **porque** su propaganda, **en lugar** de bajar los niveles de incidencia, los aumenta, y *b*) la única solución es la abstinencia y la fidelidad conyugal. Con la intención de convencernos de la validez de sus propuestas, recurre a una serie de argumentos que fácilmente pueden identificarse como producto de un tipo de ideología conservadora, que, **desde luego**, tiene derecho a expresar, **pero** que no lo autoriza a generalizar. No es posible estar de acuerdo con los argumentos que esgrime.

Por un lado, es inaceptable que el aumento en el porcentaje de enfermos se deba a la propaganda del Conasida, en su opinión “torpe” y “criminal”. El incremento tiene su origen en múltiples factores, entre ellos, la falta de información, la falta de comunicación entre padres e hijos, el miedo a hablar de la sexualidad, de reconocerla como algo inherente y hermoso para el ser humano, el hecho de que el virus puede tardar varios años en manifestarse, la ausencia de presupuesto para asegurar que, en el caso de transfusiones, la sangre esté libre del virus, por señalar algunos.

Por otro lado, cabe señalar que, en apariencia, el texto habla de la gente joven y de su “promiscuidad”, una generalización que no tiene sustento, y termina refiriéndose a la fidelidad conyugal, lo cual correspondería a un segmento de la población de gente más adulta. Implícitamente niega la posibilidad de que las relaciones sexuales se den bajo otra condición que no sea la de estar casados, algo totalmente fuera de la realidad.

También parece fuera de lugar que se cuestionen los esfuerzos gubernamentales por hacer frente a los estragos del virus, **porque** es un hecho que con las dos soluciones que el autor propone no basta para combatirlo. El mundo entero, científicos, biomédicos, laborato-

rios farmacéuticos dedican todo su tiempo a encontrar una cura para el sida. **Igualmente**, me parece insultante la imagen de la mujer que el autor refleja en su escrito. Si tuviéramos que resumir sus ideas bastaría con decir: las mujeres nacieron sólo para ser madres y, para ello, deben casarse y ser fieles... hasta que la muerte las separe (agregaría yo). Y qué decir de lo que manifiesta con respecto al preservativo.

El señor Rodríguez tiene derecho a pensar lo que quiera y actuar de acuerdo con sus principios, **pero** no puede esperar que todo aquel que lo lea sea tan ciego que no quiera ver lo evidente: para luchar contra el sida hay que recurrir a todo y a todos, es una lucha de toda la sociedad y de toda la humanidad.

4.6.3 Revisión

- Revisar el texto para cerciorarse de que las ideas estén expuestas y ordenadas claramente, de acuerdo con la etapa de planificación. Decidir si es preciso modificar algo, por ejemplo, un **porque** y un **pero** por conectores equivalentes, para no repetir.
- En lugar de “porque es un hecho”, poner **puesto que** y, en lugar del último “pero” usar **no obstante**.
- Solicitar a alguien que lea el texto y señale si se lee con fluidez, si el análisis es acertado, aunque no esté del todo de acuerdo con las opiniones y argumentos expresados, ya que cada postura es tan personal como la del autor del texto comentado.

Conectores que se utilizan en la argumentación

Una manera de identificar y plasmar los recursos y los tipos de argumentos es mediante la clasificación de conectores. Un conector es un elemento de la cohesión que mantiene una unión lógica entre dos o más enunciados. Las relaciones que establecen esta clase de elementos conjuntivos son variadas: causa, consecuencia, énfasis, repetición, contraste, analogía, etcétera.

Relación de conectores y el tipo de relación que establecen

Relación	Conectores	Relación	Conectores
1. Adición: Agregan nuevos datos al desarrollo de una idea.	Además; no sólo; sino también; por otro lado...	4. Cambio de perspectiva: Anuncian que se va a abordar otro aspecto del mismo tema.	A su vez; en cuanto a; por otro lado; por su parte...
2. Aclaración, repetición: Proporcionan mayor claridad y énfasis a una idea.	Es decir; en otras palabras; en el sentido de que; dicho de otra manera; esto es; puesto en otros términos...	5. Coexistencia: Expresan que un evento se realiza al mismo tiempo que otro con el que guarda relación.	Al mismo tiempo; mientras tanto; por otro lado...
3. Causa: Introducen ideas que se erigen como causa de un determinado resultado.	Como quiera que; dado que; en vista de que; porque; puesto que; ya que...	6. Concesión, restricción: Expresan una restricción o una objeción que no llega a invalidar la validez o la realización de un evento.	Aunque; a pesar de que; sin embargo; no obstante...

<i>Relación</i>	<i>Conectores</i>	<i>Relación</i>	<i>Conectores</i>
7. Conclusión, resumen: Anuncian una conclusión o una síntesis.	Así que, de ahí que; de manera que; en conclusión; en resumen; en resumidas cuentas; en pocas palabras; para concluir...	12. Énfasis: Enfatizan o destacan ideas o puntos importantes que no deben pasar inadvertidos.	Definitivamente; en efecto; en particular; en realidad; es decir; esto es; indiscutiblemente; lo más importante; lo peor del caso; lo que es peor aún; obviamente; por supuesto que; precisamente; sobre todo; vale decir...
8. De conformidad: Anuncian una conformidad con algo que se planteó anteriormente.	Acorde con; conforme a; de acuerdo con...	13. Hipótesis: Encabezan juicios de los que se tiene certeza absoluta, pero que es posible que sean acertados por las características de las circunstancias y de lo observado.	A lo mejor; de pronto; posiblemente; quizá; tal vez.
9. Condición: Expresan condición necesaria para que ocurra o tenga validez un determinado evento.	A condición de que; a no ser que; con tal que; con que; a no ser que; en la medida que...	14. Finalidad: Encabezan proposiciones que expresan un propósito.	A fin de de que; con la intención de que; con miras a; con el propósito de; con el fin de...
10. Contraste u oposición: Expresan un contraste o una oposición entre dos ideas o entre dos situaciones.	A pesar de que; aunque; en contraste con; no obstante; sin embargo; pero; empero; por el contrario...	15. Secuencia, orden cronológico: Organizan secuencias o ideas siguiendo un orden lógico, cronológico o de importancia.	En primer lugar; en segundo lugar; en segunda instancia; a continuación; seguidamente; finalmente...
11. Consecuencia: Encabezan proposiciones que expresan un resultado, un efecto, una consecuencia.	Así que; como resultado; de ahí que; de manera que; de tal manera que; de modo que; en consecuencia; por ende; por ello; por esta razón; por lo tanto; por consiguiente...	16. Semejanza: Se utilizan para colocar dos juicios en un mismo plano de importancia.	Asimismo; de igual manera; de igual modo; de la misma forma; igualmente...

El comentario

En la escuela, en el trabajo, en la plática formal o informal, con el director, con el jefe, con los amigos, en cualquier momento es posible que se nos pida o que se quiera hacer un comentario sobre algún tema. Los temas dignos de comentarse son innumerables. Cualquier asunto puede ser objeto de un comentario.

De acuerdo con el DRAE, **comentar** quiere decir: “Explicar, declarar el contenido de un escrito, para que se entienda, con más facilidad. Hacer comentarios”. Y **comentario**: “Explicación de un texto para su mejor intelección. Juicio, parecer mención o consideración que se hace, oralmente o por escrito, acerca de alguien o algo”.

El comentario es un tipo de **texto expositivo-argumentativo** que tiene como **propósito** general **explicar** otro texto y **convencer** a quien lo lee o lo escucha de las razones por las cuales uno tiene cierta opinión o crítica con respecto al texto escogido.

- En general, para comentar sobre algún tema es necesario **conocerlo, haberse informado** sobre él, **haberlo comprendido**, tener una **interpretación** y una **opinión** al respecto.
- Hay **comentarios** llamados “**de sentido común**”, que surgen del propósito de dar una opinión o de hacer una crítica sobre algo que llama nuestra atención o nos preocupa. En este caso, no existe un orden estricto para expresar las ideas, sólo se requiere exponer el tema y dar una opinión razonada, con argumentos claros.
- También hay comentarios denominados “**especializados**” que, cuando se dan en **forma escrita**, poseen un orden determinado en su construcción:
 - Plantear con mucha claridad el tema.
 - Hacer un esquema para ordenar las ideas que se expondrán.
 - Especificar y justificar la crítica o la opinión del autor del comentario.
 - Concluir, cerrar el texto, si es necesario con alguna propuesta derivada de lo comentado.

La redacción de comentarios de textos constituirá una actividad sistemática en casi todas las disciplinas. Esos comentarios podrán ser analíticos o críticos, o ambos a la vez.

Para comentar textos

Algunas ideas generales para la elaboración de un comentario. No se trata de una receta, sino de aspectos que hay que tomar en cuenta, pues, a fin de cuentas, el comentario es un escrito muy personal y, en ese sentido, responde más al estilo del que escribe que a una estructura determinada.

- Llevar a cabo un análisis profundo de los mismos.
- Para ese análisis es necesario tener conocimientos sobre el tema en cuestión.
- **Sólo después de analizar y comprender perfectamente el texto, se puede saber qué es lo que será digno de un comentario.**

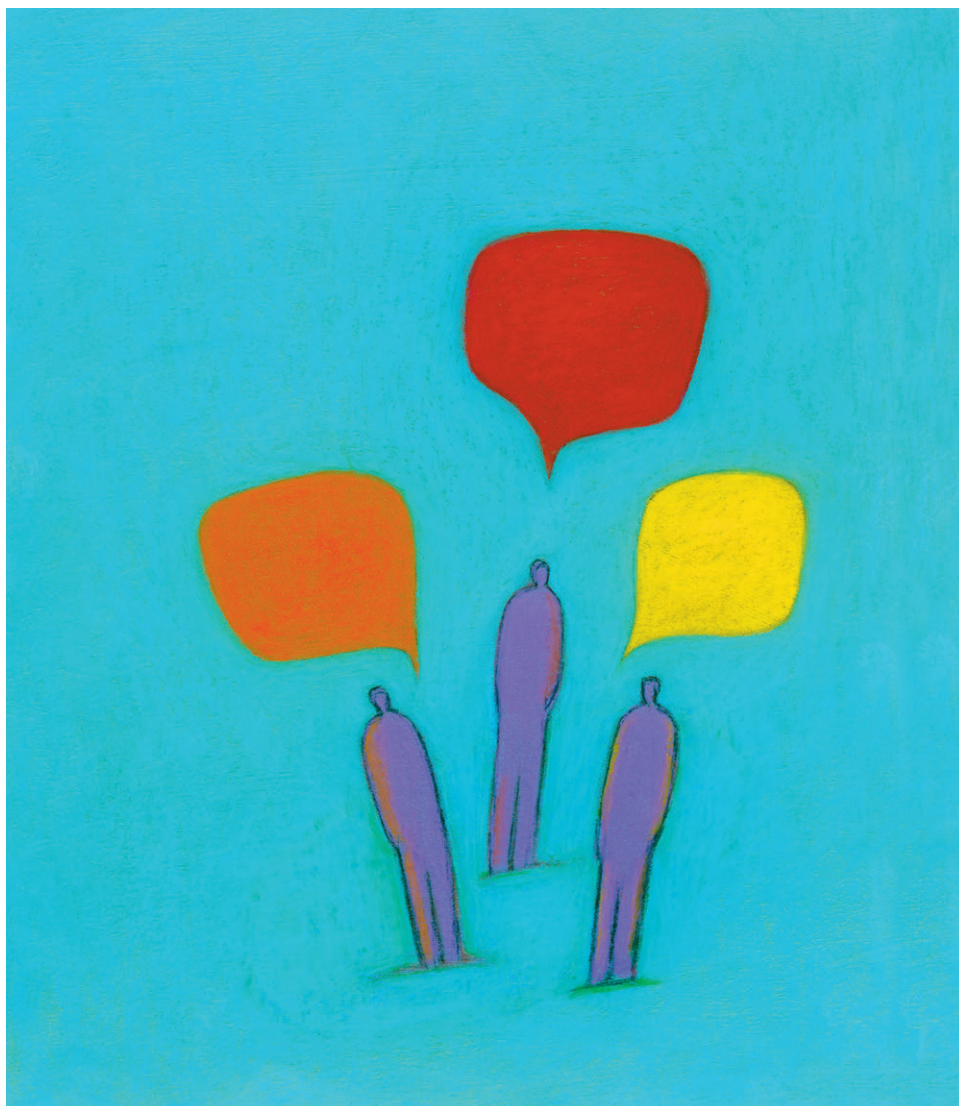
Los **propósitos** de un emisor para comentar un texto pueden ser, entre otros:

- Realizar un trabajo escolar o laboral.
- Explicar el contenido de un texto para facilitar su lectura.
- Profundizar o desarrollar más ampliamente una idea o un concepto.
- Criticar un contenido con el que existen divergencias de opinión; debatir con el autor.
- Defender, apoyar las ideas de un autor.

Sea como fuere, el primer paso del análisis consiste en **situar el texto en su contexto**:

1. Quién lo escribió, dónde lo publicó, cuándo lo escribió, para quién lo escribió.
2. Qué tipo de texto es: narrativo, expositivo, argumentativo y a qué género pertenece: artículo, reseña, crónica, ensayo, etc., y en qué ámbito surge: literario, científico, periodístico, académico, artístico, etcétera.
3. Cuál es el mensaje o el tema.

4. Como comentarista de un texto es importante que, en el análisis, se subrayen o señalen aquellas partes que se consideren significativas para el desarrollo del comentario, pues a menudo será necesario citar textualmente lo dicho por el otro texto, para sostener los argumentos y las opiniones.
5. Una vez comprendido cabalmente el texto por comentar, es preciso elaborar el esquema y redactar el comentario de acuerdo con las etapas de planificación, textualización y revisión, tomando en cuenta las demás características y reglas textuales expuestas en este tema.



Podría parecer poco importante poseer conocimientos sobre los textos orales, si tomamos en cuenta que hablamos y nos comunicamos sin grandes problemas desde niños. Sin embargo, resulta evidente que, a menudo, nos cuesta hablar ante mucha gente. Y de algún modo sabemos que no hablamos de la misma manera con nuestros amigos, ante el profesor, al hacer una consulta en una oficina o con la persona que atiende un negocio. Todos hemos tenido la experiencia de un malentendido al intentar comunicarnos con alguien. Las razones pueden ser varias: mucho ruido alrededor, lo cual no permite escuchar bien; el estado de ánimo del interlocutor estaba alterado; la utilización de palabras no adecuadas (“hablé sin pensar, no quería decir lo que dije”); no es posible entenderse porque no se comparten valores y creencias, entre muchos otros motivos.

A pesar de todo, no podríamos imaginar un mundo donde unos a otros no nos escucháramos o no nos habláramos.

Hasta hace pocos años, el concepto “texto” se asociaba exclusivamente a un escrito, por esa razón, incluso actualmente, para muchos aún resulta extraño oír hablar de “textos orales”. No obstante, como hemos visto, la comunicación humana se produce mediante textos, no sonidos ni palabras aisladas fuera de una situación y un contexto determinados.

La lengua oral es algo tan familiar que con frecuencia no alcanzamos a darnos cuenta de que la mayor parte de nuestras tareas cotidianas recurren a la lengua hablada. Cada vez que establecemos contacto con alguien *hacemos* algo al hablar: saludamos, agradecemos, preguntamos, contamos una anécdota, nos quejamos, pedimos, opinamos, criticamos y así sucesivamente. Si nos ponemos a pensar en qué fue lo que hicimos al comunicarnos a lo largo de un solo día, tal vez la lista sea muy larga.

Así, gracias a la lengua los seres humanos vivimos en comunidad, compartimos experiencias, sentimientos, emociones y estrechamos lazos de amistad. Dicen los estudiosos que las lenguas humanas cobran significación en la interacción comunicativa. Enric Larreula, especialista en lengua oral, asocia el término hablar con sentir, compartir, aportar, participar, manifestar, mirar, recordar, ordenar, seleccionar, inventar, escoger, decidir cada palabra y cada frase y situar al oyente en un contexto.¹ Es decir, si partimos del hecho de que hablar es comunicarnos con los demás, debemos añadir a esta acción la intervención del lenguaje no verbal: las emociones, la mirada, los gestos, la improvisación, la situación y el contexto.

Usamos la comunicación oral o escrita para reflexionar sobre nuestras experiencias, para expresar nuestros sentimientos, para compartir información del pasado y del presente y para contactarnos con los demás. La lengua escrita siempre ha tenido un estatus superior debido, sobre todo, al prestigio que se le ha otorgado socialmente, entre otras cosas porque es la lengua que ha pervivido. Hasta que no se crearon instrumentos para conservar documentos sonoros, era imposible estudiar la comunicación oral más que a través de transcripciones, que de ningún modo pueden reflejar la cantidad de elementos que en ella intervienen.

Apenas en los años setenta, los análisis conversacionales comenzaron a dar luz sobre los usos orales. De acuerdo con las palabras de Amparo Tusón,² “Resulta cuando menos curioso que, a pesar de la cantidad de elementos inciertos que conforman una conversación espontánea, del margen de improvisación, de variabilidad (de temas, de tonos, de tiempo, de número de participantes, etc.), la mayoría de las veces nos vamos entendiendo o, al menos, tenemos la sensación de que eso es lo que ocurre”.

Y nos entendemos porque, desde que comenzamos a adquirir nuestra lengua, en la infancia, incorporamos dentro de nuestros saberes una serie de repertorios que quedan almacenados en nuestro cerebro, de modo que, como lo señala la misma Tusón:

En las interacciones comunicativas, los interlocutores continuamente eligen entre las posibilidades que les ofrece su repertorio verbal y no verbal. Esa elección —controlada o no de forma consciente— se produce en todos los niveles (prosodia, morfosintaxis, léxico, gestos, etc.) y es portadora —además de su significado referencial— de un sentido que se le otorga por su uso social.³

¹ Eric Larreula, “La narrativa oral” en *Hablar en clase. Cómo trabajar la lengua oral en el centro escolar*.

² Amparo Tusón, “El estudio del uso lingüístico”, p. 57.

³ *Ibidem*, p. 59.

Uno de los estudiosos más importantes de la conversación, H. P. Grice, estableció lo que denominó las máximas del principio de colaboración entre los interlocutores (su teoría) que, idealmente, deberían guiar la interacción comunicativa; ellas son:

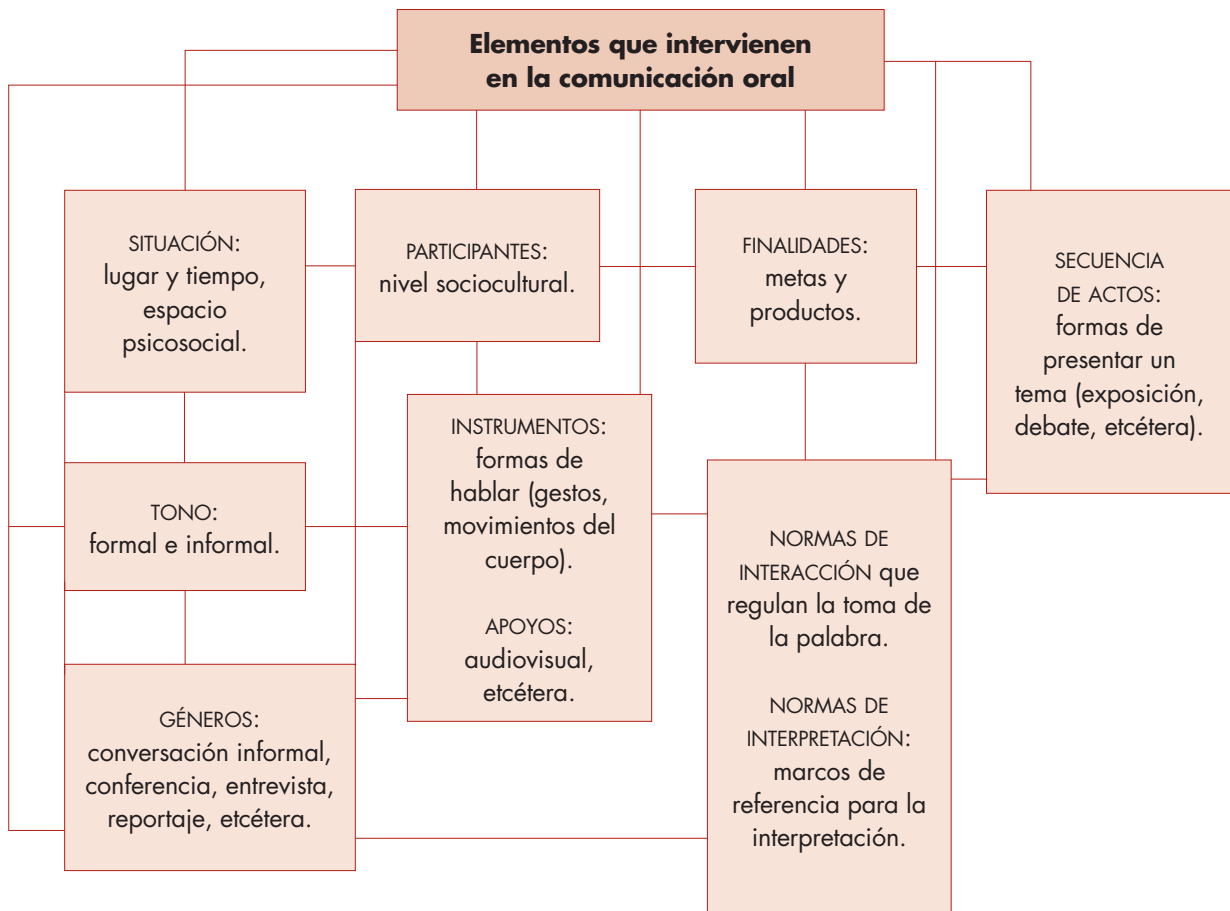
1. Máxima de cantidad. No dé ni más ni menos información que la necesaria.
 - 1.1 Haga que su contribución sea tan informativa como lo exijan los propósitos del intercambio comunicativo.
 - 1.2. No haga su contribución más informativa de lo que el intercambio exija.
2. Máxima de calidad. Diga la verdad.
 - 2.2 No diga lo que crea que es falso.
 - 2.3 No diga nada de lo que no tenga evidencia suficiente.
3. Máxima de relación (o relevancia). Sea pertinente.
 - 3.1. Haga que su contribución sea relevante.
4. Máxima de modo. Sea claro.
 - 4.1 Sea ordenado.
 - 4.2 Evite la oscuridad en la expresión.
 - 4.3 Evite la ambigüedad en la expresión.
 - 4.4 Sea breve.

Sin duda alguna, ejercitamos el uso de la lengua oral en la vida diaria cuando participamos en conversaciones familiares, laborales, informales o formales, conferencias, comunicados públicos, discusiones, mesas de análisis, debates, juegos, espectáculos, ventas, negociaciones, discursos formales e informales, etc. Como en todo acto comunicativo, *para hablar hay que tomar en cuenta al receptor y al contexto*, tener claro lo que uno quiere decir y lo que no debe decir. Por ejemplo, si participamos en una discusión, debemos cumplir con ciertos requerimientos: intervenir en cierto momento, ser corteses, no extendernos mucho, callar en el momento preciso. En otras palabras, esto quiere decir que, cuando hablamos, aprendemos a desarrollar el sentido de cooperación y negociación, y a estar atentos a las actitudes de los receptores.

La **comunicación oral** puede ser **espontánea** pero también puede ser **planificada**, todo depende del contexto de uso.

El esquema de la siguiente página ilustra los componentes que participan en un hecho comunicativo fundamentalmente oral.

Al igual que en el caso de los textos escritos y mixtos, los hablantes organizan sus textos orales con distintos **propósitos de comunicación** y prácticamente todos ellos pueden insertarse en algunos de los grandes *esquemas de narración, de exposición o de argumentación*.



5.1 PROCESO DE PRODUCCIÓN DE UN TEXTO ORAL

En términos generales tanto el texto oral como el escrito deben regirse por las mismas propiedades textuales: **adecuación, coherencia y cohesión**; es decir, para ser comprendido, el texto oral debe seguir los mismos principios que un texto escrito. La lengua oral y la escrita no se oponen, se complementan, se interrelacionan, cada una con sus particularidades, incluso son numerosos los estudiosos que hablan de las huellas de la oralidad en la escritura y de la relación de ambas formas de comunicación. Resulta curioso, al mismo tiempo, que a veces la lengua oral recurra a usos de la lengua escrita; por ejemplo, al hablar solemos decir algo que ponemos en duda así: “esto está muy sabroso, sabroso entre comillas” o “entre paréntesis, se me olvidaba contarte que...”. A veces acompañamos dichas expresiones con los gestos de poner comillas o de poner paréntesis.

En el cuadro siguiente se pueden apreciar los pasos generales para la producción de **un texto oral formal**.

- Decidir los propósitos y el tema que se tratará.
- Pensar en la audiencia y adecuar el lenguaje que se usará.
- Organizar las ideas y los argumentos, establecer el orden en que se presentarán. Preparar un guión muy esquemático para “no perder el hilo”.

● Queremos trabajar el tema de la depresión para una exposición.

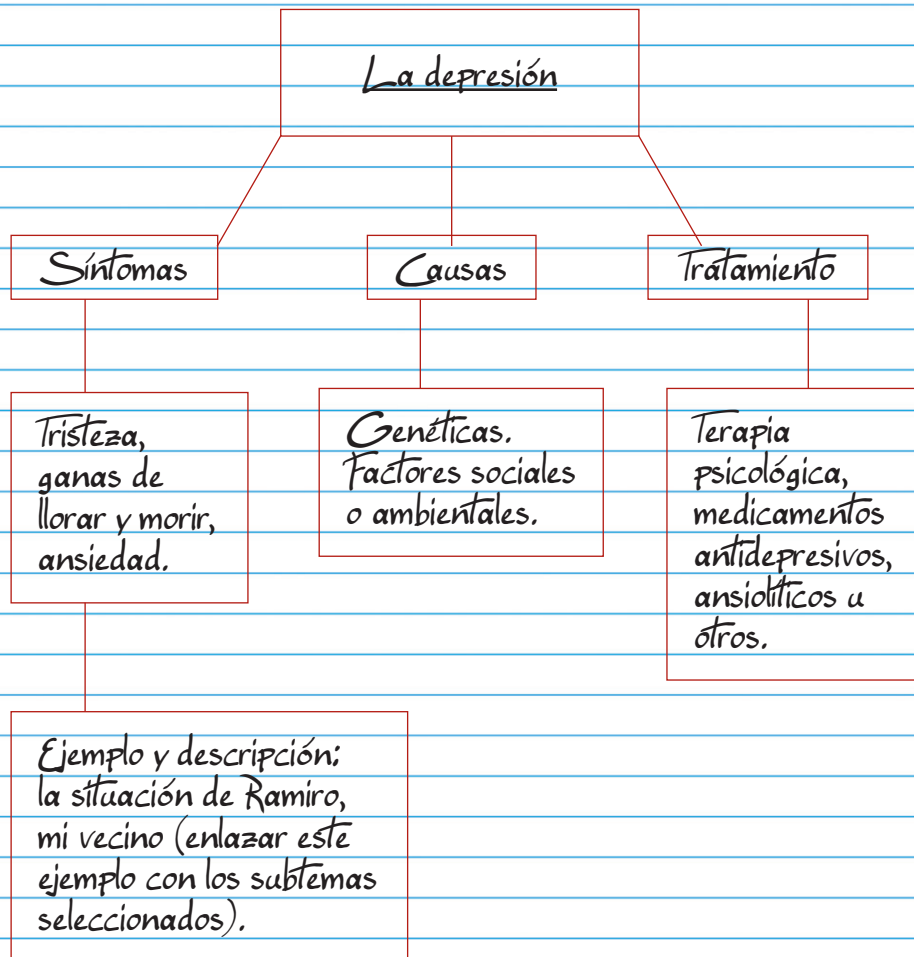
● • La audiencia estará conformada por mis compañeros de clase, así que utilizaremos palabras adecuadas cuyo significado sea comprensible para todos.

● • Nuestro propósito es aclarar cómo algunos de nosotros utilizamos este término sin saber siquiera el alcance de lo que representa, de allí que daremos a conocer el sentido real de la palabra ubicándolo como lo que es; una enfermedad.

● • Ideas surgidas a partir del tema: Tristeza, ganas de llorar, irritabilidad, desgano. Causas psicológicas y fisiológicas de la depresión, tratamiento.

● • Organización y orden: Elaboración de un esquema que me ayudará a la hora de la exposición oral. Tener claro cómo vamos a concluir.





5.2 LA EXPOSICIÓN ORAL

Al igual que en el caso de la exposición por escrito, la exposición oral es una situación comunicativa en la que un emisor se dirige a un grupo de receptores **para explicar o informar sobre un tema, también para enseñar cómo funciona o cómo hacer algo**. Para ello hay que ordenar las ideas, exponerlas con claridad, utilizar algunos recursos para **mantener la atención del auditorio** procurando que no decaiga su interés.

La exposición oral está presente en nuestra vida diaria al escuchar la radio o la televisión, o al escuchar a nuestros padres o a nuestros maestros en el entorno escolar, en el ámbito laboral, por citar sólo algunos ejemplos.

A menudo, cuando hablamos, sobre todo de **manera informal**, tenemos algunos **usos que se consideran poco adecuados en una situación formal**:

- Muletillas (repeticiones de términos como *bueno, este, o sea*, o sonidos sin significado, *uumm, aaa, eeee*).
- Tics lingüísticos, parecidos a las muletillas, los utilizamos todo el tiempo sin necesidad (*básicamente, de hecho, un poco, más bien, ciertamente*, etcétera).
- Redundancias (*volver a repetir/repetir, parece ser que/parece que, colaboración mutua/colaboración*).
- Lapsos, palabras mal pronunciadas.
- Palabras coloquiales o vulgares.
- También puede darse el caso de que no terminemos algunas frases porque los gestos, la expresión de la cara o el tono de nuestra voz complementen la idea.

Sin embargo, como el **texto oral tiene un ritmo rápido** para los receptores, comparado con el de la escritura, con frecuencia muchos de estos usos pasan **inadvertidos**, o se **toleran**, a menos que se trate de un **exceso**. Si hay excesos, como emisores podemos perder credibilidad, aburrir a los interlocutores, restar agilidad a la exposición.

¿Cómo se prepara un guión?

- Recoger información o documentación sobre el tema.
- Tomar conciencia del orden de la exposición.
- Escoger un título sugerente (de preferencia breve).
- Tema, presentación atractiva (si es general hay que delimitarlo).
- Lugar y fecha.
- Duración.
- Exposición del tema:
 - * Introducción.
 - * Desarrollo (ideas principales y secundarias).
 - * Conclusión.
- Utilización de apoyos visuales.
- Uso de ejemplos esclarecedores, imágenes y recursos expresivos para ayudar a la comprensión y retención de lo expuesto.
- Extensión apropiada.

Ejemplo de un guión escrito que puede servir como guía para la construcción de una exposición oral (véase la página siguiente).

- 1 Exponer sobre una problemática vigente: Los programas de televisión presentan la violencia como algo común y natural.
- 2 Recurrir a fuentes que traten dicho asunto.
- 3 Propósito: conscientizar a nuestros compañeros, pues directa o indirectamente hemos sufrido situaciones semejantes. En la mayoría de las familias alguno de sus integrantes ha sido víctima de asalto, robo de auto, robo a mano armada en casa o tiendas, etcétera.
- 4 El desarrollo constará de dos apartados: 1) ventajas y 2) desventajas de reglamentar los programas televisivos.
- 5 Abordar cómo los programas televisivos pueden incitar a la violencia a los adolescentes y jóvenes.
- 6 Plantear la problemática referente al hecho de que reglamentar la programación puede ser considerado por algunas personas como un golpe a la libertad de expresión.
- 7 En la conclusión, plantear que, si queremos evitar la delincuencia, mi propuesta sería que no alimentemos la mente de los adolescentes con modelos de conducta enfermizos.

¿Qué debe cuidar el emisor?

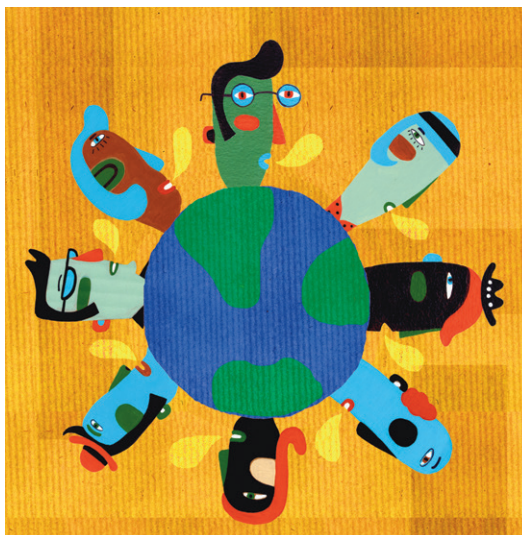
- Tener claro el **objetivo** de la exposición.
- Decir realmente **lo que se quiere comunicar**.

Actitudes

- Dar la **justa entonación** a las palabras.
- Dar **expresividad** a las palabras.
- **Ritmo** adecuado. El ritmo es la relación entre acentos y pausas. Este aspecto está ligado a la velocidad del hablante. El ritmo y la modulación de la voz dan expresividad y sentido a las palabras, por ello hay que cuidar que la modulación de la voz sea natural y adecuada.
- Cuidar el **tono** (elemento sonoro no verbal) porque éste es un regulador entre lo que sentimos y lo que decimos, de allí que se recomienda asumir una actitud amable y cordial.
- **Actitud natural** utilizando un vocabulario propio.
- **Expresividad facial** natural y espontánea.
- No hablar lento ni rápido.
- Expresión fluida y ágil.
- Saber **manejar las pausas** y **los silencios**. Las pausas permiten la inflexión de voz, el cambio de tono y de ritmo, lo que ayuda a mantener atento al oyente.
- Hablar con voz más fuerte de lo acostumbrado para ser escuchado por todos. **Una buena voz proyecta una imagen positiva del emisor**. Para ello hay que medir la distancia de uno como emisor en relación con receptor.
- **Mirar y sostener la mirada** del receptor o receptores. En caso de que sean varios evitar fijar la mirada en una sola persona.
- **Articular correctamente** las palabras.
- La **postura del cuerpo** es muy importante porque éste interviene en la comunicación a través de ciertos gestos, movimientos de brazos, hombros, manos, etcétera.
- **Gestualización apropiada**, porque el gesto puede sustituir a las palabras y puede, además, expresar estados de ánimo.
- Cuidar la **dicción**.
- Mantener el cuerpo recto pero con las piernas flexibles, evitar la rigidez.

Recomendaciones en el nivel verbal

- **Apropiarse del tema** para despertar interés en el público.
- Exponer el tema con **claridad** para que el mensaje llegue al receptor.
- Exponer de manera **concisa** lo que se quiere decir, o sea, utilizar sólo las palabras justas, necesarias y significativas.
- Poner **énfasis en las ideas** más importantes.
- El texto debe ser **coherente**, es decir, las ideas expuestas deben ser lógicas.
- La **sencillez** ayudará a no caer en redundancias o afectaciones.
- **Adaptarse al nivel** del auditorio, despertar el interés del mismo.
- Procurar **crear expectativa** en el receptor.



5.3 EL DEBATE

En los últimos tiempos, en nuestro país hemos visto expuestos varios temas polémicos, tanto en los diarios, como en la radio y en la televisión. Estos temas han despertado el interés de la población y en torno a ellos se han organizado una serie de debates y discusiones.

- La interrupción voluntaria del embarazo
- Las elecciones
- Las sociedades de convivencia
- La eutanasia
- La pena de muerte
- La legalización de las drogas
- Las reformas del Estado

Un debate se inserta en un **esquema de texto argumentativo**. En este caso, **refleja una valoración e interpretación personal del que se asume como expositor** ante un grupo de oyentes. El objetivo del emisor es **defender sus ideas a partir de una serie de razonamientos lógicos** con la finalidad de convencer a los oyentes y a los otros participantes en el debate.

Recordemos que el texto argumentativo puede estructurarse de tres maneras: para **persuadir**, para **convencer** y para **demostrar**.

- En el primer caso el receptor es influido a partir de estrategias que apelan a las emociones. Ejemplo: los anuncios publicitarios.
- En el segundo nivel de argumentación interviene el convencimiento, la razón tiene prioridad, pues el emisor expone sus ideas de manera precisa y clara poniendo en práctica además del sentido común, un análisis crítico para afirmar la validez de las propuestas. Por ejemplo: las exposiciones que forman parte de un debate.
- Por su parte la demostración es el tipo de argumentación más sustentada pues sus juicios llegan a ser incuestionables. Ejemplo: una debate científico.

Como en los textos argumentativos escritos, en los debates también se recurre a:

Marcas textuales y recursos utilizados en los textos argumentativos:

- Uso de verbos en modo imperativo para enfatizar lo que se debe hacer y así provocar efectos de persuasión (“Miren”, “Fijense”, “Observen”).
- Uso de vocativos: exhortaciones (“¡Compañeros, luchen por sus derechos!, ¡Amigos!, ¡Distinguido público!”).
- Uso de preguntas para que el receptor tome partido (¿Están de acuerdo?, ¿Les parece?).

¿Qué es un debate?

Un debate es una discusión organizada en torno a un tema polémico que se presta para adoptar distintas posturas, en él intervienen varios participantes.

El debate debe organizarse no sólo para intercambiar opiniones o para reflexionar argumentando sólidamente nuestros puntos de vista, sino que, a través de éste, aprendemos a **respetar** y a **tolerar posiciones diferentes a las nuestras**.

- Participar en un debate nos ayuda a ejercitar una serie de aspectos que, como seres humanos, debemos cultivar; por un lado, el respeto al interlocutor, pues uno debe concretarse a hablar sólo en el momento que le corresponde; por otro, aprender a escuchar y no cerrarse a otros puntos de vista opuestos al nuestro.
- Además, un debate despierta el interés por participar en discusiones grupales que darán a conocer nuestra manera de pensar respecto a temas polémicos.
- Debido a que **el debate implica divergencia de opiniones**, es imprescindible que los participantes, una vez decidido el tema, preparen sus intervenciones, piensen sus argumentos y tomen una posición.
- Por ser pluriparticipativo es necesario que el intercambio comunicativo se estructure sobre la base de turnos controlados por el moderador.

5.3.1 Lineamientos para organizar un debate**Tarea de los participantes**

- Tener presente el propósito de la discusión.
- Establecer con anterioridad un tema de interés general que sea polémico.
- Investigar el tema con la finalidad de preparar las intervenciones.
- Armar los argumentos.
- Ubicar la postura de los participantes respecto al tema propuesto.
- Elegir un moderador imparcial cuyo objetivo sea el de coordinar el debate.
- Tener presente que al tomar la palabra cada uno de los participantes estará condicionado por el tiempo.
- Respetar los turnos.
- Determinar el tiempo del debate, para ello se recomienda a los ponentes resumir las ideas principales que se expondrán.

Tarea del moderador

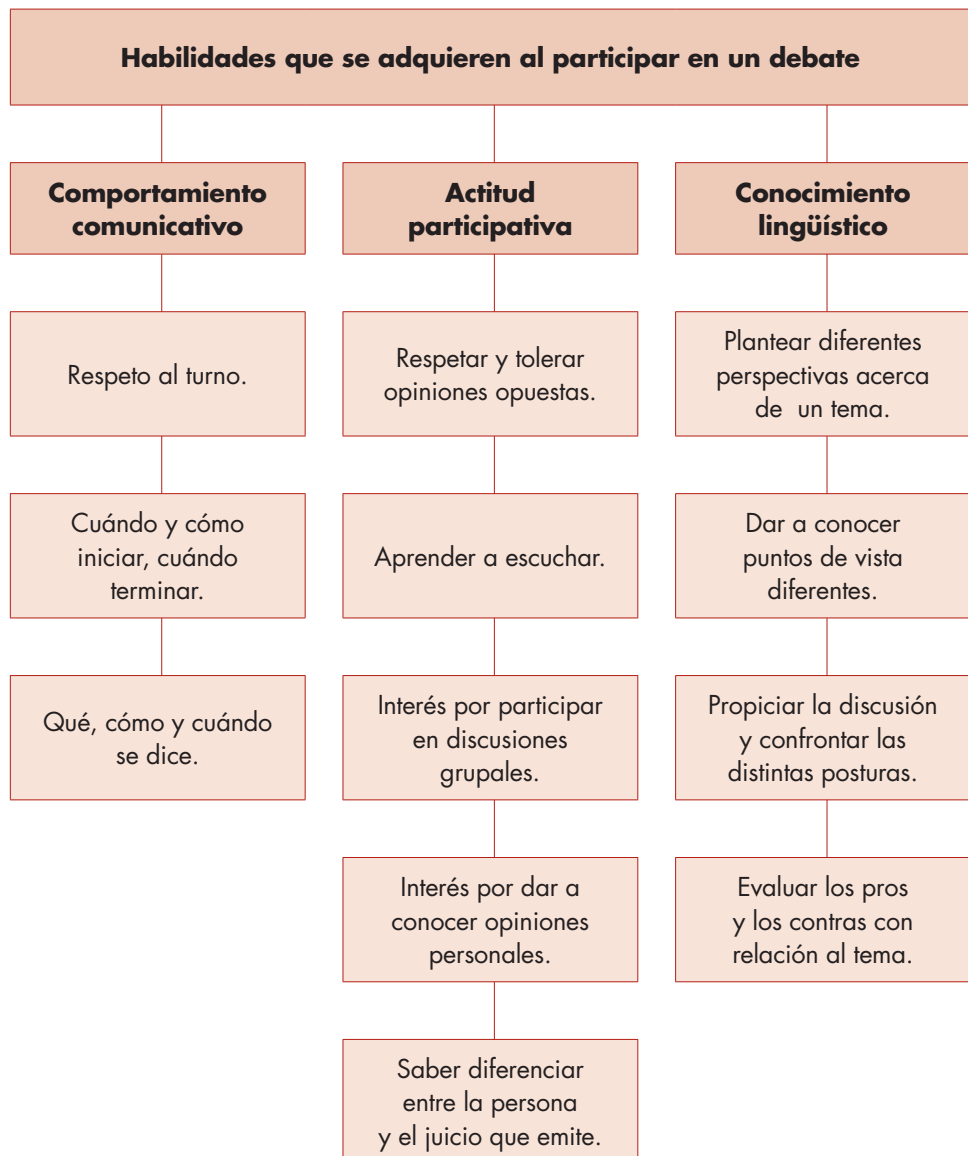
- Entre las facultades del moderador está la de exponer el objetivo del debate.
- Plantear una breve introducción del tema.

- Presentar a los participantes.
- Indicar el turno de cada uno, o sea, establecer el tiempo y orden de intervención de cada uno de los expositores.
- Mantenerse neutral, no tomar partido por ninguno de los expositores.
- Propiciar la discusión en los momentos en que decaiga el interés de los espectadores.
- Llamar al orden en caso de confrontaciones.
- Controlar que las intervenciones se concreten al tema, y no sean repetitivas.
- Ocasionalmente puede hacer resúmenes o comentarios.

No es lo mismo *opinar* que *argumentar*.
Opinar significa hacer conjeturas, hablar de algo manifestando una postura muy personal, discurrir, razonar, dudar, dar crédito.

Tarea del secretario

- Anotar los puntos más importantes de cada uno de los participantes y al final resumir lo expuesto.



5.4 LA ENTREVISTA

La entrevista, como género oral, es un acto de comunicación que se establece entre dos o más personas. Hay dos tipos de entrevista: la libre y la formal. La primera es espontánea, mientras que en la segunda el entrevistador planea y prepara con anticipación las preguntas que darán línea al diálogo.

El objetivo de la entrevista es mostrar a la(s) persona(s) entrevistada(s); o bien, dar a conocer su(s) postura(s) ante determinados hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc. En este caso, la finalidad de la entrevista servirá como referente para persuadir la opinión de los espectadores, razón por la cual el entrevistado utilizará argumentos para persuadir la opinión del espectador o lector.

Por medio de la entrevista se obtiene cierta información de interés general; para ello, el entrevistador prepara sus preguntas con base en la investigación realizada, delimita el tema, pues debe mostrar que conoce de lo que se está hablando.

El tiempo de la entrevista podrá ser delimitado por el entrevistador y el entrevistado.



¿Cómo elaborar un guión para entrevista?

- Definir el objetivo de la entrevista.
- Elaborar preguntas relacionadas con el tema de interés general y con los objetivos que se persiguen. Procurar que dichas preguntas sean directas, sencillas, coherentes (lógicas), adecuadas, claras y concisas (breves). Si se improvisa la totalidad de las preguntas se corre el riesgo de demostrar que el trabajo no fue hecho con seriedad.
- Cuidar la objetividad de las preguntas, no utilizar información distorsionada. Debe procurarse que las fuentes informativas sean serias y confiables.
- Planear el tiempo que se necesita.
- Pensar siempre en el espectador.
- Añadir el material (diapositivas, gráficas, acetatos, videos, etc.) que enriquecerá o ilustrará la entrevista.

A continuación presentamos una parte de la transcripción de una entrevista que *Proceso*, una revista semanal, le hizo a Ana Guevara, gran deportista mexicana.

Televisa me traicionó

(Fragmento)

En entrevista con *Proceso* la ex campeona del mundo **Ana Gabriela Guevara** habla acerca de su rompimiento con Televisa: “Fue un noviazgo de engaño y traición”, y adelanta: “no volveré”. La velocista revela que está vetada por esa empresa porque no dejó que la siguieran explotando: “Privó la ignorancia y la avaricia”. Asegura que su carrera no está en el ocaso y dice indignada: “Hablan del alto rendimiento, del atleta y del respeto a su dignidad, pero no tienen ni la más puta idea de lo que es esto”. Presagia: “Van a venir guantazos”.

Exposición
de hechos

Sentada en una mesa al fondo del [un restaurante] la velocista sonorensa Ana Gabriela Guevara recibe a *Proceso*. [...]

La entrevista dura dos horas [...]

En diciembre de 2004 terminó el contrato que la velocista mexicana firmó con Televisa. Con la seguridad que le daba una medalla olímpica de bronce ganada en Atenas y su título de campeona mundial de los 400 metros planos —obtenido en el Campeonato Mundial de París 2003—, la atleta negoció con directivos del emporio televisivo, pero en lugar de más dinero se encontró con el desprecio por no haber llegado en primer lugar en los pasados Juegos Olímpicos.

—¿Cómo se dio la ruptura con Televisa?

—Existía el plan de renovar el contrato que firmamos en 2001 y que se extendió hasta 2004, y en el que los números fueron estratosféricos en todos los sentidos: en *rating* y en lo económico yo era una mercancía rentable. **Al final** no hubo acuerdo por ninguna de las partes, no llegamos a nada: quisieron presionar diciéndome: “ya no te vamos a sacar, ya no te vamos a seguir”. **Pero** aquí me tienes siendo la misma Ana de siempre y con la misma aceptación de la gente, demostrándoles que no necesito de la televisora para ser quien soy.

—¿Qué tipo de relación tuvo con la empresa?

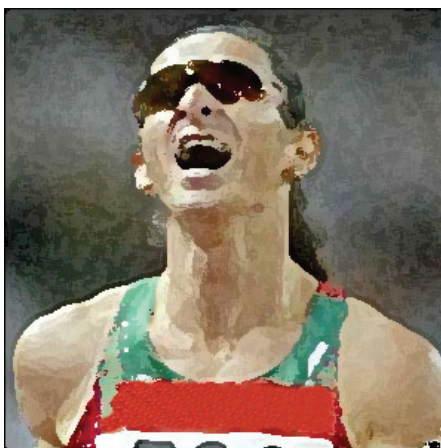
—De intereses mutuos **porque** está demostrado que la televisión es el medio con más penetración, más redituable, y el que mayor proyección te da. Yo apostaba a capitalizar esa inversión de cuatro años, y pensé que los próximos cuatro años también iban a ser buenos para mí. **Pero nada más querían jalar agua para su milpa y que se seque la siembra y que se muera el ganado.**

Vetada

—¿Las presiones fueron en el aspecto económico?

—Dejemos el dinero, **pues** no hubo acuerdo. Yo esperaba que por mi trabajo, por la convivencia que tuvimos, por llevarlos a Europa, a la Golden League, al Campeonato del Mundo y por el seguimiento diario de Gerardo Liceaga (reportero) obtendría una recompensa; que me dijeran: **mira**, nos fue tan bien que si tu contrato era por tal cantidad te vamos a doblar esa cifra [...]. Estábamos en el entendido [...] de que los deportistas no vivimos de reconocimientos ni de halagos; de que el hecho de que yo apareciera todos los días en los medios de comunicación o en su programación tampoco me garantizaba que iba a vivir de eso.

Narración
como
argumento



“Las presiones llegaron por el lado de que me iban a vetar en los programas de Televisa y así ocurrió; ya no aparezco con la frecuencia de antes, ni tengo la cantidad de minutos por semana o por mes que me destinaban. No me ha perjudicado en lo absoluto, pero ahí se fracturó la relación y a mí tampoco me interesó seguir. Vienen cosas interesantes y ya veremos quién tuvo la razón.”

—¿Cómo se siente después del rompimiento con Televisa?

—En un principio me dejó un poco desilusionada porque te venden una historia que no es cierta, pero te das cuenta que así es esto. [...]

—¿Esto tiene que ver con el hecho de que usted ya no ha llegado en el primer lugar a sus competencias?

—Todo empezó con ese argumento. Decían: “Como no ganó la (medalla) de oro en Atenas, no tiene derecho a cobrar lo que está cobrando”. Su visión oscila entre la ignorancia y la avaricia.

—Es contradictorio, porque al aire dicen otra cosa.

—Siempre que un producto sea rentable va a ser así. [...] Ve cuántos Reality Shows hay. Como son rentables se quedan, porque les están generando ganancias. Al principio así fue la relación entre Televisa y Ana Guevara.

—¿Considera que usted dejó de ser rentable?

—No. El argumento de que como dejé de ganar ya no soy productiva es insostenible. Uno de mis principales patrocinadores no le invirtió cientos, sino millones de pesos, a la campaña después del campeonato del mundo y durante la campaña hacia los Juegos Olímpicos, más todos los agregados [...] El mejor capital que ellos tuvieron en sus programas fueron los Juegos Olímpicos, porque el paquete Ana Guevara fue el que se vendió más que todos y estamos hablando de que los que más invirtieron fueron mis patrocinadores.

—¿Tuvo acceso a las cifras?

—Ellos no las dan a conocer. Parte de su molestia se debió a que contraté a una agencia que llevara todos esos números. Cuántos spots de mis patrocinadores salían al día, los paquetes, los programas, etc. Entonces se sacó la estadística hasta llegar a un total de los ingresos de Televisa y TV Azteca. Nada más de los 40 y tantos segundos de carrera y del programa que producían para mí, no de todos los Juegos Olímpicos, se calcularon los ingresos que eso generó [...]

“Televisa se llevó como 45 millones de dólares y TV Azteca casi 11 millones. A mí no me tocó ni el 1%. Les dije: ya probaron que soy un producto rentable: en 2001 nos fue muy bien; en 2002 se realizó la presentación estelar de todo el proyecto; en 2003 logré el campeonato del mundo, y en los Juegos Olímpicos de 2004 paralizamos el país. Todo el mundo estaba entregado a la carrera y nadie se despegaba de la televisión. Tenían el pastel completo, así que yo esperaba que este capital se reflejara en el siguiente ciclo olímpico. Me habían dado un espaldarazo muy fuerte porque sabían de mi lesión y su gravedad. Después me dieron esta puñalada. Pero nunca lo van a entender; hablan del alto rendimiento, del atleta y del respeto a su dignidad, pero no tienen ni la más puta idea de lo que es esto.”

—¿Considera que le dieron una puñalada por la espalda?

—Sí, porque se les brindó todo pensando que era un proyecto a largo plazo con un compromiso por ambas partes.

—¿Qué ha pasado desde entonces?

—Vino la consigna de “ya no vamos a ayudar a Ana”; ya no salgo en los noticiarios. Antes salían todas mis notas **y** entrevistas **y** no **porque** yo lo pidiera. Ganaban ellos **y** ganaba yo, **pero** los más beneficiados eran ellos.

—¿Lo sientes como una explotación?

—**En cierta manera.** Mi ganancia consistía en que me podía vender mejor con mis patrocinadores, **pero** el hecho de que éstos me pagaran por usar sus productos no garantizaba nada. Televisa les cobraba por mencionar sus marcas. Es un hecho que yo también ganaba **porque** yo me podía vender mejor con mis patrocinadores, **pero aunque** mis patrocinadores me hayan pagado, el hecho de que yo portara su marca no garantizaba nada **porque** ellos (Televisa) no sacaban la marca. **Entonces** mis patrocinadores me pagaban a mí **y, aparte,** tenían que pagar su espacio en la televisión.

—¿Quién le anunció que ya no seguiría con Televisa?

—**Uno le echa la pelotita al otro.** [...] El asunto se vició **y** ya no quise ir con Emilio Azcárraga para replantear el proyecto, **porque** definitivamente ya no me interesa una relación que fue un noviazgo de engaño, traición **y** que se acabó. Como dijo McArthur, **pero al revés,** no volveré.

—¿La usaron y después la desecharon?

—No, **porque** en su momento me benefició. Yo tenía digamos, mi saquito de 20 canicas que sabía que a la larga se me iba a multiplicar a 60. Sabía que al momento de renegociar mi saquito iba a crecer en todos los aspectos. Les dije que mi lesión no significaba que estuviera en el ocaso de mi carrera; **también** comenté que en cuanto me recuperara volvería a retomar el nivel que tenía. Se me criticó **y** juzgó, **pero** sé que voy a seguir siendo la misma por mis resultados, no por ellos.

—¿Qué le dijeron sus patrocinadores (Telmex, Banamex y Nike) de que ya no está con Televisa?

—Nada. Saben que su relación conmigo ha sido rentable **porque** no se limita a la pose **y** a la foto, **sino que** conlleva estar en presentaciones, trabajos internos **y** entrega de reconocimientos de las empresas **y** actividades **como** las pláticas motivacionales. El hecho de que ya no aparezca en televisión no me afecta **porque** sigo vigente en otros medios, en los impresos. Hay momentos en que por mínima que sea la nota, ahí estoy. **A pesar de** la separación con Televisa, mientras yo esté activa nadie puede borrar lo que ya hice. [...]

—¿En qué momento de su carrera se encuentra?

—En el regreso después de dos años en los que la lesión me trajo tambaleando. Tengo el propósito más firme **y** la ilusión de retomar el nivel que tenía **y** lo voy a lograr. Vienen eventos trascendentes como el Campeonato Mundial de Atletismo, los Juegos Olímpicos **y** estamos en tiempo. Se han tomado decisiones por parte de Raúl (Barreda, su entrenador) para terminar la temporada anticipadamente, **a fin de** empezar cuanto antes los entrenamientos para la siguiente.

—¿Volverá a estar entre los tres primeros lugares?

—Sí. **Pero** aquí viene la parte en que los medios me dicen: “tú nos acostumbraste a ganar”. **Pero** ¿qué es ganar? ¿Cómo mides el éxito? ¿Cuáles son los parámetros para medir eso? ¿A partir de dónde empieza el éxito? Para mí llegar a la final **y** quedar en quinto en Sydney fue ganar. En Edmonton gané medalla de bronce **y** para mí fue un éxito. En 1999, antes de los

olímpicos, quedé en cuarto, quinto y fui la primera mujer que lo hacía para México. **Por eso** los que hacen esos comentarios son una **bola de neófitos** porque se dicen sabedores y lo único que hacen es **escupir para arriba cada vez que abren la boca**.

La velocista sonoreNSE lamenta que muchas personas se dejen influir por los medios y consideren que ya está acabada. Sólo los que están dentro del deporte, agrega, saben los que es sobreponerse a una lesión y el dolor del trabajo diario para conseguir triunfos y medallas. **Por ello**, considera que no son válidas las opiniones de comentaristas de Televisa como Gerardo Liceaga y Toño de Valdés, **porque** carecen de un conocimiento profundo del deporte.

—¿Qué pasó con sus colaboraciones en los medios impresos? —se le pregunta.

—Tampoco llegué a ningún acuerdo con *Récord*. Se dio una situación similar a la que hubo con Televisa, **pues todos quieren jalar agua para su molino**. Banamex compraba la plana completa y pagaba todo. **Por ejemplo**, el patrocinador daba casi 150 000 dólares y decía: “todas las notas que salgan de Ana las quiero yo”, **entonces** compraba mi columna, la foto, la nota y los del periódico me querían pagar sólo 5%. Les dije que yo era quien traía al cliente, y como no hubo entendimiento decidí suspender la colaboración.

Beatriz Pereyra, “Televisa me traicionó”, en *Proceso*, pp. 87-90.

Los argumentos que utiliza Ana Guevara para convencer al receptor de la voracidad de la empresa con la que firmó el contrato son los siguientes:

Todo empezó con ese argumento. Decían: “Como no ganó la (medalla) de oro en Atenas, no tiene derecho a cobrar lo que está cobrando”. Su visión oscila entre la ignorancia y la avaricia.

—*Siempre que un producto sea rentable va a ser así. [...] Ve cuántos Reality Shows hay. Como son rentables se quedan, porque les están generando ganancias. Al principio así fue la relación entre Televisa y Ana Guevara.*

El argumento de que como dejé de ganar y de que ya no soy productiva es insostenible. Uno de mis principales patrocinadores no le invirtió cientos, sino millones de pesos, a la campaña después del campeonato del mundo y durante la campaña hacia los Juegos Olímpicos, más todos los agregados [...] El mejor capital que ellos tuvieron en sus programas fueron los Juegos Olímpicos, porque el paquete Ana Guevara fue el que se vendió más que todos y estamos hablando de que los que más invirtieron fueron mis patrocinadores.

Como se puede notar el objetivo de esta entrevista es dar a conocer su versión sobre los hechos.

Se pueden observar también las afirmaciones y las preguntas retóricas que hace la entrevistada, el uso de verbos en modo imperativo, esperando que el receptor tome partido. Es relativamente sencillo comprobar que todos estos recursos tienen la finalidad de convencer al receptor de que las declaraciones hechas son verdaderas:

- **Ve cuántos Reality Shows hay. Como son rentables se quedan, porque les están generando ganancias.**
- **¿Qué es ganar? ¿Cómo mides el éxito? ¿Cuáles son los parámetros para medir eso? ¿A partir de dónde empieza el éxito?**

Aparecen, por otra parte, los **conectores** (palabras marcadas con **naranja** en el texto) más usados al introducir enunciados argumentativos. Es notorio que algunos se repiten a lo largo de todo el texto, por ejemplo, **pero**, y, **porque**: ésta es una característica de la lengua oral, en la que se toleran las repeticiones.

—Tampoco llegué a ningún acuerdo con *Récord*. Se dio una situación similar a la que hubo con Televisa, **pues** todos quieren jalar agua para su molino. Banamex compraba la plana completa **y** pagaba todo. **Por ejemplo**, el patrocinador daba casi 150 000 dólares **y** decía: “todas las notas que salgan de Ana las quiero yo”, **entonces** compraba mi columna, la foto, la nota **y** los del periódico me querían pagar sólo 5%. Les dije que yo era quien traía al cliente, **y como** no hubo entendimiento decidí suspender la colaboración.

La transcripción de la lengua oral requiere el uso de signos de puntuación (en color café); la periodista marca los turnos de habla del entrevistador y del entrevistado mediante los signos (—) que señalan en un diálogo la intervención de cada interlocutor:

—¿Cómo se siente después del rompimiento con Televisa?

—En un principio me dejó un poco desilusionada porque te venden una historia que no es cierta, pero te das cuenta que así es esto. [...]

—¿Esto tiene que ver con el hecho de que usted ya no ha llegado en el primer lugar a sus competencias?

—Todo empezó con ese argumento. Decían: “Como no ganó la [medalla] de oro en Atenas, no tiene derecho a cobrar lo que está cobrando”. Su visión oscila entre la ignorancia y la avaricia.

También se usan las comillas, para citar palabras textuales y [...] para manifestar que hay un corte en la transcripción.

Otra característica destacable de este tipo de textos es el recurso de las frases hechas y los refranes (resaltados en color verde):

Yo apostaba a capitalizar esa inversión de cuatro años, **y** pensé que los próximos cuatro años también iban a ser buenos para mí. Pero **nada más querían jalar agua para su milpa y que se seque la siembra y que se muera el ganado.**

Tareas del entrevistador

- Introduce con una breve exposición el tema por tratar.
- Al presentar al entrevistado agradece su presencia, añade los datos más significativos de su currículo o su historia de vida.
- Procura crear un ambiente de respeto y confianza.
- Utiliza un tono de voz cálido, acentuando los objetivos principales de la entrevista.
- Está atento a las respuestas y comentarios del entrevistado para poder reformular otras preguntas que no vengán en el guión, lo que redundará en el enriquecimiento de la entrevista.
- Al finalizar agradece tanto la participación del entrevistado como de los asistentes o escuchas.

Tareas del entrevistado

- Agradece la invitación.
- Responde amablemente a las preguntas de manera concisa y clara.
- Toma en consideración el nivel de los espectadores adecuándose al contexto.
- Utiliza un tono amable, ameno, subraya las ideas principales, invita a la reflexión con la finalidad de no hacer monótona su participación.
- Cuida la gesticulación.

5.4.1 Algunos textos periodísticos

Existen algunos textos periodísticos a partir de los cuales podemos percatarnos fácilmente de la relación que existe entre el lenguaje oral y el escrito. El reportero se presenta en el lugar de los hechos, entrevista a los afectados o testigos de los acontecimientos noticiosos, valora y analiza la situación y la expone ante un grupo de oyentes o lectores. Como ejemplo, tenemos la nota periodística siguiente:

“Es triste que una barda divida a muchas familias”, dijo la activista deportada de EU

■ Elvira Arellano ya está con su hijo; van a Michoacán para continuar sus vidas

Antonio Heras (Corresponsal)

Tijuana, BC, 13 de septiembre. Saúl Arellano se reunió hoy en esta frontera con Elvira, su madre, quien fue deportada de ese país la noche del 19 de agosto tras ser detenida en Los Ángeles, California. Horas antes, el joven participó en una manifestación efectuada en Washington en favor de legalizar a millones de migrantes.

La activista mostró satisfacción de abrazar a su hijo, quien acudió a Tijuana acompañado de su tutora, la activista Emma Lozano.

“Es triste que una barda divida a muchas familias, que las separe, porque Dios no creó esos muros, no creó fronteras sino un mundo para sus hijos. Me da tristeza que en Estados Unidos haya tanto odio y racismo hacia nuestras familias”, sostuvo esta mujer originaria de la comunidad michoacana de San Miguel Curahuango.

Destacó que miles de voces se alzarán cuando estaba muerta toda esperanza de lograr una ley migratoria, lo que provocó que reviviera la exigencia de legalizar a millones de hombres y mujeres separadas de sus hijos.

“Lo primero que hice cuando me deportaron fue preguntar por mi hijo y decirles a mi pastor y a Emma que me encontraba bien, pero me sorprendió que me dijeran que mi deportación provocó que se alzarán nuevas voces”, agregó.

“En ese lapso Saúl permaneció bajo la égida de Emma Lozano, activista pro migrantes de Chicago, Illinois, que ‘para nosotros es parte de nuestra familia’”, comentó Elvira Arellano, considerada icono en la lucha por la legalización de trabajadores que residen en las principales ciudades de la nación vecina.

El reencuentro ocurrió en el hotel Pueblo Amigo, a unos metros de la línea internacional, donde estarían hasta la medianoche de este jueves, cuando tenían planeado trasladarse al aeropuerto de Tijuana y abordar el avión que los llevará al Distrito Federal y de ahí a Maravatío, Michoacán, donde comprarán un uniforme y útiles escolares para adaptarse a su nueva vida en territorio mexicano.

Exposición
de hechos

Opinión

Narración
como
argumento

Voz del
entrevistado

El movimiento Familia Latina Unida calcula que existen al menos 4 millones de casos similares al de Elvira y Saúl.

Sección “Sociedad y justicia”, en *La Jornada*, p. 44.

Como se puede observar la intención comunicativa de la nota es:

- Dar a conocer un episodio sobre un tema de interés nacional: la legalización de millones de migrantes en Estados Unidos, tomando como ejemplo el caso de Elvira, madre de Saúl Arellano, quien después de ser detenida en Los Ángeles, California, fue separada de su hijo y deportada a su país de origen.

En el texto aparece la transcripción de las palabras de Emma Lozano, al emitir su opinión sobre los hechos y al narrar lo que hizo; también se pueden leer las declaraciones de un testigo presencial;

Es triste que una barda divida a muchas familias, que las separe, porque Dios no creó esos muros, no creó fronteras sino un mundo para sus hijos. Me da tristeza que en Estados Unidos haya tanto odio y racismo hacia nuestras familias.

Lo primero que hice cuando me deportaron fue preguntar por mi hijo y decirles a mi pastor y a Emma que me encontraba bien, pero me sorprendió que me dijeran que mi deportación provocó que se alzarán nuevas voces.

En ese lapso Saúl permaneció bajo la égida de Emma Lozano, activista pro migrantes de Chicago, Illinois, que “para nosotros es parte de nuestra familia.”

A partir de estas “voces” testimoniales el texto se amplía, se enriquece y aclara puntos importantes que lo complementan. Si nos remitimos al *efecto* que el texto produce en el receptor, podemos suponer que el emisor del artículo espera que el receptor se conduzca y cobre conciencia sobre la situación de los migrantes.

En el siguiente enunciado se apela a los sentimientos y sensaciones personales:

*Es **triste** que una barda divida a muchas familias, que las separe, porque Dios no creó esos muros, no creó fronteras sino un mundo para sus hijos. Me **da tristeza** que en Estados Unidos haya tanto **odio y racismo** hacia nuestra familias.*

Por otra parte, al abordar los problemas de la migración, el emisor pretende que comprendamos lo que representa abandonar el lugar donde uno ha nacido, separarse de la familia, arriesgar la vida a partir de la búsqueda de un futuro mejor, todo esto como resultado de vivir en un país que no es capaz de ofrecerle a algunas personas una vida digna.

A diferencia de la entrevista, en estos textos periodísticos **la voz del hablante se representa gráficamente con comillas**. Se grafica así porque no responde a un diálogo, sino que la intención es reproducir exactamente lo que ha dicho otro, es decir, es una cita, por ello estos signos se escriben al principio y al final de las expresiones.

Un ejercicio sorprendente para observar el comportamiento de la lengua oral consiste en estudiar cuidadosamente, en una conversación entre un grupo de amigos, qué es lo que hace que los interlocutores cambien de un tema a otro, el uso de muletillas, tics lingüísticos, redundancias, palabras mal pronunciadas, coloquialismos o vulgarismos, gestos o expresiones de la cara que sustituyan a palabras o frases.

LA MONOGRAFÍA: DESARROLLO DE UNA INVESTIGACIÓN



TEMA

6

Casi siempre la lectura ha sido una de las habilidades más privilegiada en la enseñanza; sin embargo, la escritura es una parte esencial del proceso de aprendizaje, que se ha dejado a un lado, o poco se ha desarrollado, tal vez por el miedo a la página en blanco o por el grado de complejidad que implica trabajarla. La época que nos tocó vivir exige aprender a pensar en el proceso de escritura, en cada uno de los pasos que implica la producción de un escrito académico sobre un tema determinado. Con ello, se ponen en práctica operaciones con géneros textuales como el resumen y la paráfrasis, entre otros, como base de la metodología de la investigación documental que además considera los usos y recursos tecnológicos como el empleo de una computadora, la consulta de textos en las páginas de la red, la consulta de libros y revistas impresos, así como recursos audiovisuales que ayudarán a facilitar la planificación, la textualización, la corrección y evaluación de los textos escritos.



6.1 ¿QUÉ ES UNA MONOGRAFÍA?

La palabra *monografía* viene del griego *mono*, “uno”, y *graphien*, “descripción”, es “la descripción y desarrollo de un tema específico”.¹ Otros autores la definen como aquel trabajo de investigación bibliográfica referido a un tema determinado, solicitado continuamente en los colegios y universidades para acreditar una asignatura; una monografía es el estudio de un tema concreto que se debe investigar y en el cual se aporta algo personal, para que no sea una simple compilación de datos.

Otra definición dice que: “la monografía estructura en forma analítica y crítica la información recogida en distintas fuentes acerca de un tema determinado. Exige una selección rigurosa y una organización coherente de los datos recogidos, requiere aproximadamente de 50 a 100 cuartillas”.²

La monografía es **uno de los trabajos académicos más solicitados** en las escuelas y universidades. Por eso se debe aprender a escribirla con rigor, constancia, responsabilidad y profesionalismo. La **extensión** de la monografía depende, en realidad, del tema y de su tratamiento; no se define por la cantidad de cuartillas.

Para elaborar una monografía, el trabajo se divide en las siguientes etapas:

- Selección y delimitación del tema.
- Selección de la información.
- Análisis de la información.
- Elaboración de diversos tipos de fichas de trabajo.
- Organización y redacción de los datos.
- Redacción de la monografía.
- Autocorrección.

¹ *Diccionario de la lengua española*, s.v. monografía.

² Magdalena Parra, *Cómo redactar monografías. Técnicas y recursos*.

6.1.1 La importancia del lector de una monografía

Al escribir una monografía, como cualquier otro género textual, es necesario partir de la situación comunicativa, pues hay que recordar que quien escribe es el **autor/emisor** del trabajo y establece un **diálogo** en forma escrita con el **lector/receptor**. Es importante tomar conciencia del papel que, como escritores, se tiene en este acto comunicativo. A continuación se presentan algunos planteamientos que resultarán de utilidad al redactar un trabajo académico.

<i>Planificación del contenido</i>	<i>Planificación de la escritura</i>
<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué tema me interesa abordar? • ¿Qué elementos comprende el tema? • ¿Cuál será su amplitud y qué profundidad le daré? • ¿En dónde busco esta información? • ¿Qué tipo de documentos son viables para consultarse de acuerdo con mi nivel de estudios? 	<ul style="list-style-type: none"> • ¿A quién va dirigido este texto? • ¿Cuál es el propósito? • ¿Qué registro debo utilizar? • ¿Qué pasos debo seguir para redactarlo? • ¿Qué partes constituyen una monografía?

Es importante responder a todas estas preguntas, pues serán el punto de partida para que el trabajo llegue a buen fin. Aunque se elija un tema muy trabajado y difundido por otros investigadores, se trata de darle **originalidad** y un **enfoque particular**, como aporte personal de la escritura de este género textual.

En resumen, una monografía es un trabajo escrito que aborda un tema concreto de manera completa. Se considera un texto con un **propósito** informativo, que organiza, presenta y analiza los datos obtenidos de diferentes fuentes de consulta y que puede inclinarse hacia la exposición, la argumentación e incluso la narración.

Al elaborar un trabajo de este tipo es importante presentar un objeto de estudio, un problema o asunto determinado. También, un plan de trabajo o anteproyecto.

Características de la monografía

- Exige una **selección rigurosa** y una **organización coherente** de los datos recogidos.
- La organización sirve como indicador del **propósito** que orienta la estructura.
- Considera fundamental incluir las **opiniones** o **comentarios** del autor y su fortaleza se examina a partir del **análisis** y la **integración de la información**.
- Es un documento que posee una **extensión acorde al tema tratado** y a su profundidad.
- Se trata de una actividad que **respeto las reglas de la investigación científica**, por lo que requiere un **análisis con visión crítica**.
- Para elaborarla, debe haber un **objeto de estudio**, un **problema delimitado**, **investigar**, **descubrir** y **reunir la información** sobre el tema, **enunciar** y **comprobar** o **rechazar conjeturas** o **hipótesis**, así como incluir la **opinión personal** del autor.
- Debe **contener citas textuales** o **paráfrasis de las fuentes**, debidamente señaladas con numeración ascendente, al final de la página o texto y **EVITAR A TODA COSTA EL PLAGIO**.
- Es preciso **investigar en distintos recintos** como bibliotecas, hemerotecas, la red, entre otros.

6.1.2 Tipos de monografías

Existen fundamentalmente **tres tipos** de monografías:

- De **recopilación bibliográfica**: se basan específicamente en lo dicho por otros autores. La calidad de la selección depende de las fuentes consultadas, la habilidad con que se explican y jerarquizan las ideas de otros autores y, por supuesto, de la manera de dialogar y polemizar con las obras estudiadas.
- De **investigación práctica**: consiste en reunir datos de distintas fuentes que otorguen validez y significado a la interpretación.
- De **análisis de experiencias**: se emplea para la presentación de experiencias o casos. El análisis de experiencias permite la formulación de proposiciones que profundicen e incluso reorienten la investigación y proporcionen conclusiones válidas.

Todas las monografías:

- Desarrollan un tema.
- Son originales.
- Presentan juicios o puntos de vista del autor.
- Deben ser interesantes para el lector.
- Deben estar redactadas adecuadamente.
- Deben tener una extensión acorde a la profundidad del tema tratado.

Asimismo, existen **subtipos de monografías** que se clasifican de acuerdo con el área u objeto de estudio:

- **Generales**. Contemplan temas técnicos, sociales, económicos, científicos y artísticos. Los trabajos escolares, incluyendo tesis y tesina, corresponden a esta clasificación.
- **Libros de texto**. El objetivo es exponer un material con una estructura que facilite su seguimiento.
- **Obras literarias**. Tienen la finalidad artística o de interpretación, incluyen todos los géneros literarios, menos la poesía.

Aquí, sólo se considerarán las monografías **generales**.

6.1.3 Estructura de una monografía

Es usual que las monografías estén organizadas en torno a una serie de secciones o partes fijas:

- **Portada**
 - Institución a la que pertenece el autor o autores.
 - Título y subtítulo, si fuera el caso.
 - Nombre(s) y apellidos completos.
 - Fecha en la que se presenta.
- **Índice**. Listado de las partes del trabajo que retoma el orden y número de la página. Se elabora cuando ya está terminada la monografía.
- **Introducción**. Explica el porqué de la elección del tema y las razones por las que se eligió, la metodología utilizada, los resultados y las conclusiones.

Respecto a esta parte, algunos autores sugieren que se debe incluir un resumen o palabras clave y abordar principalmente:

- Los motivos de la elección del tema (¿Por qué?)
 - El propósito (¿Para qué?)
 - El tema central de la monografía (¿De qué?)
 - Un resumen con los puntos más importantes del tema.
 - Las conclusiones principales.
- **Cuerpo de la obra o desarrollo.** Es el desarrollo de la monografía para llegar a una conclusión; si está dividido en capítulos o apartados cada uno tiene que señalarse claramente. El autor decide cuántos capítulos y subtemas integran el cuerpo de la investigación.
 - **Conclusión.** Es el resumen sintético de la información contenida en el desarrollo del tema. Aquí se retoma el plan de trabajo: si se cumplió con los propósitos propuestos, conocimientos adquiridos, experiencias, así como los aciertos y las fallas que se presentaron durante la investigación.
 - **Bibliografía.** Son las fuentes consultadas. Las referencias utilizadas en la realización del trabajo deben registrarse y organizarse en orden alfabético por autor, textos, revistas, documentos, periódicos, audiovisuales y fuentes electrónicas.
 - **Anexos.** Si el trabajo lo requiere, puede llevar anexos como los siguientes:
 - Glosario, se elabora a partir de los vocablos técnicos que se utilizaron en la investigación de la monografía y que permitirán al lector una mejor comprensión.
 - Cuadros estadísticos.
 - Gráficas.
 - Mapas.
 - Notas bibliográficas, etcétera.

Éstas son las **partes que integran una monografía** y que se tienen que recordar al elaborarla. **No se debe omitir ninguna de ellas.** Antes de comenzar con una indagación para escribir una monografía, se requiere un anteproyecto de investigación.



6.2 LA IMPORTANCIA DE PLANIFICAR EL TRABAJO. ANTEPROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Como su nombre lo indica, un anteproyecto es un prediseño o plan de trabajo previo, el cual sirve para determinar el tema por investigar, así como los motivos por los que se aborda. Incluye la importancia del tema, el propósito que se desea alcanzar, los fundamentos que respaldan la investigación, la metodología por utilizar, el tiempo necesario y, finalmente, los recursos tanto materiales como económicos.

A continuación se presenta un texto auténtico realizado por alumnos de bachillerato para que se comprenda cómo se elabora un proyecto de este tipo.

El plan de trabajo facilita y augura el éxito, los alcances, la viabilidad y las posibles fallas que pudiera tener la indagación de los datos, así como la redacción de la monografía. El plan **puede modificarse durante la investigación**. Las **partes que integran un anteproyecto** son:

Selección y justificación del tema Aquí, el futuro investigador, decidirá qué tema es el que le resulta atractivo para trabajar. De igual manera, explicará todas las razones por las cuales se eligió dicho tema.

TEMA SELECCIONADO: TRÁFICO DE ÓRGANOS

JUSTIFICACIÓN

Elegimos el tema de “Tráfico de órganos” al verlo como una temática social de gran interés. Es un importante conflicto y aumenta día con día, por ello decidimos ubicarlo en la actualidad.

Fue a finales del siglo XX cuando se dio a conocer esta problemática, que por desgracia afecta en su mayoría a los sectores de bajos recursos de nuestra sociedad, quienes al no ser tomados en cuenta por las autoridades, no pueden ejercer una acción legal efectiva.

Una circunstancia que agrava el problema de la donación y trae consigo el aumento de tráfico de órganos, son las largas listas de espera para obtener un trasplante. Por esa razón, los familiares de los afectados se ven obligados a buscar otras alternativas para prolongar o salvar la vida del paciente, incluso mediante subastas y ventas directas de órganos vía Internet. Prueba de esto es el portal de licitaciones en Hong Kong “Netease”, donde se ofrecen a través de su buscador córneas, pulmones, riñones e hígados.

Las transacciones de partes del cuerpo humano suceden también en numerosos sitios web chinos, que otorgan la oportunidad de comprar órganos médicamente trasplantables de una persona a otra, los cuales sólo pueden ser extraídos de una persona que ha sido declarada muerta por un especialista. Sin embargo, existe el rumor de que en realidad se están utilizando los órganos de personas vivas, como reclusos condenados a muerte o personas persuadidas bajo engaños.

Decidimos investigar esta problemática que no es ajena en nuestro país por dos razones: la primera porque se encuentra en nuestro entorno inmediato, quién no ha escuchado o leído casos de necesidad de un trasplante de un órgano. En segundo lugar, por la gran cantidad de notas informativas que abordan este aspecto.

México al ser un pueblo eminentemente religioso, arraiga ciertas supersticiones respecto al trato que debe recibirse después de morir. La gente suele pensar que los muertos no deben ser mutilados, ni deben extirpárseles los órganos, pues no descansarán en paz. También suele darse el caso de ciertas personas temerosas de que al ser donadores voluntarios de órganos, no reciban la atención médica adecuada en caso de algún accidente. Estas ideas impiden la creación en México de la cultura necesaria para la donación de órganos.

Este conflicto se ha antepuesto a la ética, ya que las personas no tienen moral al momento de comprar o venderlos. Por estas razones consideramos que es un tema controvertido, innovador y actualizado que pretendemos desarrollar.

Delimitación del tema. Consiste en establecer los límites de la investigación. Para ello sirven dos parámetros: el tiempo y el espacio, los cuales nos ayudarán a precisarlo más. Como se observa en este caso, el tema se determinó con base en el lugar y el tiempo. Estos parámetros facilitan la realización de una investigación escolar.

DELIMITACIÓN:

TRÁFICO DE ORGANOS EN MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XX

Objetivos. Es la forma como el investigador define los propósitos o metas a alcanzar en su monografía, ya sea a corto, mediano o largo plazo. Hay dos tipos de objetivos: **generales**, son las metas centrales de la investigación. Mientras que los **específicos** son los logros que se desean alcanzar en cada etapa de la investigación y que derivan del objetivo principal.

OBJETIVOS:

- Conocer el funcionamiento de la donación de órganos.
- Conocer las causas del tráfico de órganos y sus repercusiones.
- Crear conciencia acerca de este problema a la sociedad y a la Comunidad del CCH Vallejo.
- Intentar una reflexión sobre la importancia de este grave problema.
- Crear una cultura de la donación de órganos en los jóvenes.

Hipótesis o supuestos. Son las soluciones, tentativas o conjeturas en un problema de investigación. Los supuestos son aseveraciones acerca de las características o causas que originan dicho fenómeno o problema.

HIPÓTESIS, CONJETURAS O SUPUESTOS.

- Consideramos que si existiera una verdadera cultura de la donación de órganos, el problema del tráfico de órganos no se daría.
- Queremos dar una perspectiva realista del problema, pues en la donación existen muchos prejuicios y creencias erróneas que impiden la reflexión de un problema como éste.

Esquema preliminar. Es el desglose del contenido de un tema, se agrupa en capítulos, apartados, y éstos, a su vez, en subcapítulos o incisos. Para ello hay que tener absoluta claridad sobre el tema que se va a investigar, junto con la hipótesis, sólo entonces se puede subdividir el tema en subtemas. Los elementos se ordenan siguiendo el orden de importancia que se les asigne. Todo ello contribuye a conformar diversos aspectos del contenido de la monografía, porque en este momento se diseña el **esqueleto o base de la investigación**.

ESQUEMA PRELIMINAR:

TRÁFICO DE ÓRGANOS EN MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XX

- 1. Donación de órganos.
 - 1.1 Requerimientos para una donación
 - 1.2 Necesidades de los receptores
 - 1.3 Principales organismos en México que promueven la donación
 - 1.4 Cómo funciona la legislación en México para la donación de órganos

- 2. Tráfico de órganos
 - 2.1 Formas en las que se da el tráfico de órganos
 - 2.2 Sector de la población en la que se presenta
 - 2.3 Casos más comunes en México
 - 2.4 Instituciones a cargo de la investigación de las denuncias
 - 2.5 Acciones tomadas

- 3. Reflexiones y encuestas

Este esquema surge al principio en forma mental, a través de un **mapa conceptual**;³ sin embargo, la forma en que se organiza y escribe es como si se realizara un punteo o índice. Se le denomina *esquema preliminar*, ya que en el transcurso de la búsqueda de información se puede modificar el contenido de los temas secundarios. Si se encuentran nuevos datos o bien, si no se localiza alguna parte del punteo, al consultar la bibliografía se puede cambiar.

Hay dos modelos de esquema:

Modelo decimal

Capítulo 1

- 1.1
- 1.1.1
- 1.1.2
- 1.2
- 1.3
- 1.3.1
- 1.3.2

Capítulo 2

- 2.1
- 2.1.1
- 2.2

Modelo literal

Capítulo I

- A)
- B)
- C)
- D)
- E)

Capítulo II

- A)
- B)
- C)
- D)
- E)

Metodología. Son aquellos pasos que se emplean para realizar un trabajo como puede ser la monografía, el ensayo, el informe. Es indispensable utilizar las técnicas de investigación documental, la elaboración de fichas tanto de registro como de trabajo.

METODOLOGÍA:

Nuestra investigación cumpliría con las siguientes características:

1. De acuerdo al área de conocimiento, es una investigación humanística, pues el problema que trataremos afecta en forma inmediata y aguda a la sociedad. Además, es provocado por actos ilícitamente inmorales o poco éticos de algunas personas con escasos valores.

2. En torno a la naturaleza, requerimos de una investigación metodológica, en la que emplearemos técnicas documentales y de campo. Al ser un tema polémico, intentaremos

³ Instrumento para representar de manera visual y sencilla mensajes complejos, para organizar y representar conocimientos, conceptos y diversas relaciones entre hechos u objetos dentro de un ámbito o contexto común.

sustentarlo con información tomada en libros o de referencias de Internet. Además, la polémica que puede suscitar requiere respaldos de autoridad actualizados. También haremos uso de la investigación de campo, pues queremos realizar algunas entrevistas a personas conocedoras en el tema y sobre todo que viven de cerca esta triste realidad. Procuraremos visitar algunas organizaciones que regulan y organizan los trasplantes de órganos.

3. El tema visto desde el carácter, lo consideramos descriptivo y prescriptivo, ya que intentamos retratar la realidad social; para ello, comenzaremos enumerando las causas, las características de este conflicto y las posibles consecuencias. Tal vez sea algo presuntuoso decir que se puede prever, pero una de nuestras intenciones es señalar las posibles soluciones para combatir el tráfico de órganos.
4. La amplitud de nuestra investigación es monográfica y queremos realizar una monografía con un tema polémico. Nuestra meta es concienciar a la población de la importancia de donación de órganos. Es claro que es una apreciación preliminar, pues de acuerdo a la información recabada y procesada, podemos modificar el tipo de trabajo académico.

Cronograma y organigrama. Éstos son dos tipos de esquemas que sirven para marcar los tiempos en que se llevará a cabo la monografía en cada una de las fases. Aquí, se señala el tiempo, ya sea por mes, semana o día, en el que se programarán las actividades a realizar y el tiempo en que concluirá el trabajo. Esto auxiliará enormemente porque se planifica y se dosifica cada fase de la investigación, sin hacerla toda en el último momento como sucede, con frecuencia, durante la vida académica.

CRONOGRAMA Y ORGANIGRAMA

<i>Etapas</i>	<i>Fecha</i>	<i>Elizabeth</i>	<i>Miguel</i>	<i>Luz</i>	<i>Diego</i>	<i>Guadalupe</i>
Selección y delimitación	1a. semana de marzo.	X	X	X	X	X
Proyecto de trabajo	2a. semana de marzo.	Justificación.	Investigar fuentes.	Objetivos y marco referencial.	Esquema.	Revisar la redacción y supervisar.
Búsqueda de fuentes	3a. y 4a. semanas de marzo.	Biblioteca Central.	Hemeroteca Nacional.	Facultades de Medicina y Periodismo.	Instituciones gubernamentales. Cruz Roja.	Internet y visita al IMSS. Centro Nacional de Trasplantes.
Acopio de la información	1a. de marzo. 2a. y 3a. de abril.	Elaboración de fichas de acuerdo con el esquema.	Elaboración de fichas de acuerdo con el esquema.	Elaboración de fichas de acuerdo con el esquema.	Elaboración de fichas de acuerdo con el esquema.	Recabar encuestas y entrevistas.
Elaboración del borrador	4a. semana de abril.	1ª parte del capítulo.	2ª parte del capítulo 1.	2do capítulo segunda parte.	Interpretación de datos y encuestas.	Interpretación de datos y encuestas. Elaboración de cuadros estadísticos.
Redacción del borrador	1a. de mayo.	Redactar entre todos la introducción.	Conclusiones.	Bibliografía.	Revisión detallada de todo el trabajo.	Tablas, ilustraciones y anexos.
Exposición del trabajo	2 semanas de mayo.	Elaboración del guión.	Presentación en PowerPoint.	Ilustraciones.	Ejemplos.	Redacción final entre todos.

Bibliografía preliminar. Es el registro de las fuentes que se van a consultar, ya sea en una biblioteca, una hemeroteca, una videoteca, Internet, CD-ROM, etc. Suele llamarse preliminar, porque es la primera información con la que cuenta el incipiente investigador o equipo de investigadores, aunque, en el desarrollo de la investigación, la información puede ir aumentando y completándose de acuerdo con diversas necesidades o requerimientos.

BIBLIOGRAFÍA PRELIMINAR

RIVERA LÓPEZ, Eduardo, *Ética y trasplantes de órganos*, México, FCE, 2001.

Búsqueda en Internet:

<www.google.com.mx>.

<www.altavista.com>.

<www.pgr.org.mx>.

<www.cruzroja.org.mx>.

Visita a Instituciones: Centro Nacional de Trasplantes, Cruz Roja, IMSS.

Al elaborar el proyecto de trabajo se contará con una mejor planificación y programación para realizar la monografía. Es necesario apegarse a lo ya estructurado y, si llegara a presentarse algún obstáculo, se tendrá la oportunidad de modificarlo. Se recuerda que la escritura es una actividad recursiva, continuamente se hacen correcciones, porque es un proceso que no tiene resultados en un primer momento, sino que adquiere sentido, coherencia y cohesión de manera gradual.

6.3 FICHAS DE REGISTRO Y DE TRABAJO

Cuando se ha determinado llevar a cabo una investigación, en seguida se establece a qué recintos informativos se tiene que acudir para recopilar información necesaria. Dentro de éstos se incluyen bibliotecas, hemerotecas, archivos generales, cinetecas, videotecas, museos y todos los recursos de carácter digital a los que se tenga acceso. Es importante señalar que, si se recurre a Internet, se tiene que revisar cuidadosamente si la página es confiable, seria y fidedigna.

Para búsqueda en la red:

- Sea cual fuere el buscador, solicitar la información entre comillas: “tráfico de órganos”.
- Para escoger entre los innumerables sitios que proporcionan los navegadores tener en cuenta que .mx, .fr, .cl, indican los países; .org (organización no comercial), .mil (sitio militar), .com (comercial), .edu (sitio educativo), .gob (gubernamental), además de las direcciones que sólo señalan el nombre del lugar y el país <www.unam.mx>.

Independientemente de los recintos que se escojan, se requiere procesar la información mediante la elaboración de fichas de registro de las fuentes consultadas y fichas de trabajo. Las características de cada una de ellas son:

6.3.1 Fichas de registro

Se les denomina así porque recopilan los datos de las fuentes consultadas en los diversos recintos, hallamos varios estilos, los más usados son: Asociación Americana de Psicología

(APA), Asociación de Lenguas Modernas (MLA). A continuación se presentan la clasificación y los ejemplos de ellos en fichas bibliográficas, hemerográficas, cibergráficas, videográficas, audiográficas, iconográficas.

- **Bibliográficas** (libros, enciclopedias, diccionarios). Los datos que contienen este tipo de fichas son: nombre del autor (apellidos, nombre); título de la publicación subrayado o en cursivas; número de edición (a partir de la segunda edición); traductor, precedido de la abreviatura [trad.] entre corchetes; ciudad donde se imprimió el texto; nombre de la editorial, año de edición y número de páginas.

Ortiz Quezada, Federico (2003). *Alternativa de vida: historia de los trasplantes*. México: Latros.

Estilo APA

Ortiz Quezada, Federico. *Alternativa de vida: historia de los trasplantes*. México, Latros. 2003.

Estilo MLA

- **Hemerográficas** (periódicos, revistas, folletos). Las particulares requieren los siguientes datos: nombre del autor del artículo; “título del artículo”; nombre de la revista o periódico; número del volumen, número de tomo con abreviatura (t), la ciudad donde se imprimió la publicación, sección o serie y páginas.

García Romero, Horacio (diciembre 2002-enero 2003). Eutanasia perspectiva bioética. *Longevidad conciencia para vivir*. México, núm. 19, año IV, vol. 2, p. 29-35.

Estilo APA

García Romero, Horacio. “Eutanasia perspectiva bioética”. *Longevidad conciencia para vivir*. México, diciembre 2002- enero 2003; núm. 19, año IV, vol. 2; 29-35.

Estilo MLA

- **Cibergráficas** (páginas de la Internet). Los datos que se incluyen son similares a los de la bibliográfica, pero con algunas variantes: autor (apellidos, nombre); título del artículo subrayado. Fecha en que se encontró la página. Año de la primera edición o creación (si aparece), dirección electrónica.

Baquero, Humberto. Trasplantes de órganos. ¿Qué es un trasplante? ¿Cadavérico? (13 de agosto de 2007). Actualización 2004. Internet. Disponible en <www.abcmedicus.com/articulo/pacientes/id/58/pagina/1/transplante_organos.html - 34k ->.

Estilo APA

Baquero, Humberto. Trasplantes de órganos. ¿Qué es un trasplante? ¿Cadavérico? Actualización 2004. 13 agosto de 2007 Internet. Disponible en <www.abcmedicus.com/articulo/pacientes/id/58/pagina/1/transplante_organos.html>.

Estilo MLA

- **Videográficas.** Existe otro tipo de fichas, como las videográficas (documentales, filmes, programas de televisión, videos, diapositivas, etc.). Requieren datos como nombre del director, año de producción, título, país, casa productora, género, duración.
- **Audiográficas.** Se refieren a cintas, discos, entrevistas, etc. Éstas necesitan los siguientes datos: nombre del intérprete, año de edición, nombre de la canción, programa, etc.; nombre del compositor, nombre del disco, casa productora, lugar; formato y año.
- **Iconográficas.** Registran datos de pinturas, esculturas, edificios. El contenido es similar a los anteriores y varía de acuerdo con el estilo de las fichas de formato. El empleo del tipo de registro de ficha dependerá de la planificación que se haya realizado.

6.3.2 Fichas de trabajo

La intención de las fichas de trabajo es recabar la información específica de la fuente consultada, contiene la información de los textos ya leídos, así como los razonamientos, ideas relevantes del autor, comentarios, críticas y conclusiones. El vaciado de datos se hará en las tarjetas tradicionales de 21.5 x 13.5 cm, en el cuaderno, en hojas sueltas, en archivos electrónicos (base de datos en la computadora).

Lo importante es que haya un orden que auxilie en las fases de organización, localización y redacción del trabajo. En estas fichas se aplican algunas de las operaciones para géneros textuales como el **resumen**, la **paráfrasis**, el **comentario**, el **análisis**. En el caso de la **cita textual**, será necesario que se incorpore a cualesquiera de los géneros mencionados de acuerdo con necesidades concretas.

- **Resumen.** Es la reducción de un texto en forma breve y precisa. Para ello se deben respetar las ideas del autor, tal como las escribió sin alterarlas, ni incluir una opinión personal. Una propuesta para realizar un resumen es:
 1. Identificar los aspectos más relevantes del texto a resumir.
 2. Jerarquizar las ideas y organizar el material seleccionado.
 3. Redactar en términos precisos, coherentes, sencillos y respetando en todo momento el sentido original.
 4. Comprobar que lo escrito corresponde al texto original.

Se da ahora un ejemplo con el propósito de identificar qué datos llevan y las variantes de contenido más usuales:

<p>Tráfico de órganos. Capítulo 2 ← Argumentos a favor de la comercialización</p> <p style="text-align: right;">Rivera López, Eduardo. <i>Ética y trasplantes de órganos</i>. México, UNAM y FCE, 2001, pp. 162-163.</p> <p><i>Resumen</i></p> <p>Existen varios matices y defensas sobre la comercialización del tráfico de órganos, pero hay dos argumentos fundamentales que sostienen esta postura.</p> <p>La primera tiene un carácter consecuencialista, parte de la escasez real de órganos para trasplantarlos, por lo que la venta y comercialización legal contribuiría a salvar esta situación.</p> <p>El mercado crea un sistema de incentivos que permiten esperar que la demanda sea satisfecha.</p> <p>La otra es de tipo deontológico y plantea dos premisas. La primera recurre a la idea de propiedad de las personas sobre sí mismas. Somos dueños de nuestro cuerpo y podemos hacer lo que queramos con él, entonces no se ve por qué no podamos vender las partes de nuestro cuerpo.</p> <p>La segunda premisa recurre a la autonomía. Si una persona se enfrenta a una situación crítica, en la que su mejor opción es la de vender un órgano, la prohibición representa una violación a la autonomía del individuo.</p>	<p>Tema Subtema Inciso</p>
	<p>Referencia</p>

Como se advierte, es indispensable escribir el inciso o el subtema en el lado izquierdo, porque se facilitará la organización de la información de acuerdo con el esquema prediseñado. Si desde el principio se anotan en la parte superior derecha las referencias de cualquier tipo, se puede saber de dónde se obtuvieron, **sin necesidad de volver a consultar** el libro, periódico, artículo, etcétera.

- **Paráfrasis.** Es la explicación amplia del texto con otras palabras, se emplean sinónimos, frases alternativas, pero conservando el sentido del texto original y agregando puntos de vista personales.

<p>Tráfico de órganos. Capítulo 2 Argumentos a favor de la comercialización</p> <p style="text-align: right;">Rivera López, Eduardo. <i>Ética y trasplantes de órganos</i>. México, UNAM y FCE, 2001, pp. 162-163.</p> <p><i>Paráfrasis</i></p> <p>Según el autor existen dos posturas a favor de la comercialización de órganos. Una es de carácter consecuencialista, que defiende la comercialización a partir de la nula existencia de órganos y que cualquier sujeto puede hacer uso de ella.</p> <p>La segunda postura es de carácter deontológico y argumenta dos posiciones que respaldan la comercialización. Una se refiere a la posesión y libertad del sujeto a comercializar sus órganos, por su propia voluntad y decisión. Asimismo recurre a la autonomía del sujeto para vender partes de su cuerpo, si tuviera alguna necesidad económica o de otra índole.</p>

- **Cita textual.** Es una de las fichas de trabajo más empleadas para respaldar cualquier opinión que se emite o si se quiere puntualizar algún concepto o definición.

Tráfico de órganos. Capítulo 2
Argumentos a favor de la comercialización

Rivera López, Eduardo. *Ética y trasplantes de órganos*.
México, UNAM y FCE, 2001, p. 164.

Cita textual

“La perspectiva kantiana opera dos etapas. En primer lugar, declara que es inmoral la auto-flagelación consistente en la venta de un órgano propio. Esto es: las personas, cualquiera sea su situación, no deben hacer eso. En segundo lugar, y como consecuencia natural del primer paso, justifica la prohibición jurídica de la venta de órganos (esta prohibición podría, desde luego, estar sujeta a ciertas restricciones producto de la existencia de causas de justificación, tales como la necesidad del justificante por ejemplo).”

- **Comentario.** Es un escrito que presenta juicios, análisis, interpretaciones o críticas, de manera oral o por escrito, sobre el contenido de otro texto que se debió comprender a cabalidad con el fin de explicarlo. Se registran los mismos datos, sin embargo, se añaden opiniones personales en torno de lo que se comenta. Una **ficha mixta** es la combinación de **cita textual y comentario**. Se emplea para ampliar ideas y fragmentos de un artículo, libro u otro texto que se considera representativo para demostrar las ideas personales.

En cuanto a **qué tipo de fichas de trabajo conviene emplear**, sólo el investigador sabrá qué deberá utilizar de acuerdo con sus necesidades y sus objetivos. Si se requiere una definición o algún apoyo de un especialista, se harán fichas de cita textual para demostrar lo investigado.

Si se va a reducir todo un artículo o libro de texto, entonces se harán fichas de resumen o síntesis, pero si lo que interesa es interpretar ampliamente un texto, incluyendo las ideas propias relacionadas con las del autor, entonces se harán fichas de paráfrasis.

No existen recetas y menos una receta perfecta para la escritura y elaboración de un trabajo académico; todo dependerá de lo que se haya planificado y de las referencias recabadas para elaborar la monografía. Una recomendación que se hace a cualquier persona que realice un trabajo académico es que **siempre** vacíe los datos de referencia de las fuentes consultadas y que anote en sus fichas de trabajo el tema o apartados apegados al esquema realizado. Todo esto facilitará la redacción.

6.3.3 Redacción del primer borrador

Antes de iniciar con la redacción de la monografía, se deben retomar algunos aspectos relevantes como ¿a quién se le va a escribir?, ¿cuál es el propósito del texto?; seleccionar y organizar la información recabada, así como las operaciones textuales que se emplearán; tener presente las propiedades textuales como coherencia, cohesión, adecuación (registro y contexto), corrección gramatical, formas verbales, e incluso, la disposición espacial.

No se puede olvidar que la **coherencia** es una propiedad textual que permite reconocer:

- El sentido global del texto.
- El orden de las ideas de manera gradual.
- La progresión temática.
- La unidad y totalidad del texto.

En tanto que la **cohesión** es una propiedad textual que consiste en que las diferentes oraciones y párrafos estén conectados entre sí mediante diversos procedimientos lingüísticos que permiten que cada uno sea interpretado en relación con los demás. La cohesión se consigue mediante:

- Las sustituciones gramaticales y léxicas (adverbios, pronombres, sinónimos y perífrasis).
- Un léxico relativo al tema.
- El uso de conectores.
- Uso adecuado de los tiempos verbales.
- La puntuación.



Por otro lado, la **adecuación** se refiere al conocimiento y dominio de la diversidad lingüística, debido a diversos factores (geográficos, históricos, sociales, etc.). Es decir, la adecuación es el empleo de la lengua con distintos registros y en distintos contextos. Sin embargo, cabe recordar que en este tipo de trabajos es necesario utilizar un registro formal e incluso especializado en algunos casos.

La **corrección** corresponde a todos aquellos factores ortográficos, uso de signos de puntuación y acentuación, así como las concordancias en las oraciones. Por eso se recomienda que siempre se tenga a la mano un diccionario general para verificar si se escribió adecuadamente alguna palabra y el diccionario de sinónimos para no repetir un término de manera persistente. También es necesario revisar continuamente cómo se escribió, si el mensaje es comprensible y claro para quien lee.

Por último, la **disposición espacial** es muy importante, porque es la presentación visual del texto. La disposición y extensión de los párrafos, el uso de títulos donde corresponda, la incorporación de imágenes de manera adecuada a lo que dice el texto, entre otros aspectos, es disposición espacial.

Una vez que se han recordado las propiedades textuales, se puede iniciar con la redacción del borrador. El borrador se puede escribir en distintas fases, ya que la monografía es un trabajo que requiere un tiempo considerable para su elaboración.

6.4 UN MODELO

A continuación se presenta un texto breve, con algunas sugerencias, para poner en práctica lo que se hace cuando se redacta una monografía.

No hay que olvidar que se trata de un trabajo original, en el que se dejarán plasmadas ideas propias, independientemente de la incorporación de otras voces mediante las diversas fuentes citadas como fundamento de la investigación. Es de suma relevancia ser honestos y evitar el plagio, marcando en la redacción la diferencia entre las teorías o ideas de otros autores y las opiniones o críticas propias.

Sugerencias	Texto modelo
<p>Introducción</p> <p>Se presentará el tema, el objetivo y las fuentes más relevantes.</p> <p>Como se trata de un trabajo en equipo, puede emplearse el pronombre personal de la primera persona gramatical del plural, <i>nosotros</i>.</p> <p>Este pronombre permite también mantener comunicación con el lector, puesto que lo incorpora.</p>	<p>Tema: Narrativa de licántropos desde el romanticismo hasta nuestros días</p> <p>Introducción</p> <p>En este trabajo les hablaremos de un tema muy polémico y controvertido, pero a la vez muy interesante, como son algunos seres fantásticos mejor conocidos como hombres lobos o licántropos.</p> <p>Algunos autores se han encargado de darle una explicación lógica, pero la mayoría se convence de que es un producto de su imaginación, lo cierto es que no podemos afirmar o negar la existencia de dichos seres que han causado mucho interés en el mundo.</p> <p>Este trabajo se enfoca a partir de su origen en la literatura gótica y el romanticismo. Aunque veremos que hay algunos antecedentes previos a esta corriente literaria pertenecientes a las culturas griega y judaica.</p> <p>Asimismo hacemos una recopilación de unos cuantos relatos como películas que abordan este tema.</p> <p>Nuestro objetivo es conocer el origen de esta clase de relatos y cómo se fue expandiendo durante el romanticismo y otras corrientes literarias.</p> <p>Todos los artículos que se muestran tienen un seguimiento a fondo, para que la información que les brindamos les sea confiable. No esperamos convencer a nadie sobre la existencia de estos seres, ni mucho menos pretendemos que dejen de creer en ellos, sólo les mostramos una humilde opinión que el equipo recabó.</p> <p>Esperamos que el resultado de esta investigación sea de su agrado.</p>
<p>Desarrollo</p> <p>Capítulo 1</p> <p>Los puntos más importantes que se han investigado y comentado, con subtítulos bien estructurados.</p> <p>Se retoma el esquema para desglosar cada una de las partes que lo constituyen.</p>	<p>Literatura gótica</p> <p>El adjetivo <i>gótico</i> se deriva de las historias que transcurren en castillos y monasterios medievales. El terror gótico fue una moda literaria, fundamentalmente anglosajona, que se extendió desde mediados del siglo XVIII hasta finales del XIX, como reacción al racionalismo.</p> <p>El movimiento gótico surge en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Fue una expresión emocional, estética y filosófica que reaccionó contra el pensamiento dominante de la Ilustración.</p> <p>Las narrativas góticas surgen entre 1765 y 1820 con la iconografía basada en castillos tenebrosos, cementerios, páramos llenos de misterios, villanos infernales, hombres lobo, vampiros y demonios, etcétera.</p> <p>Los ingredientes de este subgénero son castillos embrujados, criptas, fantasmas o monstruos, así como las tormentas y tempestades, la nocturnidad y el simple detalle truculento, todo ello surgido muchas veces de leyendas populares.</p> <p>En los relatos góticos se advierte un erotismo larvado y un amor decadente y ruinoso. La depresión profunda, la angustia, la soledad, el amor enfermizo, aparecen en estos textos vinculados con lo oculto y sobrenatural.</p>

Sugerencias	Texto modelo
	<p>Algunos autores sostienen que el gótico ha sido el padre del género del terror, que con posterioridad explotó el fenómeno del miedo con menor énfasis en los sentimientos de depresión, decadencia y exaltación de lo ruinoso y macabro que fueron el sello de la literatura romántica goticista.</p>
<p>Desarrollo Capítulo 2</p> <p>La inclusión de referencias claras de las fuentes que se han utilizado es importante para que los lectores distingan entre la propia investigación... →</p> <p>... y los propios comentarios y lo que se han recopilado a partir de otras fuentes. →</p> <p>Procurar diferenciar entre los resúmenes y las citas textuales.</p> <p>Resumen de un relato. →</p> <p>Comentario y análisis del relato. →</p>	<p>Literatura del hombre lobo</p> <p>Un licántropo era un ser sobrenatural que se transforma por influencia de la luna, es un ser mitad hombre y mitad animal, que al estar bajo la influencia del pálido redondeo de la luna, lo invita a admirar su desnudez. <i>“Lo hace quedar inmóvil con la lengua colgando, le empieza a aparecer pelo negro por todo el cuerpo, y en seguida, comienza a emitir penosos gemidos, se le alargan las patas, le salen colmillos, la luna le arranca un aullido que es simplemente un grito de ayuda. Se le alargan las orejas y la boca, le comienzan a salir enormes garras y siente una enorme hambre”.</i></p> <p>Éste será castigado por siete tormentosos años, siete esperando liberarse de su condición, pues el destino, un ser supremo bueno o malo lo ha castigado y debe expiar su osadía.</p> <p>Uno de los cuentos más significativos sobre la licantropía es “El lobo blanco de las montañas de Hartz”, que trata de una persona llamada Krantz, quien tras haber matado a su esposa por un acto de infidelidad, se marcha junto con sus tres hijos a la montaña. Ahí conoce a una joven, Cristina, con la que contrae matrimonio. Le hace un juramento al padre de la joven que si no hace feliz a su hija, alguno de sus hijos morirá.</p> <p>Cristina se transforma en lobo sólo en las noches de luna llena.</p> <p>La nueva madrastra era mala y trataba muy mal a los niños; un día éstos descubrieron que salía por las noches. Caesar decidió seguirla, pero no regresó ya que un lobo lo había matado. Lo mismo sucedió con la niña Marcela, la hija más pequeña de Krantz. Una noche Herman y su padre descubrieron al lobo que había matado a sus otros hijos y se dieron cuenta de que era Cristina, a quien posteriormente mató. La maldición los persiguió por años hasta que murió el último hijo, ya siendo un adulto en una isla lejana, al morir devorado por un tigre.</p> <p>El narrador de esta historia es protagonista, pues emplea la primera persona gramatical, es Krantz quien la cuenta. El ambiente se desarrolla en las montañas al norte de Alemania y en una isla oriental. Emplea el diálogo directo; el lenguaje es comprensible y claro...</p>
<p>Se emplearán las propias palabras al resumir lo que otra persona ha dicho o escrito.</p>	<p>El mito del hombre lobo</p> <p>¿Hombres lobo en la actualidad? La terrible figura del hombre lobo surgió desde un pasado remoto y oscuro, pero aún permanece entre nosotros. Sociedades secretas de guerreros y cazadores de lobos, lobisones, chamanes capaces de transformarse en el espíritu del bosque, brujos que se metamorfosean bajo la luna para darse un festín de sangre y violencia.</p>

Sugerencias

Texto modelo

Al incorporar citas, se transcribe exactamente igual y entre comillas lo que otro ha dicho. Debe haber una conexión lógica con el texto. No se puede omitir ninguna parte de la cita, ya que sería injusto para el autor, cuyas opiniones podrían malinterpretarse. →

Opinión e información →

Los hombres-bestia no son sólo un mito, son un fenómeno complejo que se ha ido desarrollando entre el bien y el mal a lo largo de la historia.

“El **hombre lobo**, también conocido como **licántropo** (<griego λύκος, *lykos* [‘lobo’]; άνθρωπος, *ánthropos* [‘hombre’], y del latín *Lycanthropus*), es una criatura **legendaria** presente en muchas **culturas** independientes a lo largo del **mundo**. Se ha dicho que éste es el más universal de todos los **mitos** (probablemente junto con el del **vampiro**), y aun hoy, mucha gente cree en la existencia de los hombres lobo o de otras clases de “hombres bestia”. <http://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_lobo>, Wikipedia: 2007).

Según las leyendas mitológicas como el folclore, un hombre se transforma en lobo por medio de la magia, o bien como castigo por una situación externa. El cronista medieval Gervase de Tilbury asoció esta transformación con la aparición de la luna llena, pero este concepto fue mejor aceptado y retomado por los escritores de ficción moderna.

Los hombres lobo se originaron en Europa y estaban vinculados a supersticiones populares y a la magia negra. El mito es eminentemente masculino y las causas de dicha mutación son:

- Cubrirse con la piel de un lobo.
- Dormir desnudo a luz de la luna llena.
- Usar una prenda hecha de piel de lobo.
- Adquirir la capacidad de transformarse en lobo mediante magia.
- Ser el séptimo hijo varón de una familia y no ser bautizado.
- Ser mordido por otro hombre lobo.

Un final en el que se resumirán tus conclusiones. Asimismo, se pueden dar recomendaciones.

Todas estas historias tienen algo en común: sus personajes son un licántropo; sin embargo, no en todos los casos se explica el porqué de la transformación. La mayoría de estos relatos tiene como escenario la luna llena y la naturaleza.

En estos cuentos coincide la mutación de hombre a lobo, excepto el Galoup, que es un lobo que se convierte en hombre.

La clase de narradores que se emplean son el omnisciente, el protagonista y en ocasiones el testigo.

De la misma manera, el ambiente le da un toque de encanto y misterio a los relatos, pues casi todos se desarrollan de noche, en ambientes oscuros y llevan a la destrucción de los habitantes, y del mismo hombre lobo.

En cuanto al lenguaje es claro en todas las historias, pero en Licáon fue más difícil de entender por el vocabulario y su estructura.

En conclusión estas seis historias nos presentan la licantropía como un castigo, un acto satánico y sin control. Son historias trágicas, ya que siempre aparecen muertos y asesinados. Las transformaciones son dolorosas y con pérdida de conciencia. Los hombres y mujeres lobo son animales feroces y nos ejemplifican las características propias del romanticismo gótico.



El texto modelo es sólo un ejemplo de lo que se tiene que considerar al momento de redactar una monografía. El borrador es un primer momento de la escritura que se irá puliendo poco a poco hasta llegar a la versión final.

6.4.1 Autocorrección

Antes de entregar la versión final del trabajo, es esencial que se revise una vez más para corregir los posibles errores. Si el trabajo es en equipo, el compromiso de revisión es colectivo. A continuación se dan algunas sugerencias o consejos para evaluar estos aspectos.

<i>Elementos de revisión</i>	<i>Cuestionamientos</i>
El contenido	¿Pude identificar con claridad mi propósito como autor?
Coherencia	<p>¿Los recursos e ideas seleccionados son adecuados para sustentar ese propósito?</p> <p>¿Hay información irrelevante, sin relación con el tema?</p> <p>¿Hay unidad temática en el texto?</p> <p>¿Se aprecia algún aporte que enriquezca la interpretación del tema escogido, o se limita a repetir lo que dicen otras fuentes de consulta?</p> <p>¿Se perciben con claridad mis ideas?</p> <p>¿Traté el tema de manera interesante?</p> <p>¿Es demasiado general el tema?</p> <p>¿Manejé los conceptos con precisión?</p> <p>¿Hice una introducción adecuada que oriente al lector acerca de lo que va a leer?</p> <p>¿Hay un final coherente con el tratamiento que se le dio al tema?</p>
La organización Cohesión	<p>¿La exposición de las ideas obedece a un orden cronológico?</p> <p>¿A cada párrafo le corresponde una idea importante?</p> <p>¿Se aprecia cuál es la idea central en cada uno de ellos?</p> <p>¿Hay variedad en la estructura de las oraciones y párrafos?</p> <p>¿Las oraciones y párrafos son demasiado cortos o extensos?</p> <p>¿Organicé lógicamente la información?</p> <p>¿Son claras las relaciones de causa?</p> <p>¿Faltan conectores o expresiones de transición que relacionen con claridad el tipo de relación lógica que deseo establecer?</p> <p>¿Utilicé sustitutos textuales para una redacción más fluida y entretejer las ideas?</p> <p>¿Es adecuado el manejo de los signos de puntuación?</p> <p>¿Es cuidadoso el manejo de la sintaxis?</p>
El manejo del lenguaje	¿El registro es adecuado para los lectores y para el tema?
Adecuación	¿Hay precisión en el manejo de los términos?
Aspectos gramaticales	<p>¿Hay problemas con el uso de mayúsculas?</p> <p>¿Revisé el diccionario para aclarar dudas en cuanto a la ortografía?</p>

*Elementos de revisión**Cuestionamientos***Disposición espacial**

- ¿Le di una apariencia atractiva a cada parte del trabajo?
- ¿Empleé párrafos cortos?
- ¿Dejé algún espacio en blanco entre éstos?
- ¿Señalé títulos y subtítulos en otra tipografía o tamaño de letra?
- ¿Incluí ilustraciones, fotografías, tablas en el texto?
- ¿Marqué el número de páginas en cada una de ellas?
- ¿Realicé un índice?

Antes de finalizar este tema, la recomendación es que se realicen paso a paso cada una de las fases de la investigación. Habrá que tener presentes las características de cada etapa en el proceso de investigación y escritura para obtener un mejor resultado en la versión final.



NUEVAS FORMAS DE LEER Y DE ESCRIBIR EN EL SIGLO XXI

TEMA

7



La importancia de la imagen y de la información electrónica en nuestro presente se ha traducido en una demanda, en una necesidad que debemos conocer y aprender a manejar e interpretar. Todos compartimos social y culturalmente el llamado *mundo de la información* que, cada vez más, se relaciona con los conocimientos y aprendizajes adquiridos desde la infancia.

Tanto la comunicación audiovisual como las llamadas *nuevas tecnologías* condicionan las estructuras de la transmisión de conocimientos. El acceso a la información y al conocimiento por medio de la información audiovisual en general y de las nuevas tecnologías en particular, hace necesario que replanteemos nuestra forma de abordar y conseguir conocimientos y aprendizajes al trabajar con otras herramientas que se adicione al libro tal y como hasta ahora lo hemos conocido.

El conocimiento se mueve cotidianamente, es dinámico, cambiante, plural; se actualiza a diario y el libro solo no sirve ya como única herramienta para acceder a nuevos saberes, por lo que se hace indispensable pensar en los nuevos instrumentos que la ciencia ha puesto a disposición del ser humano para que ese acceso al conocimiento se dé de forma más inmediata, más actual.

Sin embargo, las manifestaciones audiovisuales y tecnológicas no contribuyen por sí solas a una nueva formación; es necesario que aprendamos a usar cada vez mejor estos nuevos recursos para que las novedades científicas y tecnológicas no sustituyan ni el pensamiento crítico, ni el carácter autónomo de quienes aprendemos con ellas.

7.1 EL TEXTO PUBLICITARIO

Con la publicidad se crean ilusiones, se exhiben determinados estilos de vida, se elogian o condenan determinadas ideologías, se persuade de la bondad y de la utilidad de determinados hábitos y conductas y se educa a las personas en la adhesión al mercado y en la adoración a las normas, los hábitos y las formas de vida de la sociedad de consumo.

CARLOS LOMAS

7.1.1 La persuasión

En la vida contemporánea, un elemento cada vez más sofisticado de nuestra relación con el mundo, con el exterior, con nosotros mismos, lo constituye la suma de estrategias que se ponen en juego para conseguir de las personas, en particular de los adolescentes y los jóvenes, una **conducta de consumidores**, por medio de códigos no verbales, de la imagen, de la música.

El anuncio publicitario más que informar, seduce; juega con las connotaciones y los implícitos más que con la información racional para lograr la adhesión de alguien a un determinado producto, un servicio, una idea, una manera de ser o de comportarse.

La noción de **contexto** es esencial para entender cómo actúa la publicidad en sus receptores. La palabra *contexto* se debe entender más allá de lo relacionado con el escenario (tiempo y espacio en el que se realiza la comunicación) y esto **presupone las creencias** sociales, políticas, religiosas; **los aspectos culturales** de carácter general de cada individuo; **las expectativas** respecto a su presente y futuro; **el entorno físico** en el que se produce la comunicación; **las ideas** que se tienen respecto a quien es el receptor; **la memoria**; **las informaciones de todo tipo** que cada quien posee; **el conocimiento del mundo**; **los recuerdos personales** e incluso **las emociones**.

Todos los aspectos mencionados adquieren sentido en nuestros intercambios comunicativos y definen nuestras percepciones y comportamientos.

Desde luego, en este compendio no es posible abordar a fondo todos los aspectos relacionados con la lectura de la imagen, con su gramática, es decir, sus reglas; no obstante, es preciso destacar la importancia que tiene el **saber decodificar el sentido de la imagen** en un momento en el que existe una avalancha de lo icónico que, en gran medida, no se estudia, analiza o lee en su real dimensión. De acuerdo con la propuesta de Agustí Corominas, el estudio y el conocimiento de las características de la comunicación audiovisual genera aprendizajes tales como:

- El conocimiento de la pluralidad de lenguajes básicos que una sociedad utiliza.
- El desarrollo de las capacidades de observación de la realidad.
- El desarrollo de las estructuras temporales.
- El desarrollo de las estructuras espaciales.
- El desarrollo de los procesos de generalización y abstracción.
- El desarrollo de los sentimientos y juicios éticos.
- La educación de los sentimientos y emociones.

El texto publicitario se sustenta en respuestas humanas universales. Los publicistas apuestan al sentido de grupo con el que el ser humano se identifica para generar respuestas de consumo que lo hermanen con los demás. Por medio de la publicidad se descalifica, se ataca la autoestima, se despiertan sentimientos de vergüenza para dar paso al producto que nos “salva”, que nos integra a los demás, que contribuye a que no nos rechacen.

La publicidad puede usarse también para poner en la balanza actitudes positivas, para generar conciencia, para “anunciar” nuevas actitudes o comportamientos solidarios, pero es una publicidad minoritaria, que la mayor parte de las veces termina por perderse ante la avalancha de la publicidad que se ha hecho para conseguir alguna forma de control sobre nuestros miedos: miedo a envejecer, a engordar, a no ser reconocido, a no formar parte de un grupo, a no poseer algo, a no estar identificado con un grupo social, a no tener la aprobación de los demás.

La publicidad se organiza por medio de **estereotipos físicos e ideológicos** que derivan en la necesidad de poseer un cuerpo perfecto, una personalidad “arrolladora” como la que transmite alguien desde la televisión o desde el cine; una imagen social que los demás admiren y respeten. **El texto publicitario es un texto que no nos convence con argumentos sólidos, con ideas profundas, sino con elementos propiamente persuasivos, es decir, con una apuesta a las emociones, a los estímulos sociales y culturales que se traducen en los miedos más ancestrales, en la necesidad de sentirnos aprobados, de saber que somos parte de un grupo, que estamos vinculados a los demás.**

Cuando una conocida marca de productos chatarra nos dice “A que no puedes comer sólo una” está apelando a un código cultural en el que, quien no acepta el reto, queda fuera del grupo. Así, no nos comemos sólo una papa frita sino toda la bolsa.

La invitación a pensar de una determinada manera que se traduce en una invitación a comprar, a consumir, para no ser diferentes, se hace siempre apelando a una normativa social bien estudiada por los publicistas; éstos hacen que los consumidores seamos previsibles, que tengamos respuestas emotivas.

En la construcción del texto publicitario, el trabajo con los usos lingüísticos, la selección del léxico, el uso de ciertas palabras clave dirigidas a las emociones, hacen las consignas exitosas. Las palabras nunca han sido neutrales, pero en la publicidad ello sería todavía más impensable. Incluso los anuncios publicitarios que se disfrazan con algunas palabras de carácter científico, persiguen lo mismo: vender un determinado producto aunque apelando a un consumidor supuestamente más enterado y conocedor de una determinada realidad. En síntesis, en la publicidad actual, los anunciantes y publicistas apuestan más a lo persuasivo que a lo propiamente informativo, a las emociones a flor de piel que al raciocinio, así como a otros recursos como la música, los colores, las y los modelos excepcionales, entre otros muchos.

Algunos recursos del texto publicitario para la construcción del eslogan

El eslogan es, de acuerdo con Miguel Ángel Arconada, el cierre definitivo del anuncio y debe asociarse a la marca del producto para provocar el deseo por poseerlo o la identificación con sus valores. “La fórmula lingüística del eslogan debe recordarse e interiorizarse fácilmente.” Es **breve** y “presenta un alto valor de sugerencia por lo que la variedad de sus posibles lecturas se potenciará con metáforas, dobles sentidos, paradojas... debe ser fácil de memorizar y suele recurrir a rimas, **aliteraciones**, **paronomasias**, **anáforas**... Debe refrendar la diferenciación del producto frente a otros por lo que puede emplear la **sentencia**, el **símil**, la **cosificación**... En ocasiones, el eslogan aparece en un idioma diferente para asociarlo a otra cultura u otro ambiente de consumo, que aporte valor al producto”.

Observemos algunos eslóganes publicitarios acompañados de un breve análisis. Por lo general, los eslóganes van acompañados por imágenes y marcas; sin embargo, por sí solos cumplen con la caracterización previamente dada, pues responden a ciertas tendencias retóricas y lingüísticas que son recurrentes en la publicidad. Los aspectos relacionados con el análisis se encuentran subrayados.

- **El arte está de fiesta** (IX Festival Internacional Cervantino). Una de las formas retóricas más utilizadas en la publicidad es la de la **personificación** o **prosopopeya**, que consiste en atribuir cualidades propias del ser humano a seres inanimados, a objetos, a cosas. En este caso, se le atribuye al arte, un concepto abstracto, la posibilidad de “estar de fiesta”.
- **MasTV - Mejor que nunca**. En este eslogan está presente un *cuantificador* en la propia marca del producto. Son cuantificadores las expresiones de cantidad como más, todo, algo, nada, nadie, mucho. Lo son también los porcentajes (100% de agave) o los ordinales (la primera en su tipo). Además de *más*, también aparecen las palabras *mejor* y *nunca*, utilizadas con mucha frecuencia en la publicidad como equivalentes de calidad.
- **En hoteles Misión, tu viaje de negocios será todo un éxito**. En este eslogan aparecen dos de los recursos más utilizados: por un lado, el uso de posesivos (tu) y, por el otro, el cuantificador *todo*, que tiene un carácter globalizador. Es una aserción, afirmación, absoluta y contundente.
- **Lujo desafiante** (Rolex). El uso de adjetivos es parte fundamental de la construcción publicitaria. En el caso de *desafiante*, se trata de un adjetivo de valoración y un superlativo. También puede considerarse un adjetivo subjetivo puesto que se relaciona con la palabra *lujo*, un sustantivo a menudo utilizado en la publicidad.
- **Áurea. La sencillez es una luz que seduce el alma** (Phillips). Es una forma de comparación por medio del verbo *es*, aunque está más próxima a la figura de la **metáfora**.
- **Únicamente en Shepora. Avanzar en belleza**. Algunos adverbios terminados en *mente* son muy socorridos por la publicidad. Equivalen a una forma de superlativo para generar una idea de singularidad o de exclusividad.
- **El poder rejuvenecedor de la ciencia** (Shiseido). La suma de un artículo definido (el) más un sustantivo abstracto (poder), a menudo utilizado por la publicidad, y un adjetivo (rejuvenecedor) son una fórmula usada para generar un efecto de compra.
- **Pikolinos. Lo natural es bueno**. La figura retórica más empleada en la publicidad es la **elipsis**, con frecuencia lo que se omite es la marca.
- **Sólo mini** (Mini Cooper). Sólo (o solamente) es uno de los adverbios a los que más recurre el texto publicitario para generar un sentido de exclusividad, de que algo es superior a lo demás.

- **Las familias ya no son como antes** (VW). El *como* usado para establecer una **comparación**, se utiliza para enfatizar el valor de un producto.
- **El twist que le da sabor a tu vida** (Smirnoff Raspberry). El uso de determinados posesivos como el *tu*, equivalen a un tuteo para acercar al comprador a un producto y mostrárselo como si en realidad ya fuera suyo.
- **Un hogar, una sonrisa** (Infonavit). El uso de los artículos indefinidos para otorgar al producto un valor específico.
- **Alguien muy especial merece un regalo perfecto** (HSBC). El uso del *muy* más un adjetivo cuantifica la importancia del producto.
- **Creamos productos de altísima calidad para que tu información no se vaya al infierno** (Kingston). Uso de adjetivos con el sufijo *-ísima* o *-ísimo* que tienen un carácter afectivo o expresivo.
- **Siempre dinámico, siempre contigo** (Corsa). El uso del *siempre* para mostrar una calidad que no se acaba.
- **Cada día, rellena y eleva visiblemente el surco de las arrugas** (L’Oreal). Uso de un superlativo, mediante el recurso del adverbio terminado en *-mente*, que genera una sensación de absoluto.
- **Siéntese frente al televisor durante horas y después, enciéndalo** (Bang & Olufsen). El uso del imperativo como una forma verbal natural en el texto publicitario y un *usted* que no está escrito (siéntese usted; enciéndalo usted) hace sentir que sólo algunas personas pueden poseer un bien como el que se anuncia; de esta manera hace que el producto tenga una cualidad de magnífico, de exclusivo.
- **¿Arrugas? No les doy ni una oportunidad** (Nivea). El uso de la interrogación exige la participación del interlocutor.
- **El reto es estar a la altura de los que te siguen** (Rolex). Un producto único y exclusivo. Ubica el bien dentro de un universo propio, de un universo cercano y real.
- **Descubre el futuro. Nueva superdefensa hidratante, triple acción** (Clinique). El uso del adjetivo *nuevo* o *nueva* es también de los más recurrentes en la publicidad de todos los tiempos.
- **Mientras tú perdías el tiempo dudando, otras perdían diez años** (StriVectrin-SD). Uso de adverbios de tiempo.
- **El sabor de la tradición** (Laggs). Uso del artículo definido que se relaciona con un sustantivo que define el valor de un producto.

7.1.2 ¿Cómo se leen las imágenes?

Se dice que nuestra forma de mirar es nuestra forma de situarnos en el mundo. La forma en que nos relacionamos nos ayuda a comprender mejor el mundo, permite una relación más ética, responsable, inteligente y reflexiva de la sociedad y de sus comportamientos.

Curiosamente, aunque en la sociedad de la información somos bombardeados por toda clase de imágenes, persiste un analfabetismo relacionado con la imagen. **No nos hemos formado como espectadores de imágenes publicitarias, fotográficas, icónicas en general**; no nos hemos formado como espectadores televisivos o cinematográficos aunque la televisión y el cine sean acompañantes cotidianos de nuestra realidad.

Es necesario, por lo tanto, tener acceso a una cultura audiovisual con herramientas para poder **analizar lo que las imágenes “dicen”**, para poder adquirir un sentido crítico que nos sirva como una forma de defensa, pero también de cultura general respecto a la cultura audiovisual que a diario nos acompaña.

No hay que olvidar que la imagen también comunica y que permite a quienes estamos en contacto con ella la posibilidad de desarrollar capacidades y competencias diversas, que van desde la observación al análisis. Todos debemos poseer instrumentos para observar y para analizar las emociones, los valores, los sentidos que desde la cultura audiovisual sirven cotidianamente como mecanismos de comunicación.

La cultura audiovisual merece tener un espacio en nuestra formación, como una manera de replantear la relación con el mundo y de comprender la riqueza comunicativa que posee.



7.1.3 Aspectos básicos para la construcción de la imagen

Se puede decir que los elementos básicos que componen la imagen fija (en el caso de la imagen cinematográfica se añaden más aspectos) son cuatro: el punto, la línea, la luz y el color. Considerándolos se pueden realizar lecturas de la imagen.

El **punto** es la señal más sencilla que utiliza alguien en el plano de la comunicación visual. Es la fuerza de atracción del ojo, el centro visual, lo que genera una sensación de equilibrio. El punto es para el ojo humano un instrumento de medición que genera el ritmo en la imagen, que hace que la composición icónica sea dinámica o no.

La **línea** equivaldría a un punto en movimiento. Ayuda a hacer visible lo que no existe. En una composición, las líneas de fuerza están marcadas por el uso de las diagonales. Quienes realizan imágenes publicitarias, distinguen entre la línea de fuerza (del ángulo superior derecho al ángulo inferior izquierdo) y línea de interés (del ángulo superior izquierdo al inferior derecho del encuadre). Además de las líneas diagonales, también hay líneas paralelas (pueden marcar el horizonte).

Por lo que se refiere a la **luz**, es un elemento central de la composición de la imagen pues permite destacar los colores y los volúmenes y crear sombras. Los estudiosos de la imagen plantean que la luz puede usarse para conseguir efectos como los siguientes:

- Expresar sentimientos y emociones.
- Crear una atmósfera poética.
- Diferenciar distintos aspectos de una representación.
- Resaltar y contrastar los ambientes cerrados y los espacios abiertos.

Desde siempre en la pintura, los artistas han utilizado la luz para expresar sensaciones de serenidad, calma, dramatismo, placidez, movimiento, quietud, entre otras. Respecto al trabajo con la luz, hay múltiples clasificaciones que no corresponde revisar en este libro.

Finalmente, el **color** es un elemento que no se puede leer en la imagen si no lo relacionamos con la luz. Los diferentes colores tienen distintos significados y sentidos en la composición visual de acuerdo con la percepción que de ellos hacen los individuos. Según los especialistas, los colores tienen tres propiedades: tono, saturación y luminosidad. Quienes hacen imágenes publicitarias, basan gran parte de su trabajo en el universo de las percepciones del color de acuerdo con el género (hombre o mujer), la edad, la zona geográfica en la que se habita, la condición social, entre otros.

La simbología de los colores es un instrumento fundamental para los llamados “creativos” de la publicidad.

Elegimos un par de colores para ejemplificar cómo es que los ven dos estudiosos, entre muchos, y para poder confirmar la importancia de saber seleccionar los colores para decir algo a quien lee la imagen.

ROJO

Faver Bivien	<ul style="list-style-type: none"> • El rojo es un color que viene hacia nosotros, avanza. • Color turgente que acapara la atención y desbanca a todos los colores circundantes. • La naturaleza agresiva del rojo ha estado siempre relacionada con las ideas de combate. Puede asociarse con la carne y la emoción: desde el amor y el coraje hasta la lujuria, el crimen, la rabia y la alegría. • La gama del rojo se alterna dramáticamente cuando el color se va convirtiendo en rosa. Se vuelve amable, condescendiente.
Max Lüscher	<ul style="list-style-type: none"> • Expresa deseos de conquista, ansias de logro y vencer. • Color atractivo para aquellos que valoran las cosas que ofrece una vida intensa y plena. Comprende todas las formas de vitalidad y poder. • Los rojos y rosas fuertes, con un cierto toque de azul, resultan sensuales y voluptuosos. • Al magenta se le puede considerar como un color divertido y sensacional hasta ser excesivamente intenso y loco.

VIOLETA

S. Fabris y R. Germani	<ul style="list-style-type: none"> • Color que indica ausencia de tensión. • Puede expresar calma, autocontrol, dignidad, aristocracia, pero también violencia, agresión premeditada, engaño, hurto.
Max Lüscher	<ul style="list-style-type: none"> • Tiene asociaciones místicas. • Puede ofrecer un cierto aire de moda ya pasada, la elegancia de un mundo ya caduco. • Las tonalidades más pálidas contienen un toque de tristeza. • Puede expresar lujo, poder.

VERDE

Abraham Moles	<ul style="list-style-type: none"> • Es apacible y reposado.
S. Fabris y R. Germani	<ul style="list-style-type: none"> • Color reservado y esplendoroso. • Puede expresar naturaleza, juventud, deseo, descanso, equilibrio.

AZUL

Clarence Rainwater	<ul style="list-style-type: none"> • Puede indicar sinceridad, rigurosidad, capricho, indecencia.
Faver Bivien	<ul style="list-style-type: none"> • Da sensación de infinidad, inspira confianza y se puede asociar con lo espiritual. • Indica placer y descanso; apunta al reino de lo trascendente. • Es un color saludable aunque sus aspectos negativos son una extensión de los positivos: lo azul (frío) está relacionado con la insensibilidad, la soledad, el aislamiento; la tranquilidad con la inercia.

ANARANJADO

Abraham Moles	<ul style="list-style-type: none"> • Color estimulante; atrae a los indecisos.
Max Lüscher	<ul style="list-style-type: none"> • Significa “deseos de conquista más esperanza de algo nuevo”. • Las personas pueden encontrarlo provocativo, excitante, erótico. • Color de alarma en la naturaleza como en la industria.

Como se ve, la gramática de la imagen está compuesta por distintos elementos y el color es uno de los más importantes.

Por último, y sólo como una aproximación a los muchos elementos que deben analizarse en la imagen, es importante considerar lo que se refiere a la selección y distribución del espacio por medio de los llamados **planos**. En una imagen fija se pueden considerar las siguientes opciones:

- *Gran plano general* cuando predomina el entorno sobre los personajes.
- *Plano general* si lo que hace es mostrar la acción por completo así como a los objetos y personajes. Tanto el gran plano general como el plano general son esencialmente **informativos**.
- *Plano americano o plano de tres cuartos* es cuando el personaje aparece encuadrado hasta las rodillas.
- En el *plano medio* el personaje o personajes aparecen encuadrados a la altura de la cintura. Tiene el propósito de individualizar al personaje por lo que se diferencia del plano americano.
- El *primer plano* incluye la cabeza, el cuello y parte de los hombros del personaje; el receptor nota una gran carga de subjetividad.
- El *plano detalle* fragmenta al personaje o al objeto en lo que interesa resaltar (ojos, boca, cejas, manos).

A lo anterior se pueden añadir también las angulaciones de la escena, del objeto o de la persona y se pueden resumir en tres posibilidades: un ángulo normal (a la altura de los ojos

del observador) que proporciona un sentido de objetividad; un ángulo llamado *picado* (desde una posición más elevada del punto de vista normal y, un ángulo *contrapicado*, desde una posición por debajo de los ojos del observador.

Aunque la gramática de la imagen es mucho más profunda y en ocasiones compleja, con los elementos considerados aquí puede ser suficiente en principio para convertirnos en lectores de imágenes de una manera más analítica. Siempre habrá que recordar que el lenguaje visual y plástico tiene fines comunicativos sin importar que la representación exprese realidades o ficciones.

A continuación aparecen varios textos publicitarios que tienen como característica el hecho de que han surgido de entidades culturales y sociales que no tienen como propósito vender mercancías, sino contribuir a formas de vida más relacionadas con las necesidades sociales de nuestros días.

7.1.4 Lectura de imágenes publicitarias fijas

En la actualidad, la mayoría de los espectadores somos consumidores de imágenes, de mensajes visuales (también sonoros y audiovisuales); sin embargo, tenemos escasos instrumentos de lectura, de análisis que nos permitan un distanciamiento crítico de la publicidad.

Al leer imágenes es fundamental considerar y diferenciar los niveles denotativo y connotativo. Por una parte, en el nivel *denotativo*, también llamado objetivo, se consideran tanto la enumeración como la descripción de los objetos, de las cosas o de las personas en un determinado contexto y localización temporal y espacial. En el plano denotativo es fundamental la observación de las líneas, los planos, la angulación, además de los usos del color y de la luz de acuerdo con la relación que hay entre los personajes y los objetos. Quien hace un texto publicitario para su publicación en carteles, en periódicos, en revistas, en postales, hace una apuesta a la originalidad, a la complejidad (o no) de la imagen para que ésta adquiera un grado de iconicidad que la identifique con determinada marca. La denotación es el significado literal de la expresión lingüística e icónica.

Por otra parte, el nivel *connotativo*, también llamado subjetivo, permite el análisis de mensajes ocultos, ya sea para disfrazar una realidad, para instaurar una forma de valoración social específica o para sugerir algo a los diferentes individuos que tienen acceso a una determinada imagen publicitaria; de esta manera se consigue persuadirlos de pensar de una determinada manera, de acogerse a valores específicos. Lo connotado es la interpretación cultural del significado literal de las palabras.

Un análisis elemental del anuncio de dulces Costanzo nos da algunas pautas para leerlo.

La imagen nos remite a un tiempo y un espacio alejados de la actualidad; tanto la imagen dibujada de un hombre y una mujer como el eslogan nos colocan en un contexto que no es el nuestro. ¿Por qué en esta época se sigue haciendo una publicidad como la de estos dulces? Porque, como se ha dicho ya en otro momento, una apuesta de quien hace la publicidad se relaciona con la calidad de lo que se hacía antes; “éso sí eran dulces”, se podría afirmar en un anuncio que remite a otra época.

El eslogan dice: “Dulces más dulces que los besos de la novia” y esta frase se coloca de forma ondulada, por encima del dibujo de la pareja, para propiciar cierto movimiento en un texto que remite a lo antiguo, a otra época. Asimismo, la concepción del anuncio muestra la intención del fabricante de estos dulces de remitir al receptor a una idea de provincia.

El anuncio semeja una lata rectangular en posición vertical en la que lo antiguo se traduce en los colores ocre y plata que rodean la lata. La mayor parte del color usado en la eti-



queta es el rojo con un contraste en gris casi blanco y algunos apuntes en negro.

El rojo, de acuerdo con varios estudiosos, centra la atención del receptor y desbanca a los demás colores. Puede expresar alegría, un entusiasmo comunicativo y un carácter dinámico acompañado por la expresión de deseos de conquista. En contraste, el negro equivaldría a una característica que quiere transmitir el producto: distinción, elegancia, seriedad o nobleza.

La pareja que aparece en la publicidad está en el centro y de manera vertical, mientras que la marca, con letras que equivalen a una “firma manuscrita” está en una posición ligeramente transversal que contrasta con los datos de la dirección de la empresa, situados horizontalmente y en color negro.

Una empresa comercial que tiene un sentido cultural son las librerías Gandhi, ubicadas en distintos sitios de la ciudad de México y en algunos del interior de la República.

Para la creación de sus textos publicitarios, la empresa Gandhi ha apostado por una complicidad con sus consumidores. Aunque las tiendas venden otros productos además de libros, el centro de sus campañas

de publicidad se relaciona precisamente con éstos y, de manera específica, con la acción de leerlos. De esta manera, efectúan una campaña de invitación a la lectura antes que un anuncio de un producto en particular.

Uno de los mayores aciertos de esta empresa es haber hecho del humor uno de sus principales recursos; sus anuncios lo mismo se leen en espectaculares, que en “morrales”, separadores, publicidad impresa en periódicos o revistas.

Una de las franjas más exitosas de la publicidad de Gandhi se relaciona con una serie de eslóganes que de alguna manera individualizan a los lectores y piden de ellos su cooperación para completar los mensajes en un ejercicio de persuasión mucho más inteligente que el de la publicidad común; la empresa sabe que vende libros en un país en el que se lee poco; por lo tanto, tiene que promover toda clase de acciones para interesar a los posibles lectores. En ocasiones les habla con la familiaridad de un amigo, de un pariente cercano (“No te hagas y ponte a leer”). El lector completa el sentido de la frase de acuerdo a distintas circunstancias; ¿no te hagas qué? Otros textos juegan con el doble sentido, con la complicidad, con los estereotipos sociales, con la canción de moda, con las frases hechas.

Para casi toda su publicidad, Gandhi ha descartado las imágenes y sólo se ha quedado con los usos de fuentes tipográficas específicas y de colores, los mismos que durante años han identificado a la empresa: el amarillo de fondo, las letras en negro y el logo de la empresa en morado.

La elección del color amarillo está relacionada con la idea de que algo es magnánimo, pero también se le asocia con la mente, con la luz (luz de la mente, del entendimiento), con el calor y con *la imaginación*, al tiempo que expresa jovialidad, que sugiere gozo, que provoca una respuesta activa como la que se supone deben provocar los libros o los textos en general.

El color morado o violeta se relaciona con la sublimación de sentimientos profundos, con una ausencia de tensión (cuando se lee, casi siempre hay una posición distendida) y, con una idea de lujo y poder. Tanto el amarillo como el violeta o morado se armonizan con la presencia del negro que expresa distinción y elegancia.

Además de la publicidad propiamente comercial, están, entre otras, la publicidad cultural y la publicidad institucional. Un ejemplo de publicidad institucional es la de las univer-

A ver si así lees.

gandhi[®]
libros · música · video · café



no requiere instrucciones

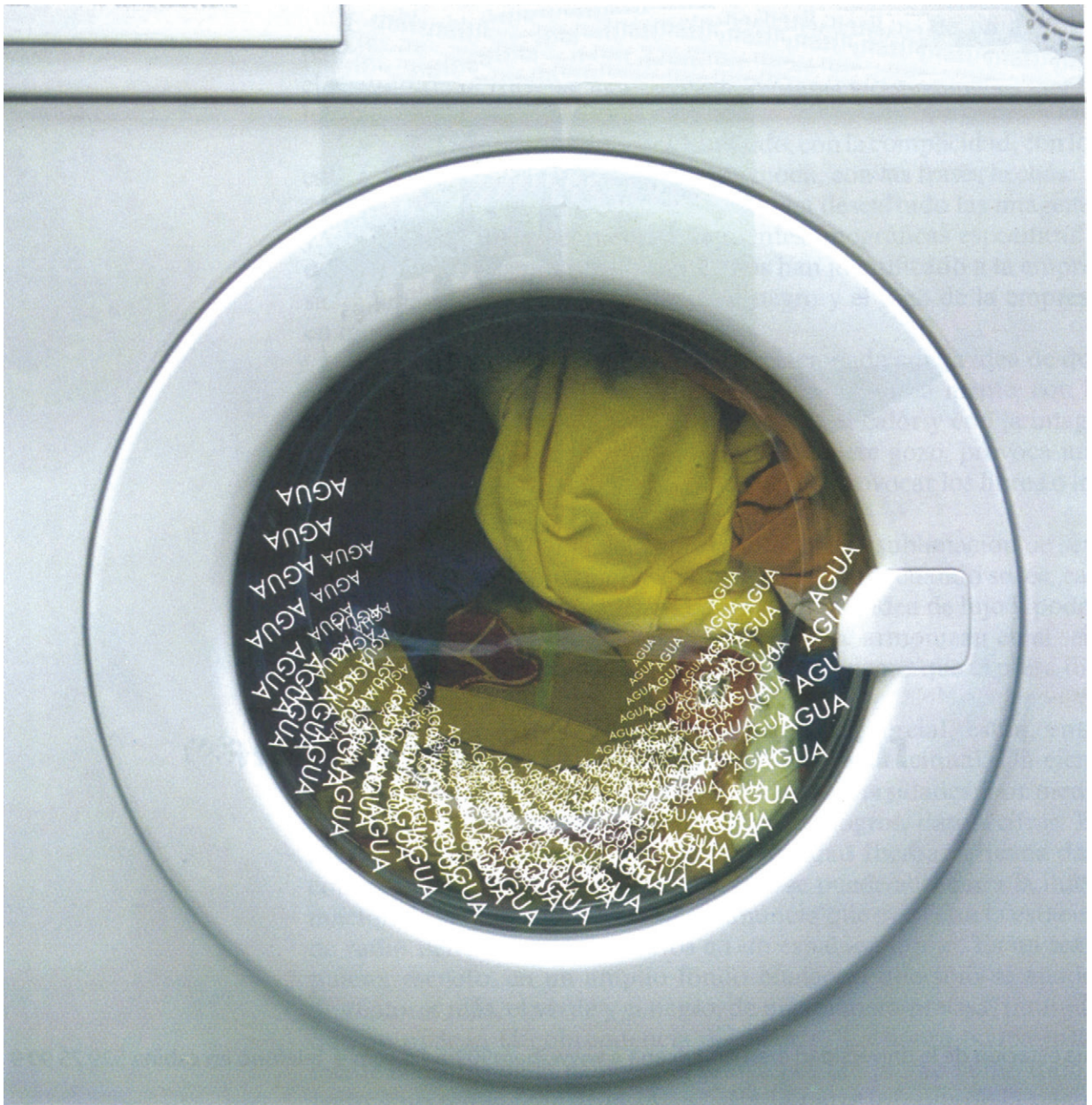
una estación de la universidad iberoamericana ● www.ibero909radio.com ● teléfono en cabina 529 25 90 9

sidades; por medio de textos publicitarios se difunden avances, logros, datos, cifras. En el caso del texto de *Ibero 90.9*, la Universidad Iberoamericana da a conocer una frecuencia radial en la que se puede acceder a la información de la citada universidad. El anuncio que publicita la estación de radio tiene escasos elementos en un espacio amplio. Es un texto pulcro, escueto, en un amplio fondo blanco al que sólo se añaden dos colores más, el verde y el negro, de una manera precisa, limitada, que no opacan la contundencia del blanco. La figura ocupa justamente el centro de la página y el eslogan es tan pulcro como todo el texto: “no requiere instrucciones”. En la parte inferior de la página se añade la dirección electrónica de la estación de radio así como el teléfono en cabina.

El uso generoso del color blanco equivale a la luz que emana de la estación de radio, pero también al propio nacimiento de ésta, a su novedad. El blanco expresa transparencia y claridad pero también un deseo de porvenir, de estabilidad, de armonía. Un elemento connotativo más puede relacionarse con una forma de refinamiento.

Las instituciones gubernamentales cotidianamente se relacionan con la ciudadanía por medio de la publicidad, una publicidad hecha no para vender un producto, sino para dar cuenta de una acción, de una política social, de una llamada a la comunidad.

El ministerio de medio ambiente de España hace una campaña denominada *Pon tu gota de agua* para llamar a la conciencia ciudadana en épocas críticas en las que se necesita insistir en el cuidado del recurso natural. Aunque las recomendaciones que se dan para cuidar el agua son de distinta índole, la imagen que acompaña a la información y que ocupa casi toda la página, es la de una lavadora vista desde un ángulo superior en la cual no sólo se ve ropa, sino que el movimiento del agua lo forma la repetición de la propia palabra AGUA.



Pon tu gota de agua*

Usa la lavadora y el lavavajillas a plena carga ♦ Abre el grifo solo el tiempo necesario ♦ Dúchate en vez de bañarte ♦ No tires nunca el aceite al fregadero ni al inodoro ♦ Lava el coche con bayeta y esponja ♦ Reutiliza de un año a otro el agua de tu piscina ♦ Riega tu jardín por aspersión y goteo ♦ Y evitemos las pérdidas por fugas.

*Para hacer este anuncio no hemos gastado ni una gota de agua. Ahora te toca a ti.



MINISTERIO
DE MEDIO AMBIENTE

Es un texto de publicidad institucional que apuesta fundamentalmente a la imagen con colores neutros, con predominio del blanco; en el texto, además de las recomendaciones para el cuidado del líquido, se hace un llamado a la corresponsabilidad de los lectores del texto, haciendo saber que el Ministerio del Medio Ambiente ya ha cumplido con lo que le corresponde y “ahora te toca a ti”.

En síntesis, a pesar de la avalancha de imágenes que vemos a diario, leemos las imágenes de manera limitada. Es necesario que poco a poco, así como aprendimos a leer las letras y después las palabras y luego los textos, hagamos de la lectura de imágenes una tarea cotidiana que permita crear en nuestra percepción lectora ciertos filtros críticos que nos ayuden a darnos cuenta de la manipulación que ejercen cotidianamente distintos medios de comunicación.

7.2 LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Internet puede ayudar a comprender que no hay una buena manera de expresarse, sino tantas buenas maneras como lugares y usos. Todo es cuestión de adecuación.

SERGE TISSERON

Aunque el gran invento de la imprenta es incuestionable y nos ha dado siglos de acceso al saber y al progreso, y seguirá haciéndolo durante muchos años, se puede decir que en este momento la información tiene, en más de un sentido, desdibujados sus límites; los espacios, las fronteras, los límites temporales se reducen cada vez más cuando la información se hace electrónica. Ya no es necesario esperar, por ejemplo, al día siguiente para enterarnos de lo que aconteció en el mundo a través del periódico convencional, sino que podemos acceder a un periódico virtual, a una página electrónica e informarnos de lo que sucede en el mundo, minuto a minuto, en tiempo real.

Es necesario atender al sentido de inmediatez de la comunicación actual, una inmediatez que además se refuerza a diario por el uso de toda clase de imágenes.

Aunque la lectura y la escritura siguen siendo las principales fuentes de información y de construcción del conocimiento, las **nociones de leer y escribir son diferentes**. Las tecnologías de la información organizan el aprendizaje de otra manera e introducen nuevas formas de atenderlo. Permiten seleccionar con rapidez la información que durante siglos acumuló la humanidad a un ritmo más o menos lento. Sin embargo, lo que importa no es la velocidad con la que se obtiene la información, sino poseer las destrezas para que, en el acceso a la información, se elija la más confiable, la mejor, la congruente y necesaria, ante el mar de superficialidad y dispersión que emana de muchas fuentes electrónicas.

La manera como se accede a la información, las decisiones que se toman, la selección que se hace, es lo que realmente orientará las nuevas formas de leer y escribir, de mirar; nuestra sociedad plantea con claridad las exigencias de una alfabetización científica y tecnológica que vaya más allá de repetir contenidos.

Y es que, como ya se dijo al hablar de textos orales, la comunicación humana se compone de muchos otros factores, de otros elementos del contexto y de la propia subjetividad, que las nuevas tecnologías no ofrecen (por el momento). Aspectos centrales de la comunicación entre seres se recuperan y tienen sentido sólo a través de la interacción; el timbre de voz, el olor, los gestos, la manera de vestir, la pertenencia a un país, a una clase social, los movimientos corporales, la apariencia física, el género y demás, no son significados que una máquina pueda generar en alguien.

Pero las nuevas tecnologías están creando **nuevos procesos de socialización** y de cultura que influyen a diario en la forma de conocer el mundo, de memorizar, de comprender e interpretar lo que nos rodea, e incluso de dialogar en una virtualidad que poco a poco configura la mente humana de un modo distinto. Las nuevas tecnologías nos permiten leer información textual a la manera tradicional, pero también nos piden leer imágenes, animaciones, sonidos, videos; todo ello, de una manera no secuencial, sino vinculada entre sí por una serie de nexos, de bloques que ofrecen a los lectores diferentes vías, diversos itinerarios, para los cuales es necesario tener toda clase de **competencias**. Las diferencias entre una mente letrada y una mente virtual pueden apreciarse en el siguiente cuadro de Carles Monereo:

	<i>Identidad</i>	<i>Concepción dominante</i>	<i>Lugar del conocimiento</i>	<i>Lenguaje dominante</i>	<i>Resultado</i>
<i>Cultura impresa</i>	Emigrantes tecnológicos	Objetivismo	Individual Compartido	Verbal	Mente letrada
<i>Cultura digital</i>	Nativos tecnológicos	Relativismo	Distribuido Conectado	Multiplicidad	Mente virtual

Pero como ya se dijo líneas arriba, los riesgos de la proximidad con la tecnología también son varios; el propio Monereo habla de:

- **Nafragio informativo.** Al ser casi inabarcable la información que se presenta en Internet, los jóvenes (y todos en general) corren el riesgo de naufragar ante estímulos más momentáneos y emocionales que propiamente intelectuales.
- **Caducidad informativa.** La renovación acelerada de la información hace que mucha se convierta pronto en pasado y que, al mismo tiempo, no se sea capaz de discriminar si la nueva información es de mayor calidad que la anterior. No hay demasiadas posibilidades de analizar lo nuevo si no ha habido oportunidad de valorar lo que se ha ido.
- **Intoxicación informativa.** Un problema que surge tanto del exceso informativo como de la pronta desaparición de la información es saber si ésta es creíble, si es fiable o tiene intenciones serias, científicas, de objetividad.
- **Patología comunicacional.** Uno de los peligros que pueden correr los usuarios es el del aislamiento, el de su falta de integración social cuando permanecen durante largas horas frente a la computadora.
- **Brecha digital.** El acceso a las nuevas tecnologías no ha sido generalizado; esto tiene efectos de carácter social, cultural y político como el hecho de que haya distancia entre los países desarrollados y los que no lo son, entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre personas con acceso a la escolaridad y quienes no asisten a la escuela.

Lo anterior, si bien es digno de tomarse en cuenta, no borra las múltiples ventajas que tiene la red en nuestros días ni su importancia como una herramienta de estudio, una herramienta de búsqueda de información que tiene millones de documentos, de textos icónicos o verbales, de sonidos, de animaciones, de videos y demás. Al hacer posible el acceso inmediato a la información desde cualquier tiempo y cualquier espacio, no hay límites en los horarios de consulta para leer y ver toda clase de textos. Así, Internet debe verse como una fuente de información permanente, un sitio que es a la vez espacio de difusión, de discusión, de estudio, pero también de ocio.

Aunque todavía falta tener un mejor acceso a los conocimientos a través de la red, lo que resulta incuestionable es que es un recurso de nuestro tiempo; un recurso plural, democrático, heterogéneo que produce beneficios, pero también puede generar adicción.

El siguiente cuadro de Carles Monereo hace evidentes tanto los valores positivos como los negativos de Internet:

<i>¿Qué ofrece Internet?</i>	<i>Riesgos y peligros</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Navegar por una enorme cantidad de información presentada en múltiples formatos. • Un medio informativo abierto, dinámico y flexible. Sencillo y fácil de mantener. • Una fuente de información compartida mundialmente. • Acceso fácil e instantáneo a gran cantidad de información. • Gran interactividad entre usuarios y fuentes de información. • Facilidad de publicación a bajo costo y de reutilización de la información. • Información siempre disponible y actual. • Libertad de expresión. 	<ul style="list-style-type: none"> • Falta de control y sistematización de la información. • Gran densidad de información. Sobreinformación. • Información enmascarada. Gran cantidad de publicidad. • Acceso a contenidos no deseados e información basura. • Poca durabilidad de la información. • Desorientación y “naufragio”. • Falta de rigor en la información. • Problemas de garantía, procedencia, autenticidad y credibilidad de la información.



Para no navegar en una serie de imprecisiones, de confusiones, de contenidos infinitos, siempre será necesario que tengamos claro para qué ingresamos en la red. En las actividades cotidianas, es necesario establecer las condiciones relacionadas con una toma de decisiones que respondan a las siguientes preguntas: ¿qué busco? ¿Para qué me sirve? ¿Qué contenido específico de una tarea apoya y con qué nivel de complejidad? ¿Dónde busco la información? ¿Todos los sitios de Internet me dan la misma información y de la misma calidad? ¿Cómo busco la información? ¿Lo hago en los buscadores más conocidos? ¿Voy a un sitio web específico? ¿Me inscribo a un foro académico? ¿Qué clase de información he en-

contrado? ¿Cómo puedo saber su validez? ¿Cómo la contrasto con otras fuentes de Internet y fuentes bibliográficas o hemerográficas convencionales?

Buscar en la red equivale a tener claro el propósito de la búsqueda, a planificar a partir del propósito, a desarrollar una búsqueda y a revisar los resultados para saber si son idóneos con el propósito y, finalmente, a evaluar los resultados de acuerdo con las consideraciones anteriores.

7.2.1 El hipertexto

Es necesario plantear la importancia de Internet de acuerdo con las necesidades laborales o académicas cotidianas y de acuerdo también con las nuevas formas de leer y escribir que debemos tener presentes.

Un concepto fundamental para abordar las nuevas formas de leer y de escribir con base en las nuevas tecnologías, es el concepto de **hipertexto**. Aunque es un concepto concebido desde principios de la década de 1930 ante la explosión de información científica, es una palabra que en la actualidad se puede definir como la capacidad de combinar conocimientos. Cuando ingresamos a la red, vamos de texto en texto; no se lee de manera lineal sino de manera oblicua o a través de lo que se llaman “ventanas”. Hablar de hipertexto es hablar de textos unidos entre sí que hacen posibles trayectos casi infinitos de lectura; se lee en la computadora un conjunto de trayectos o de tramas. Se puede decir que un hipertexto no genera una lectura secuencial sino que le da al lector virtual itinerarios alternativos para que organice lo que lee de acuerdo con necesidades de búsqueda específicas.

Podemos caracterizar al hipertexto porque es una forma de lectura (y de escritura) en la que priva la noción de proceso. Sus características son:

- **Inmaterialidad.** No tenemos, como en el caso del libro, un objeto que acomodamos en un estante o que llevamos con nosotros. Una videoconferencia, por ejemplo, no la podemos tocar, como tampoco al chat, al foro académico o al grupo de discusión.
- **Interactividad.** La interacción más inmediata es entre el sujeto y la máquina; es desde allí como se deciden secuencias, como se establecen ritmos de relación, como se puede delimitar la cantidad y la calidad de la información y como, con muchísima frecuencia, se pierden las fronteras entre un texto y otro, entre un lugar y otro de los que se han consultado. La idea de inicio y fin está sujeta solamente al propio sujeto que investiga o a la capacidad de la máquina.
- **Instantaneidad.** Ésta es quizá una de las características más atractivas del trabajo con las nuevas tecnologías y lo que hace de éstas un recurso tan importante en el aula. Al tener acceso inmediato a la información cuando se está “conectado”, se puede decidir con mayor claridad y rapidez la selección de la información y el uso que se le dará.
- **Calidad técnica.** Salvo casos extremos, cuando se trabaja con una computadora hay una sensación de fiabilidad por parte de los usuarios. Los avances de las máquinas son tan vertiginosos que es muy difícil que éstas no respondan a nuestras necesidades.

Las nuevas tecnologías plantean a diario la necesidad de formarnos en nuevas competencias de lectura y de escritura.



Las principales **competencias** que se desarrollan con la **lectura** son:

1. La comprensión de **textos no lineales**, o lo que se llama hipertexto. Si se lee, por ejemplo, una página web, se están decodificando distintos signos. Se lee información a la manera convencional, pero también la información que emiten las imágenes, los videos, la animación, las imágenes en tercera dimensión, esquemas, cuadros e incluso publicidad. Esta forma de leer es más compleja si tomamos en cuenta que las imágenes tienen su propia gramática, que los sonidos tienen un sentido como también lo tienen los colores o la animación. En síntesis, estamos ante **otras formas de leer**, ante **otros caminos de la lectura** que **demandan de quien lee, una atención más integral**.
2. La capacidad para **obtener información organizada** de acuerdo con esos itinerarios diversos que se han mencionado previamente. Se trata de actuar con la información que procede de las nuevas tecnologías de una manera distinta a como se procede cuando leemos un libro o una enciclopedia en casa o en la biblioteca. Por ejemplo, si leemos un CD-ROM, tenemos que familiarizarnos muy pronto con la estructura de la información que contiene el disco. Hay materiales que organizan la información de manera jerárquica, de lo más importante a lo menos importante; hay otros que van de lo general a lo particular, que proponen distintos índices (índice general, por materias, alfabético). Quien lee la información lo hace desde sus necesidades más inmediatas o desde su experiencia con este recurso. Hay algunos CD-ROM que proceden para desplegar los conocimientos por medio de imágenes, por ejemplo. Esta travesía por varios itinerarios, por diversas maneras de acceder al conocimiento, permite a los lectores aprender a **categorizar la información** y, con base en ello, a **organizar el sentido de ésta de acuerdo con propósitos específicos**.
3. La capacidad de **informarnos o de aprender de manera combinada**. Cuando leemos en la pantalla, tenemos a la mano lápiz y papel para tomar notas, para apuntar aspectos que nos interesan. Obtenemos un conocimiento al tiempo que escuchamos que alguien relata o describe algo. Se lee y se escucha; de esta forma, combinamos la información que obtenemos de dos fuentes distintas.
4. La información ya no sólo la posee una persona; todos **tienen acceso a los mismos conocimientos**.
5. Se aprende a **seleccionar, categorizar, ordenar y manejar la información** de acuerdo con propósitos concretos de investigación o de indagación. Como ya se dijo líneas arriba, la importancia de una planificación permite obtener mejores resultados a la hora de la búsqueda de información.
6. Se lee desde una **ruptura de la linealidad**; esto hace que los usuarios se apropien de una serie de operaciones de un rango más complejo y las utilicen para conseguir mejores resultados en su análisis de la información. La no linealidad nos permite elaborar hipótesis de lectura constantemente, anticipar, **inferir**, hacer relaciones entre una información y otra, contraargumentar, elaborar posibles respuestas a un fenómeno o información.
7. Hay una mayor y más natural **relación entre la lectura y la escritura**.
8. Se tiene acceso a distintas clases de información visual y sonora, pero también de animación.
9. Los usuarios tienen **acceso a referencias bibliográficas más actualizadas**, lo cual favorece a la investigación. En todo caso, al igual que cualquier investigación que no sea virtual, lo importante es tener absoluta claridad de cuáles son nuestros propósitos de lectura.
10. Se tiene **acceso a una polifonía de voces**. En la búsqueda de información en la red nos encontramos con distintas miradas sobre un mismo tema, con fuentes provenientes de

distintos lugares del planeta, voces experimentadas, rigurosas, serias y voces superficiales, poco confiables. Es parte de la nueva forma de leer, **aprender a distinguir** el sentido de esta Babel cibernética que, si no tenemos suficiente claridad en el propósito de búsqueda, puede confundirnos.

11. Se tiene **acceso a más información** y se aprende a organizarla de mejor manera de acuerdo con propósitos concretos.
12. Si las búsquedas requieren de ir a las fuentes originales, a los autores o a quienes han emitido una opinión o son personajes públicos, la red nos permite “conectarnos” con escritores, políticos, deportistas, investigadores, cantantes, actrices, actores, etc., ya sea mediante foros o *chats* o con el acceso a sus páginas web. Esto hace que la interacción con personas, que en otras circunstancias serían inalcanzables, se genere de un modo más natural, más franco, más amable incluso.

Por otra parte, las **competencias** que se deben conseguir con la **escritura** a partir del uso de las nuevas tecnologías son:

1. El incremento del **trabajo con el borrador**. Si bien el trabajo con el borrador forma parte (o debe formar) de la cotidianidad laboral o académica, en los usos de escritura en computadora hay recursos que no necesariamente se tienen en la escritura en el cuaderno. Se puede cortar, copiar, manipular el texto y esto hace que se reflexione quizá con mayor frecuencia sobre el sentido de lo que se escribe. Por otra parte, hay una experimentación con el lenguaje y sus usos, y se puede reflexionar sobre el sentido que se da al texto antes de organizar una “versión final” del escrito. También es importante considerar aquí los diccionarios, las enciclopedias virtuales y los correctores ortográficos que están incorporados en la computadora (pero que no resuelven todas las dudas).
2. Se puede trabajar en una **escritura cooperativa** y **en colaboración** cuando se comparten procesos, fuentes de consulta, se remite a alguien a determinadas páginas, se intercambian versiones, se aprende en común. Una derivación de esta competencia es que se pueden explorar mayores facilidades para la **edición** de textos, no sólo en lo que se refiere a orientaciones de formato (lo que también se ha llamado la disposición espacial), sino con herramientas de distintos programas de cómputo. Con éstos se hacen formatos de carta, se crean mapas conceptuales, se generan estructuras en árbol, se ponen o se quitan flechas o llaves para hacer cuadros sinópticos, entre muchas otras. Por otra parte, la posibilidad de revisar los textos de manera individual y en grupo añade al aprendizaje la necesaria apuesta por la regulación y la autorregulación de lo que se escribe.
3. El trabajo con el hipertexto permite generar enlaces e hipervínculos en la información que se escribe y mirar desde otra perspectiva el concepto de **recursividad**. La escritura, al igual que la lectura, no es lineal; se trabaja con procesos y ello constantemente nos lleva a la necesidad de planificar. Cómo se organizan los esquemas, las ideas; cómo se seleccionan las imágenes, las tablas, los cuadros, los mapas conceptuales y el sentido que desde la escritura en computadora adquieren en un espacio distinto al de la hoja en blanco pero que al mismo tiempo comparte límites.

Escribir en computadora y escribir a mano tienen una línea en común pero muchas diferentes. Los cambios que ha introducido la escritura en una computadora van desde el conocimiento del teclado hasta el conocimiento de nuevas formas de presentación de los trabajos, como el uso de PowerPoint. La lectura y la escritura desde una computadora han modificado hábitos culturales; por ello es de esperarse que modifiquen hábitos de estudio, de aprendizaje; que modifiquen los espacios, los tiempos, las actividades relacionadas con

el acceso a la información, con la finalidad de tener más claridad en la construcción del conocimiento y en la reflexión de cómo se obtiene.

7.2.2 El ciberplagio

Una tentación presente cuando se hacen trabajos de todo tipo es tomar las tijeras virtuales para cortar textos que no son de nuestra autoría y pegarlos (también virtualmente) de tal manera que se acomoden a una solicitud de hacer un trabajo, una tarea, una investigación. La tentación se hace mayor si consideramos la excesiva cantidad de textos que hay en Internet y la gratuidad de muchos de ellos. Es más o menos fácil manipular materiales, cortar y pegar, y presentar una tarea o un trabajo solicitado.

Al margen de la falta de ética que supone apropiarnos de un texto que no es nuestro, de la falta de respeto a la propiedad intelectual, a la creación y al esfuerzo de otros, esta acción no permite que se avance en la construcción del mundo ni en el conocimiento.

Es preciso un trabajo con la paráfrasis, el resumen y la elaboración de citas textuales. Si avanzamos en este terreno, seremos capaces de parafrasear lo que alguien dice respecto a algo y también de citar con toda claridad lo que no es de nuestra autoría.

Sitios web como el del *Rincón del vago* (su nombre lo dice todo) y otros más que ofrecen apuntes de distintas materias sin o con costo, son ejemplo de algunas de las desventajas de las nuevas tecnologías.

Juan Carlos Miguel propone un cuadro que relaciona distintos aspectos con la mayor o menor incidencia de plagio:

	Plagio	
-		+
+	Interés por la asignatura o los contenidos	-
+	Claridad en la asignación de tareas	-
+	Saber hacer: cómo citar	-
+	Claridad del significado del plagio y de las sanciones	-
-	Extensión del trabajo (número de páginas)	+

Como se puede advertir, la proporción del trabajo, la cantidad de páginas que se piden, se asocia con un mayor riesgo de plagio, pues ante una extensión amplia, la tentación de salir del paso lo más rápido posible hace que se “copien” las ideas, o los párrafos, o las páginas de otros.

La piratería intelectual es una acción que debe ser borrada del horizonte académico.

7.2.3 Direcciones electrónicas útiles

- *Diccionario del español usual en México* de El Colegio de México:
<<http://mezcal.colmex.mx/Scripts/Dem/principal,htm>>.
<www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09148322199198288516746/p00000>.

- *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española:
<www.rae.es/>.
- *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española:
<www.rae.es/>.
- *Clave. Diccionario de uso del español actual*
<www.grupo-sm.com/>.
- Academia Mexicana de la Lengua
<www.academia.org.mx/>.
- Centro Virtual Cervantes
<<http://cvc.cervantes.es/>>.
- Fundación del Español Urgente
<www.fundeu.es/>.
- La página del idioma español
<www.elcastellano.org>.
- Página personal de José Antonio Millán
<<http://jamillan.com>>.
- Real Academia Española
<www.rae.es/>.
- Biblioteca Central de la UNAM
<<http://bc.unam.mx/>>.
- Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México
<<http://biblio.colmex.mx/>>.
- Biblioteca Nacional de la UNAM
<<http://biblional.bibliog.unam.mx/bib/biblioteca.html>>.
- Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
<<http://palas-atenea.filos.unam.mx/>>.
- Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
<<http://filologicas.unam.mx/bibliorbn.htm>>.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<www.cervantesvirtual.com>.

GLOSARIO

[En el texto estas palabras se indican en azul.]

Aliteración: Repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en una frase. (DRAE)

Código: Sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje. (DRAE)

Cosificación: f. Acción y efecto de cosificar. 1. tr. Convertir algo en cosa. 2. tr. Reducir a la condición de cosa aquello que no lo es. (DRAE)

Elipsis: 1. f. Gram. Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido. 2. f. Gram. Supresión de algún elemento lingüístico del discurso sin contradecir las reglas gramaticales; por ejemplo, Juan ha leído el mismo libro que Pedro (ha leído). (DRAE)

Implícito: Incluido en otra cosa sin que ésta lo exprese.

Inferir: Sacar una consecuencia o deducir algo de otra cosa. (DRAE)

Metáfora. 1: f. Ret. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; por ejemplo, Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones. 2. f. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión; por ejemplo, el átomo es un sistema solar en miniatura. (DRAE)

Paralingüísticos (elementos): Elementos no lingüísticos, como la risa, el llanto, los gestos, las mímicas, las pausas, el movimiento, etc. que forman parte del proceso de comunicación y complementan el mensaje en los textos orales. Igualmente, en los textos escritos se emplean elementos paralingüísticos para dar énfasis a los mensajes; entre otros, éstos son los signos de puntuación y de expresión (: ; ... ¿? ¡!) y algunos recursos tipográficos como las mayúsculas, las negritas y las cursivas.

Paronomasia: f. Semejanza entre dos o más vocablos que no se diferencian sino por la vocal acentuada en cada uno de ellos; por ejemplo, azar y azor; lago, lego y Lugo; jácara y jícara. 2. f. Semejanza de distinta clase que entre sí tienen otros vocablos; p. ej., adaptar y adoptar; acera y acero. Marte y mártir. 3. f. Conjunto de dos o más vocablos que forman paronomasia. 4. f. Ret. Figura consistente en colocar próximos en la frase dos vocablos semejantes en el sonido pero diferentes en el significado, como puerta y puerto; secreto de dos y secreto de Dios. (DRAE)

Personificación o prosopopeya: Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre. (DRAE)

Símil: Figura que consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas. (DRAE)

Sofisma: Razón o argumento aparente con que se quiere defender o persuadir lo que es falso. (DRAE)

Tácito: **1.** adj. Callado, silencioso. **2.** adj. Que no se entiende, percibe, oye o dice formalmente, sino que se supone e infiere. (DRAE)

Tropo: Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna co-

nexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades. (DRAE)

Verbo copulativo o atributivo: Aquel que, junto con el atributo, forma el predicado nominal de una oración. (DRAE)

BIBLIOGRAFÍA

LENGUA Y COMUNICACIÓN

- CAROZZI DE ROJO, Mónica y Patricia SOMOZA, *Para escribirte mejor. Textos, pretextos y contextos*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- CASSANY, Daniel, *Describir el escribir*, México, Paidós, 1991.
- , *La cocina de la escritura*, 5a. edición, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *Reparar la escritura. Didáctica de la corrección de lo escrito*, Barcelona, Graó, 1998.
- , *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, Barcelona, Anagrama, 2006 (Argumentos).
- , *Taller de textos. Leer, escribir y comentar en el aula*, Barcelona, Paidós, 2006.
- CASSANY, Daniel, Martha LUNA y Gloria SANZ, *Enseñar lengua*, Barcelona, Graó, 1997.
- CEREZO ARRIAZA, Manuel, *Texto, contexto y situación. Guía para el desarrollo de las competencias textuales y discursivas*, Barcelona, Octaedro, 1994.
- DOLZ, Joaquín y Auguste PASQUIER, *Argumentar para convencer*, Navarra, Gobierno de Navarra, 1996.
- FERREIRO, Emilia, *Cultura escrita y educación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- FIGUERAS, Carolina, *Pragmática de la puntuación*, Barcelona, Octaedro, 2001.
- GRACIDA JUÁREZ, María Ysabel y Guadalupe Teodora MARTÍNEZ MONTES (coords.), *El quehacer de la escritura. Propuesta didáctica para la enseñanza de la redacción en el ámbito universitario*, México, CCH-UNAM, 2007.
- LOMAS, Carlos et al., *Ciencias del lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua*, Barcelona, Paidós, 1998.
- LOMAS, Carlos, *Cómo enseñar a hacer cosas con palabras*, 2 vols., Barcelona, Paidós, 1999.
- y Amparo TUSÓN, *Enseñanza del lenguaje, emancipación comunicativa y educación crítica*, México, Édere, 2009.
- MARTÍNEZ, Roser, *Conectando texto*, Barcelona, Octaedro, 1997, (Nuevos Instrumentos, 8).
- REYES, Graciela, *Cómo escribir bien en español: manual de redacción*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- SEPÚLVEDA, Luis, *Un viejo que leía novelas de amor*, Madrid, Jucar, 1989.
- SERAFINI, María Teresa, *Cómo redactar un tema*, México, Paidós, 1993.
- , *Cómo se escribe*, México, Paidós, 1994.
- VV. AA., *Textos 49*, año XIII, Barcelona, Graó, julio de 2008.

TEXTOS NARRATIVOS

Textos antologados

- ACOSTA, Andrés, “Su perfil”, “Entre los lavacoches” (fragmentos), en *El sueño de los cinocéfalos*, México, UNAM, 1997, pp. 26-27, 61-62 (Confabuladores).
- ANÓNIMO, “Cuéntase aquí de cómo el emperador Federico mandó matar a su halcón”, “Cuéntase aquí de un filósofo llamado Diógenes”, en *Il Novellino. Las cien novelas antiguas*, trad. Guillermo Fernández, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2000, pp. 203, 161, 166 (La canción de la tierra, 3).

- BURGOS, Estrella (ed.), *¿Cómo ves?*, México, UNAM, año 4, núm. 39, febrero de 2002, pp. 23-24.
- BOFFIL, Luis y Sergio OCAMPO, "Atacan policías de Mérida a un joven ciego", en *La Jornada*, jueves 22 de octubre de 2009, p. 32, <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/>>.
- CAMPOS ALATORRE, Cipriano, "El procedimiento", en Luis Leal (sel.), *Cuentos de la revolución*, México, UNAM, 1988, pp. 99-100 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 102).
- CEBALLOS, Miguel Ángel, "Tras el ántrax", en *¿Cómo ves?*, núm. 39, año 4, febrero de 2002, p. 23.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- GONZÁLEZ, José Luis, "El veinte", en *Todos los cuentos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992.
- HEREDIA CORREA, Roberto *et al.*, Esopo, "Los nautas", en *Antología de textos clásicos grecolatinos*, México, UNAM, 1986, p. 88 (Lecturas universitarias 27).
- PETRONIO, *El satiricón* (fragmentos), Juan Antonio AYALA, prólogo y traducción, México, UNAM, 1984, pp. 73-74 (Nuestros clásicos, 60).
- ROMERO, Laura, "Aumentan en México los casos de trastornos mentales", en *Gaceta UNAM*, núm. 4, México, 21 de septiembre de 2009, 187, p. 8.
- SAMPERIO, Guillermo, "Bodas de fuego", en *La cochinilla y otras ficciones breves*, México, UNAM, 1999, p. 153 (Confabuladores).
- SOUTO ALABARCE, Arturo, "La plaga del crisantemo", en *Coyote 13 y otras historias*, México, UNAM, 1997, p. 99.
- BRUNET, Gutiérrez Juan José y Alain DEFALQUE, *Técnicas de lectura eficaz. Cómo desarrollar la capacidad lectora*, Madrid, Bruño, 1991.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena, "Estructura y funciones de la narración", en *Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*, núm. 25, Barcelona, Graó, julio de 2000.
- y Amparo TUSÓN V., *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel, 1999.
- CERVERA, Ángel, *Guía para la redacción y el comentario de texto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- KAISER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4a. edición, Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Románica Hispánica, Ensayos y monografías, 3).
- KOHAN, Silvia Adela, *Cómo escribir relatos*, Madrid, Plaza y Janés, 1999.
- , *Cómo se escribe una novela*, Madrid, Plaza y Janés, 1999.
- , *Disfrutar de la lectura*, Madrid, Plaza y Janés, 1999.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, México, REI, 1998.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- PUIG, Luisa, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, UNAM, 1978 (Cuadernos del seminario de poética, 2).
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, traducción de María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985 (Filología, 13).

General

- ADAM, Jean Michel y Clara Ubaldina LORDA, *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel, 1999.
- ALLENDE GONZÁLEZ, Felipe, *La legibilidad de los textos. Manual para la evaluación, selección y elaboración de textos*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1994.
- ACOSTA CABELLO, Antonio (coord.), *Cómo analizar los tipos de discurso*, Sevilla, Fundación Ecoem, 2007.
- BARTHES, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 5a. edición, traducción de Beatriz Dorriot, México, Premiá, 1986.
- BASSOLS, Margarida y Ana Ma. TORRENT, *Modelos textuales*, Barcelona, Eumo editorial, 1997.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1982 (Cuadernos del Seminario de poética, 6).
- , *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.

TEXTOS EXPOSITIVOS

Lectura

- ÁLVAREZ ANGULO, Teodoro, *Cómo resumir un texto*, Barcelona, Octaedro, 2004.
- ÁLVAREZ, Miriam, *Tipos de escrito II. Exposición y argumentación*, Madrid, Arco/Libros, 1995.
- BASSOLS, Margarida y Anna M. TORRENT, *Modelos textuales. Teoría y práctica*, Barcelona, Eumo-Octaedro, 1997.
- CAROZZI DE ROJO, Mónica y Patricia SOMOZA, *Para escribirte mejor. Textos, pretextos y contextos*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- FERNÁNDEZ CAMPOS, A. *et al.*, *Jerigonza I. El texto descriptivo. El texto expositivo*, Barcelona, Octaedro, 1997.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina, *La organización informativa del texto*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

- GRACIDA JUÁREZ, María Ysabel y Alejandro Ruiz, *Competencia comunicativa y diversidad textual*, México, Édere, 2004.
- JORBA, Jaume, Isabel GÓMEZ, Àngels PRAT *et al.*, *Hablar y escribir para aprender*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Editorial Síntesis, 2000.
- LOUREDA LAMAS, Óscar, *Introducción a la tipología textual*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- MONTANERO, Manuel, “El papel de las señalizaciones lingüísticas en la comprensión del texto expositivo”, en *Leer y entender de Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*, núm. 33, Barcelona, Graó, abril de 2003, pp. 52-61.
- MORTIMER, J. Adler y Charles VAN DOREN, *Cómo leer un libro. Una guía clásica para mejorar la lectura*, Madrid, Debate, 1996.
- MUTH K. Denise, *El texto expositivo. Estrategias para su comprensión*, Buenos Aires, Aique, 1989.
- REYES, Graciela, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco/Libros, 1995.
- SÁNCHEZ, Miguel, *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, Madrid, Santillana, Aula XXI, 1999.
- GRACIDA JUÁREZ, Ysabel y Alejandro RUIZ OCAMPO, *Competencia comunicativa y diversidad textual*, México, Édere, 2004.
- y Guadalupe MARTÍNEZ MONTES (coords.), *El quehacer de la escritura. Propuesta didáctica para la enseñanza de la redacción en el ámbito universitario*, México, CCH-UNAM, 2007.
- JORBA, Jaume, *et al.*, *Hablar y escribir para aprender. Uso de la lengua en situación de enseñanza-aprendizaje desde las áreas curriculares*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona/Síntesis, 2000.
- MARTÍNEZ MONTES, Guadalupe Teodora (coord.), *Crear y recrear textos. Lectura y escritura*, México, Édere, 2005.
- MARTÍNEZ, Roser, *Conectando texto. Guía para el uso efectivo de elementos conectores en castellano*, Barcelona, Octaedro, 1997.
- RIESTRA, Dora, *Usos y formas de la lengua escrita. Reenseñar la escritura a los jóvenes*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2006.
- SÁNCHEZ MIGUEL, Emilio, *Comprensión y redacción de textos*, Barcelona, Edebé, 1998.

Escritura

- BAS, Acira *et al.*, *Escribir. Apuntes sobre una práctica*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- BASSOLS, Margarida y Anna M. TORRENT, Barcelona, Octaedro, 1997.
- BORDÓN, Teresa, *et al.*, *Un taller de escritura en la Red*, Madrid, Universidad Autónoma Metropolitana Ediciones, 2004.
- BJÖRK, Lennart y Blomstand INGEGERD, *La escritura en la enseñanza secundaria. Los procesos del pensar y del escribir*, Barcelona, Graó, 2000.
- BIANCHI BUSTOS, Marcelo, “La difícil tarea de evaluar en lengua. El uso de los borradores”, en *Novedades Educativas*, núm. 176, Buenos Aires, agosto, 2005.
- CAROZZI DE ROJO, Mónica y Patricia SOMOZA, *Para escribirte mejor. Textos, pretextos y contextos*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- CAMPS, Anna *et al.*, *Secuencias didácticas para aprender a escribir*, Barcelona, Graó, 2003.
- FERNÁNDEZ CAMPOS, Adela *et al.*, *Jerigonza 1. El texto descriptivo. El texto expositivo*, Barcelona, Octaedro, 1997.
- GALABURRI, María Laura, *La enseñanza del lenguaje escrito. Un proceso de construcción*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2005.
- ÁLVAREZ, Miriam, *Tipo de escrito II. Exposición y argumentación*, 5a. edición, Madrid, Arco Libros, 2002.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena, Amparo TUSÓN *et al.*, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 2002.
- DÍAZ, Álvaro, *Aproximación al texto escrito*, 4a. edición, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1999.
- GRACIDA JUÁREZ, Isabel, *et al.*, *La argumentación, acto de persuasión, convencimiento o demostración*, México, Édere, 2005.
- HERRERA IBÁÑEZ, Alejandro, *et al.*, *Falacias*, 2a. edición, México, Torres y Asociados, 2007.
- PLANTIN, Christian, *La argumentación*, 3a. edición, Barcelona, Ariel, 2002.
- SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa, *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1990.
- “Tipologías textuales: argumentación”, Proyecto Ciceron, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2004-03-05, <http://recursos.cnice.mec.es/lengua/profesores/eso2/t3/teoria_1.htm#V>.
- VIGNAUX, G., *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

TEXTOS ARGUMENTATIVOS

Para saber más

WESTON, Anthony, *Las claves de la argumentación*, 6a. edición, traducción de Jorge F. Malen Seña, Barcelona, Ariel, 2001.

<www.uned.es/ntedu/espanol/master/primero/modulos/teoria-de-la-informacion-y-comunicacion-audiovisual/persuasio>.

Textos utilizados

“Consulta verde”, volante, s/f.

Ebrard, Marcelo, “Tendrá Tláhuac el mejor hospital general de especialidades: MEC”, México, 3 de julio de 2007, <www.df.gob.mx/noticias/discursos.html?anio=2007&mes=7>.

“Editorial”, en “La letra S”, suplemento de *La Jornada*, jueves 5 de julio de 2007, núm. 132, p. 2.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, “Quimeras”, en *La Jornada*, México, jueves 2 de agosto de 2007.

RODRÍGUEZ LOIS, Nemesio, “Sida en el Metro. Campaña torpe y malévola”, en *El Heraldo de México*, México, 21 de enero de 1996.

Sección “Yo consumidor”, en la *Revista del Consumidor*, México, núm. 365, julio de 2007, p. 79.

<www.jornada.unam.mx/2007/08/02/index.php?section=opinion&article=021a2pol>.

<www.tusalud.com.mx/130112.htm>.

TEXTOS ORALES

BARRAGÁN, Catalina, Anna CAMPS, Ma. Claustré CARDONA et al., *Hablar en clase. Cómo trabajar la lengua oral en el centro escolar*, núm. 31, México, Editorial Laboratorio Educativo, 2005.

CARRIÓN FOS, Vicente, “La enseñanza del idioma español”, en *El español actual. Contribuciones a su estudio. Necesidad de una defensa*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982 (Nuestro Idioma).

GARCÍA-AEIRO, Ignasi, Montserrat VILÀ et al., *Expresión oral*, México, Alambra, 1986.

GOODMAN, Kenneth, “Lenguaje total: la manera natural del desarrollo del lenguaje”, en *Cero en Conducta*, núms. 29-30, México, enero-abril, 1992, pp. 17-26.

LARREOLA, Enric, *Hablar en clase. Cómo trabajar la lengua oral en el centro escolar*, Caracas, Laboratorio Educativo, 2005.

LERNER, Delia, *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible y lo necesario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

NUSSBAUM, L., “De cómo recuperar la palabra en clase de lengua. Notas para el estudio del uso oral”, en *Signos*, núm. 3, 1991, pp. 60-67.

ONG, Walter J., *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

PALOU, Juli y Carmina BOSCH (coords.) et al., *La lengua oral en la escuela. Diez experiencias didácticas*, Barcelona, Graó, 2005.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, México, El Colegio de Michoacán, Conaculta, 2002.

REVUELTAS, Eugenia y Herón PÉREZ MARTÍNEZ, *Oralidad y escritura*, México, El Colegio de Michoacán, 1982.

SÁNCHEZ-CANO, Manuel, “El debate coloquio. Una propuesta para el desarrollo de la competencia comunicativa oral en la educación secundaria obligatoria”, en *Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*, núm. 42, abril de 2006, pp. 93-112.

TUSÓN, Amparo, “El estudio del uso lingüístico”, en Carlos Lamas y Amparo Tusón, *Enseñanza del lenguaje, emancipación comunicativa y educación crítica*, México, Édere, 2009.

———, “Las marcas de la oralidad en la escritura”, en *Signos. Teoría y práctica de la educación*, núm. 3, 1991, pp. 14-19.

VILÀ i SANTASUSANA, M. (coord.), C. BALLESTEROS et al., *El discurso oral formal. Contenidos de aprendizaje y secuencias didácticas*, Barcelona, Graó, 2005.

Textos utilizados

CHUMACERO, Alí, “Postemio filológico”, en A. Jiménez, *Picardía mexicana*, México, Costa AMIC, 1971, pp. 209-217.

HERAS, Antonio (corresponsal), “‘Es triste que una barda divida a muchas familias’, dijo la activista deportada de EU”, en *La Jornada*, 14 de septiembre de 2007, sección “Sociedad y justicia”, p. 44.

KURI ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, *Cancionero popular mexicano*, México, Conaculta, vol. 1, 1987.

LICONA, Alejandro, “Me quieres a pesar de lo que dices”, en *La abuelita de Batman*, México, Educal, 2000.

PEREYRA, Beatriz, “Televisa me traicionó”, en *Proceso*, núm. 1564, 22 de octubre de 2006, México, pp. 87-90.

RINCÓN, Valentín y Gilda y Cuca SERRATOS, *Trabalengüero*, México, Nostra Ediciones, 2005, p. 9.

RUIZ, Juan, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia, traducción de María Brey Mariño, 1995.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1956.

VEGA, Lope de, *Cancionero tradicional*, edición de José María Alín, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

<www.elhuevodechocolate.com/adivina1.html>.

LA MONOGRAFÍA

BJÖRK, Lennart e Ingegerd BLOMSTAND, *La escritura en la enseñanza secundaria*, traducción de Hugo Riu, Barcelona, Graó, 2000.

CASSANY, Daniel et al., *Enseñar lengua*, Barcelona, Graó, 1994.

———, *Construir la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999.

———, *Reparar la escritura, Didáctica de la corrección*, Barcelona, Graó, 2002.

CASTAÑEDA JIMÉNEZ, Juan, et al., *Metodología de la investigación*, McGraw-Hill, 2002.

GRACIDA JUÁREZ, Isabel et al., *El quehacer de la escritura*, México, CCH-UNAM, 2007.

PORRO, Magdalena, *Cómo redactar monografías. Técnicas y recursos*, Buenos Aires, Longseller, 2004.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

SCHMELKES, Corina, *Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación*, 2a. edición, México, Oxford University Press, 1998.

<http://bibliotecavirtualut.suagm.edu/Instruccion/e_monografia.htm>.

NUEVAS FORMAS DE LEER Y DE ESCRIBIR EN EL SIGLO XXI

A.A. V.V., “Nuevas tecnologías y enseñanza de las lenguas”, en *TEXTOS. Didáctica de la lengua y de la literatura*, núm. 24, Barcelona, Graó, abril de 2002.

AA.VV., *Las tecnologías de la información y de la comunicación en la escuela*, Barcelona, Graó, 2002.

APARICI, Roberto y Agustín García-Matilla, *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

ARCONADA MELERO, Miguel Ángel, *Cómo trabajar la publicidad en el aula. Competencia comunicativa y textos publicitarios*, Barcelona, Graó, 2006.

BERROCAL, Marta, *Menús de educación visual y plástica*, Barcelona, Graó, 2005.

COROMINAS, Agustí, *La comunicación audiovisual y su integración en el currículum*, Barcelona, Graó e Institut de Ciències de l'Educació, 1994.

DE SANTIAGO GUERVÓS, Javier, *Principios de comunicación persuasiva*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador, *Comentario pragmático de textos publicitarios*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

LOMAS, Carlos, “El masaje de los mensajes publicitarios”, en *El aprendizaje de la comunicación en las aulas*, Barcelona, Paidós, 2002.

———, *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*, Barcelona, Octaedro, 1996.

MIGUEL, Juan Carlos, “El ciberplagio”, en *Imitar, plagiar, crear*, número monográfico de la revista *TEXTOS. Didáctica de la lengua y de la literatura*, núm. 30, Barcelona, Graó, abril de 2002, pp. 67-83.

MONEREO, Carles (coord.), *Internet y competencias básicas. Aprender a colaborar, a comunicarse, a participar, a aprender*, Barcelona, Graó, 2005.

PERAIRE, Joan, “La estrategia retórica en la publicidad actual”, en *Explicar y argumentar*, número monográfico de la revista *TEXTOS. Didáctica de la lengua y de la literatura*, núm. 29, Barcelona, Graó, enero de 2002, pp. 47-54.

ROBLES ÁVILA, Sara, *Realce y apelación en el lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco/Libros, 2004.

TISSERON, Serge, *Internet, videojuegos, televisión... Manual para padres preocupados*, Barcelona, Graó, 2006.

APÉNDICE

MICHEL FOUCAULT

ESPAÑOL

Las palabras y las cosas

JOSÉ G. MORENO DE ALBA

El lenguaje en México

ÉMILE BENVENISTE

Problemas de lingüística general

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

UNA ARQUEOLOGÍA DE LAS CIENCIAS HUMANAS

MICHEL FOUCAULT

[Publicado en Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, 2a. ed., México, Siglo XXI, 2010, pp. 115-122.]

LA ARTICULACIÓN

El verbo *ser*, mezcla de atribución y de afirmación, encrucijada del discurso sobre la posibilidad primera y radical de hablar, define la primera invariable de la proposición, que es la más fundamental. A su lado, de una parte y de otra, elementos: partes del discurso o de la “oración”. Estos terrenos son indiferentes aún y sólo están determinados por la figura pequeña, casi imperceptible y central, que designa el ser; funcionan en torno a este “judicator” como la cosa que ha de ser juzgada —el *judicando*— y la cosa juzgada —el *judicado*—. ¹ ¿Cómo puede transformarse este dibujo puro de la proposición en frases distintas? ¿Cómo puede el discurso enunciar todo el contenido de una representación?

Porque está hecho de palabras que nombran, parte por parte, lo que es dado a la representación.

La palabra designa, es decir que en su naturaleza misma es nombre. Nombre propio ya que está dirigido hacia tal representación y hacia ninguna otra. Tanto que, frente a la uniformidad del verbo —que nunca es más que el enunciado universal de la atribución—, los nombres pululan al infinito. Debería haber tantos como cosas por nombrar. Pero cada nombre estaría así tan fuertemente enlazado con la única representación que designa, que no se podría formular la más mínima atribución, y el lenguaje recaería por debajo de sí mismo: “si no tuviéramos más sustantivos que los nombres propios, habría que multiplicarlos sin fin. Estas palabras,

cuya multitud sobrecargaría la memoria, no pondrían ningún orden en los objetos de nuestro conocimiento ni, en consecuencia, en nuestras ideas, y todos nuestros discursos quedarían en la mayor confusión”.² Los nombres no pueden funcionar en la frase y permitir la atribución a no ser que uno de los dos (el atributo, por lo menos) designe cualquier elemento común a varias representaciones. La generalidad del nombre es tan necesaria para las partes del discurso como la designación del ser para la forma de la proposición.

Esta generalidad puede adquirirse de dos maneras. O bien por una articulación horizontal, que agrupa a los individuos que tienen entre sí cierta identidad y separa a los que son diferentes; forma así una generalización sucesiva de grupos cada vez más grandes (y cada vez menos numerosos); puede también subdividirlos casi al infinito por nuevas distinciones y volver así al nombre propio del que forma parte;³ todo el orden de las coordinaciones y de las subordinaciones está recubierto por el lenguaje y cada uno de estos puntos figura allí con su nombre: del individuo a la especie, después de ésta al género y a la clase, el lenguaje se articula exactamente sobre el dominio de las generalidades crecientes; esta función taxonómica es manifestada, en el lenguaje, por los sustantivos: se dice un animal, un cuadrúpedo, un perro, un perro de aguas.⁴ O bien por una articulación vertical

² Condillac, *Grammaire, Oeuvres*, t. v, París, Lecoq et Durey, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 153. Cf. también Adam Smith, *Considerations concerning the first formation of languages*, trad. francesa *Considérations sur l'origine et la formation des langues*, 1860, pp. 408-410.

¹ U. Domergue, *Grammaire générale analytique*, París, año VII, t. I, p. 11.

—ligada a la primera, pues son indispensables una a otra—; esta segunda articulación distingue las cosas que subsisten por sí mismas de aquellas —modificaciones, rasgos, accidentes o caracteres— que nunca pueden encontrarse en estado independiente: en la profundidad, las sustancias; en la superficie, las cualidades; este corte —esta metafísica, como decía Adam Smith⁵— se manifiesta en el discurso por la presencia de adjetivos que designan, en la representación, todo aquello que no puede subsistir por sí. La primera articulación del lenguaje (si dejamos aparte el verbo ser, que es condición lo mismo que parte del discurso) se hace, pues, según dos ejes ortogonales: uno va del individuo singular al general, el otro va de la sustancia a la cualidad. En su entrecruzamiento reside el nombre común, en un extremo el nombre propio y en el otro el adjetivo.

Sin embargo, estos dos tipos de representación no distinguen las palabras entre sí más que en la medida exacta en que la representación es analizada a partir de este mismo modelo. Como dicen los autores de *Port-Royal*: las palabras “que significan las cosas se llaman nombres *sustantivos*, como *tierra, sol*. Los que significan los modos, y señalan al mismo tiempo al sujeto al que convienen, se llaman nombres *adjetivos*, como *bueno, justo, redondo*”.⁶ Entre la articulación del lenguaje y la de la representación hay, no obstante, un juego. Cuando hablamos de “blancura”, designamos desde luego una cualidad, pero la designamos por medio de un sustantivo: cuando hablamos de los “humanos”, utilizamos un adjetivo para designar a individuos que subsisten por sí mismos. Este deslizamiento no indica que el lenguaje obedezca leyes distintas a las de la representación: sino, por el contrario, que tiene consigo mismo, y en su espesor propio, relaciones idénticas a las de la representación. ¿Acaso no es, en efecto, una representación desdoblada y no tiene el poder de combinar con los elementos de la representación distinta de la primera, si bien no tiene otra función y sentido que representarla? Si el discurso se apodera del adjetivo que designa una modificación y le da valor en el interior de la frase como la *sustancia* misma de la proposición, entonces el adjetivo se convierte en sustantivo; por el contrario, el nombre que se comporta como un accidente dentro de la frase se convierte, a su vez, en adjetivo, aunque designe, como de pasada, sustancias. “Porque la sustancia es lo que subsiste

por sí mismo, se ha llamado sustantivos a todas las palabras que subsisten por sí mismas en el discurso, aun cuando signifiquen accidentes. Y, por el contrario, se llama adjetivos a aquellas que significan sustancias, cuando, por su manera de significar, deben unirse a otros nombres en el discurso.”⁷ Los elementos de la proposición tienen entre sí relaciones idénticas a las de la representación, pero esta identidad no está asegurada punto por punto de suerte que toda sustancia sería designada por un sustantivo y todo accidente por un adjetivo. Se trata de una identidad global y de naturaleza: la proposición es una representación, se articula según los mismos modos que ella, pero le pertenece el poder de articular de una manera u otra la representación que ella transforma en discurso. Es, en sí misma, una representación que articula otra, con una posibilidad de desplazamiento que constituye, a la vez, la libertad del discurso y la diferencia de las lenguas.

Tal es la primera capa de articulación: la más superficial, en todo caso, la más aparente. A partir de ahora, todo puede convertirse en discurso. Pero en un lenguaje poco diferenciado no se dispone todavía, para destacar los nombres, sino de la monotonía del verbo ser y de su función atributiva. Ahora bien, los elementos de la representación se articulan de acuerdo con una red de relaciones complejas (sucesión, subordinación, consecuencia) que es necesario hacer pasar a través del lenguaje a fin de que éste se haga realmente representativo. De allí, todas las palabras, sílabas y aun letras que, circulando entre los nombres y los verbos, deben designar esas ideas que Port-Royal llamaba “accesorias”;⁸ son necesarias las preposiciones y las conjunciones; son necesarios los signos de sintaxis que indican las relaciones de identidad o de concordancia, y los de dependencia o de régimen:⁹ marcas de plural o de género, casos de las declinaciones; hacen falta, por último, palabras que relacionen los nombres comunes con los individuos que designan —esos artículos o esos demostrativos que Lemerrier llamaba “concretos” o “desabstractores”—.¹⁰ Tal multitud de palabras constituye una articulación inferior a la unidad del nombre (sustantivo o adjetivo) tal como es requerida por la forma desnuda de la proposición: ninguna de ellas tiene, para sí y en estado de aisla-

⁵ A. Smith, *loc. cit.*, p. 410.

⁶ *Logique de Port-Royal*, 1a. parte, cap. 4, p. 101 [Se conoce como *Logique de Port-Royal* la obra de Antoine Arnauld y Pierre Nicole titulada *La logique ou l'art de penser*, publicada por primera vez en París en 1662].

⁷ *Logique de Port-Royal*, pp. 59-60.

⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹ Duclos, *Commentaire à la Grammaire de Port-Royal*, París, 1754, p. 213.

¹⁰ J. B. Lemerrier, *Lettre sur la possibilité de faire de la grammaire un Art-Science*, París, 1806, pp. 63-65.

miento, un contenido representativo que esté fijo y determinado; no recubren una idea —ni siquiera accesoria— sino una vez que se ha ligado a otras palabras; en tanto que los nombres y los verbos son “significados absolutos”, ellas no tienen significación a no ser de un modo relativo.¹¹ Sin duda alguna, se dirigen a la representación; no existen sino en la medida en que ésta, al analizarse, deja ver la red interior de esas relaciones; pero ellas mismas no tienen más valor que el que les da el conjunto gramatical del que forman parte. Establecen una articulación nueva y de naturaleza mixta en el lenguaje, articulación que es, a la vez, representativa y gramatical, sin que ninguno de estos dos órdenes pueda dominar exactamente al otro.

He aquí que la frase se puebla de elementos sintácticos que tienen un corte más fino que las grandes figuras de la proposición. Este nuevo corte pone a la gramática general ante la necesidad de una elección: o bien proseguir el análisis por debajo de la unidad nominal y hacer aparecer, antes de la significación, los elementos insignificantes de los que está construida, o bien reducir por una marcha regresiva esta unidad nominal, reconocerle medidas más restringidas y volver a encontrar la eficacia representativa por debajo de las palabras plenas, en las partículas, en las sílabas y hasta en las letras mismas. Estas posibilidades se abren —más bien, son prescritas— desde el momento en que la teoría de las lenguas se da por objeto al discurso y al análisis de sus valores representativos. Definen el *punto de herejía* que comparte la gramática del siglo XVIII.

“¿Supondremos —dice Harris— que toda definición es, lo mismo que el cuerpo, divisible en una infinidad de significaciones distintas, divisibles ellas mismas al infinito? Esto sería un absurdo; es completamente necesario admitir que hay sonidos significativos, ninguna de cuyas partes puede tener significación por sí misma.”¹² La significación desaparece desde el momento en que los valores representativos de las palabras son disociados o suspendidos: en su independencia, aparecen materiales que no son articulados por el pensamiento y cuyos lazos no pueden remitirse a los del discurso. Hay una “mecánica” propia de las concordancias, de los regímenes, de las flexiones, de las sílabas y de los sonidos, y ningún valor representativo puede dar cuenta de esta mecá-

nica. Es necesario tratar el idioma como a esas máquinas que se perfeccionan poco a poco:¹³ en su forma más simple, la frase sólo está compuesta por un sujeto, un verbo y un atributo; y toda adición de sentido exige una proposición nueva y completa; así también, las máquinas más rudimentarias suponen principios de movimiento que son diferentes para cada uno de sus órganos. Pero éstas, al perfeccionarse, someten a un único y mismo principio todos sus órganos, que no son ya más que intermediarios, medios de transformación, puntos de aplicación; asimismo, al perfeccionarse, las lenguas hacen pasar el sentido de una proposición por órganos gramaticales que, en sí mismos, no tienen valor representativo y cuyo papel es precisar, enlazar los elementos, indicar sus determinaciones actuales. En una frase y de un solo golpe se pueden marcar las relaciones de tiempo, de consecuencia, de posesión, de localización que entran en la serie sujeto-verbo-atributo, pero no pueden ser cercados por una distinción tan vasta. De allí la importancia que tomaron, con Bauzée,¹⁴ las teorías del complemento, de la subordinación. De allí también el papel cada vez mayor de la sintaxis; en la época de Port-Royal, ésta era identificada con la construcción y el orden de las palabras, es decir, con el desarrollo interior de la proposición;¹⁵ con Sicard se hizo independiente: es ella la “que ordena su forma propia a cada palabra”.¹⁶ Así se esboza la autonomía de lo gramatical, tal como será definida, al terminar el siglo, por Sylvestre de Saci, que, junto con Sicard, es el primero en distinguir entre el análisis lógico de la proposición y el gramatical de la frase.¹⁷

Comprendemos por qué los análisis de este género quedaron suspendidos en tanto que el discurso se convirtió en el objeto de la gramática: desde que se llegó a una capa de la articulación en la que los valores representativos se deshacían en polvo, se pasó al otro lado de la gramática, aquel en el que no tenía ya asidero, en un dominio que era el del uso y de la historia —la sintaxis, en el siglo XVIII, era considerada como el lugar de lo arbitrario en el que desplegaban sus fantasías los hábitos de cada pueblo.¹⁸

¹¹ J. Harris, *Hermes o A Philosophical Inquiry Concerning Language and Universal Grammar*, Londres, J. Nourse y P. Vaillant, 1751, pp. 30-31 (cf. también Adam Smith, *Considerations concerning the first formation of languages*, trad. francesa cit., pp. 408-409).

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ *Ibid.*, pp. 430-431.

¹⁴ Bauzée (*Grammaire générale*, París, 1767) emplea, por primera vez, el término “complemento”.

¹⁵ *Logique de Port-Royal*, pp. 117 ss.

¹⁶ Abate Sicard, *Éléments de la grammaire générale*, 3a. ed. París, 1808, t. II, p. 2.

¹⁷ Sylvestre de Saci, *Principes de grammaire générale*, 1799. Cf. también U. Domergue, *Grammaire générale analytique*, pp. 29-30.

¹⁸ Cf., por ejemplo, al abate Girard, *Les Vraies Principes de la Langue Française*, París, 1747, pp. 82-83.

En todo caso, en el siglo XVIII, no podían ser más que posibilidades abstractas: no prefiguraciones de lo que llegaría a ser la filología, sino la rama no privilegiada de una elección. Frente a esto, a partir del mismo punto de herejía, vemos desarrollarse una reflexión que, para nosotros y para la ciencia del lenguaje que hemos construido desde el siglo XIX, está desprovista de valor, pero que, sin embargo, permite mantener todo el análisis de los signos verbales en el interior del discurso. Y que, por este recubrimiento exacto, formaba parte de las figuras positivas del saber. Se buscaba la oscura función nominal que se creía investida y oculta en estas palabras, en estas sílabas, en estas flexiones, en estas letras que el análisis de la proposición, demasiado laxo, dejaba pasar a través de su criba. Después de todo, como señalaban los autores de Port-Royal, todas las partículas del enlace tienen un cierto contenido ya que representan la manera en que se enlazan los objetos y aquella en que se encadenan en nuestras representaciones.¹⁹ ¿Acaso no es de suponerse que tengan nombres, lo mismo que todas las demás? Pero en vez de sustituir objetos, han tomado el lugar de los gestos por medio de los cuales los hombres los indican o simulan sus lazos y su sucesión.²⁰ Son estas palabras las que o bien han perdido poco a poco su sentido propio (en efecto, éste no siempre era visible, ya que estaba ligado a los gestos, al cuerpo y a la situación del locutor) o bien se han incorporado a otras palabras en las que encuentran un apoyo estable y a las que, en cambio, ellas proporcionan todo un sistema de modificaciones.²¹ Tanto que todas las palabras, sean las que fueren, son nombres adormecidos: los verbos han añadido nombres adjetivos al verbo ser; las conjunciones y las preposiciones son los nombres de gestos inmóviles de ahí en adelante; las declinaciones y las conjugaciones no son otra cosa que nombres absorbidos. Ahora, las palabras pueden abrirse y liberar el vuelo de todos los nombres depositados en ellas. Como dice Le Bel, a título de principio fundamental del análisis, “no hay ensamblaje en el que las partes no hayan existido por separado antes de ser ensambladas”,²² lo que le permitía reducir todas las palabras a elementos silábicos en los que reaparecen al fin los viejos nombres olvidados —los únicos vocablos que tuvieron posibilidad de existir al lado del verbo ser: *Romulus*, por ejemplo,²³ viene de *Roma* y de *moliri* (construir);

y *Roma* viene de *Ro*, que designaba la fuerza (*Robur*) y de *Ma*, que indicaba grandeza (*magnus*)—. De la misma manera, Thiébauld descubre en “abandonar” tres significaciones latentes: *a*, que “presenta la idea de la tendencia o del destino de una cosa hacia otra”; *ban*, que “da la idea de la totalidad del cuerpo social”, y *do*, que indica “el acto por el cual uno se desliga de una cosa”.²⁴

Y si es necesario llegar, por debajo de las sílabas, hasta las letras mismas, se recogerán allí los valores de una denominación rudimentaria. A esto se entregó maravillosamente Court de Gébelin, para su mayor y más perecedera gloria; “el toque labial, el más fácil de poner en juego, el más dulce, el más gracioso, sirve para designar los primeros seres que el hombre conoce, aquellos que lo rodean y a los que debe todo” (papá, mamá, beso). En cambio, “los dientes son tan duros como móviles y flexibles los labios; las entonaciones que de ellos proceden son fuertes, sonoras, ruidosas... Gracias al toque dental *truena*, *retiñe*, *tiembla*; por medio de él se designan los *tambores*, los *timbales*, las *trompetas*”. A su vez, las vocales, aisladas, pueden desplegar el secreto de los nombres milenarios en los que el uso las ha encerrado: A por la posesión (haber), E por la existencia, I por el poderío, O por el asombro (los ojos se redondean), U por la humedad y, por ello, el humor.²⁵ Y quizá, en la cavidad más antigua de nuestra historia, consonantes y vocales, distinguidas únicamente de acuerdo con dos grupos confusos, formaban algo así como los dos únicos nombres articulados por el lenguaje humano: las vocales cantantes hablaban de las pasiones; las rudas consonantes de las necesidades.²⁶ Se puede distinguir aún entre el habla áspera del norte —bosque de las guturales, del hambre y del frío— y las lenguas meridionales, hechas todas de vocales, nacidas del encuentro matinal de los pastores, cuando “surgían del puro cristal de las fuentes los primeros fuegos del amor”.

En todo su espesor, y hasta los sonidos más arcaicos que por primera vez lo arrancaron del grito, el lenguaje conserva su función representativa; en cada una de sus articulaciones, desde el principio de los tiempos, siempre ha *nombrado*. En sí mismo no es más que un inmenso rumor de denominaciones que se cubren, se encierran, se ocultan y, sin embargo, se mantienen para permitir analizar o componer las representaciones más

¹⁹ *Logique de Port-Royal*, p. 59.

²⁰ Batteaux, *Nouvel examen du préjugé de l'inversion*, pp. 23-24.

²¹ *Ibid.*, pp. 24-28.

²² Le Bel, *Anatomie de la langue latine*, París, 1764, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ D. Thiébauld, *Grammaire philosophique*, París, 1802, pp. 172-173.

²⁵ Court de Gébelin, *Histoire naturelle de la parole*, ed. de 1816, pp. 98-104.

²⁶ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, Oeuvres*, ed. de 1826, t. XIII, pp. 144-151 y 188-192.

complejas. En el interior de las frases, justo allí donde la significación parece tomar un apoyo mudo sobre sílabas insignificantes, hay siempre una denominación dormida, una forma que tiene encerrada entre sus paredes sonoras el reflejo de una representación invisible y, por ello, imborrable. Para la filología del siglo XIX, tales análisis son, en el sentido estricto del término, “letra muerta”. Pero no ocurrió lo mismo con respecto a toda una experiencia del lenguaje —primero esotérica y mística, en la época de Saint-Marc, de Reveroni, de Fabre d’Olivet, de Egger; más adelante literaria, una vez que resurge el enigma de la palabra en su ser macizo, con Mallarmé, Roussel, Leiris o Ponge—. La idea de que, al destruir las palabras, éstas no son ni ruidos ni puros elementos arbitrarios, sino que lo que se encuentra son otras palabras que, pulverizadas a su vez, libe-

ran otras, esta idea es a la vez el negativo de toda la ciencia moderna de las lenguas y el mito en el que transcribimos los poderes más oscuros del lenguaje y los más reales. Se debe, sin duda, a que es arbitrario y a que se puede definir en qué condición es significativo, el que el lenguaje pueda convertirse en objeto de la ciencia. Pero se debe a que no ha dejado de hablar más allá de sí mismo, a que lo penetran valores inagotables tan lejos como pueda llegarse, el que podamos hablar en él en ese murmullo infinito en el que se anuda la literatura. Mas en la época clásica, la relación no era la misma; las dos figuras se recubrían exactamente: a fin de que el lenguaje fuera comprendido por entero en la forma general de la proposición, era necesario que cada palabra, en la más pequeña de sus partes, fuera una denominación meticulosa.

EL LENGUAJE EN MÉXICO

JOSÉ G. MORENO DE ALBA

[Publicado en José G. Moreno de Alba, *El lenguaje en México*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 51-70]

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA

Lo correcto y lo ejemplar

Recientemente, en una prestigiosa universidad de Nueva Inglaterra, un profesor madrileño de español calificó como *incorrecta* la siguiente expresión de un estudiante: “hoy *llegué* tarde al desayuno”. Le señaló asimismo que la forma *correcta* era “hoy *he llegado* tarde al desayuno”. Sin embargo, el mismo enunciado (con *llegué*) era considerado *correcto* por un profesor mexicano. Este empleo de las palabras *correcto/incorrecto*, aplicadas a ciertas expresiones lingüísticas, a ciertas formas de hablar, se da en otros muchos ámbitos geográficos y sociales. Casi en cualquier ciudad o región podemos oír algo como: “aquí hablamos muy mal el español”, “nosotros decimos *x* pero en español se dice *y*”, etcétera. En casos como éstos se produce una grave confusión entre dos conceptos que, según el ilustre lingüista Eugenio Coseriu, son distintos: *lo correcto* y *lo ejemplar*.

Lo correcto tiene que ver con la propiedad de los hechos de habla en relación con un sistema lingüístico *abstracto*; lo ejemplar, por lo contrario, relaciona ciertos hechos de habla con determinada lengua o dialecto con comprobación de índole *histórica*. La expresión **libro el Cervantes de amena parecen* es incorrecta porque no está construida de acuerdo con las reglas del sistema abstracto llamado lengua española (que exige que el artículo y la preposición antecedan al nombre, que el adjetivo concierte en género y número con el sustantivo y que el verbo concuerde en número y persona con su sujeto).

Por su parte, los enunciados *hoy llegué tarde al desayuno* y *hoy he llegado tarde al desayuno* son ambos correctos porque ninguno contradice regla alguna de ese sistema lingüístico abstracto. Ahora bien, una de esas expresiones puede resultar, a ciertos hablantes, más *ejemplar* que la otra. Para un madrileño el enunciado *hoy he llegado tarde al desayuno* es más ejemplar que el otro porque corresponde a su *dialecto madrileño*; a un mexicano, por lo contrario, será la expresión *hoy llegué tarde al desayuno* la que le parezca ejemplar porque se aviene más al dialecto al que pertenece (el mexicano). A un hablante culto contemporáneo le parecerá poco ejemplar la expresión “cantastes muy bonito” (con una *-s* final en el verbo); es muy probable empero que un hablante ilustrado del siglo XVI no la juzgaría impropia. La llamada lengua *literaria* o el conocido como español *estándar* se enseñan en las escuelas (y conviene que se sigan enseñando) precisamente por su carácter *ejemplar* y no por su naturaleza *correcta*. Evidentemente no puede haber un español ejemplar *incorrecto*; lo que abundan son dialectos, jergas, construcciones, vocabulario no precisamente incorrectos pero evidentemente *no ejemplares* para cierto tipo de hablantes pertenecientes a determinada región o nivel cultural.

Digo que conviene que se enseñe en las escuelas un español *correcto*, antes que nada, y también *ejemplar*, pero, esto es lo importante, ejemplar para la mayoría de los hispanohablantes cultos del mundo. Es posible la construcción de un español ejemplar *panhispánico*. Me parece que, al menos en lo esencial de la gramática, en efecto existe en los mejores textos literarios actuales.

Más difícil es determinar el carácter ejemplar panhispánico de multitud de fenómenos sintácticos, morfológicos, fonológicos, fonéticos y léxicos: ¿es más ejemplar *le quiero* o *lo quiero*, *le escribí* (*a ella*) o *la escribí*; *voy por ella* o *voy a por ella*; *el sartén* o *la sartén*, *el pantalón* o *los pantalones*; distinguir o no, en la pronunciación, *casa* y *caza*, *vaya* y *valla*; conservar la *-s* de determinadas palabras o aspirarla o eliminarla; *acera*, *banqueta* o *vereda*; *jugo* o *zumo*; *alberca* o *piscina*; *bolígrafo*, *esferógrafo*, *birome*, *pluma atómica*? Esta lista de preguntas y disyunciones podría ser interminable.

A pesar de las evidentes dificultades, algunas insuperables, conviene seguir construyendo una esencial ejemplaridad panhispánica de la lengua española que, desde luego, no elimine la indispensable personalidad de cada uno de sus dialectos geográficos. La principal razón es el beneficio de la unidad lingüística. La unidad esencial de la lengua es garantía de intercomprensión, de fortaleza y vitalidad. Conviene empero no olvidar algunos principios filológicos elementales: 1] el español de América no puede concebirse como una *desviación* (más o menos *viciosa*) del español de España; esa forma de ver la lengua —que sigue dándose en algunos— no sólo es científicamente inaceptable sino dañina para la salud de la lengua, ya que, sin duda, le resta grandeza. 2] Para la construcción de la ejemplaridad panhispánica debe intervenir tanto el criterio simplemente numérico (250 millones de hispanohablantes americanos frente a 40 millones de hispanohablantes europeos, por ejemplo), cuanto el importante criterio de tradición cultural: es innegable el prestigio, por obvias razones, con que cuenta el español de España en la conciencia de la mayoría de los hispanohablantes de todo el mundo.

Lo correcto es siempre algo relativo

El vocablo *relativo* tiene, entre otras, dos significaciones: por oposición a *absoluto*, se refiere a cualidades de las cosas que no están solamente en ellas sino que dependen de su comparación con otras; en otros casos, particularmente precedido de *muy* (*muy relativo*) significa “no mucho”, “no tanto como se cree”. Lo *correcto* o lo *ejemplar* en el empleo de la lengua es, en ambos sentidos, algo relativo. Una fácil prueba de ello consiste en observar que muchos usos que, hasta hace poco, se consideraban incorrectos o poco elegantes, hoy se dan en los mejores escritores y en los más respetados hablistas.

Llegó a mis manos un curioso *Decimocuarto calendario de Abraham López, arreglado al meridiano de México*, impreso en 1852 por M. Murguía. En las páginas 41 a 51 de ese librito aparece una muy interesante “Recopilación de disparates, voces anticuadas, adulteradas y otras que no se encuentran en el Diccionario de la lengua castellana, con las correcciones que deben tener presentes las personas que no quieran pasar en la sociedad por ignorantes o de baja educación”. Hay allí vocablos que, en efecto, no emplean hoy ni los educados ni los iletrados, no todos por incorrectos sino también por anacrónicos o anticuados: *ácido* (*ácido*), *aljedrez* (*ajedrez*), *biobo* (*biombo*), *bojedad* (*majadería*), *calzones blancos* (*calzoncillos*), *cócora* (*importuno*, *molesto*), *chichigua* (*nodriza*), *dientista* (*dentista*), *desgotado* (*escotado*), *endenantes* (*antes*), *escondidijo* (*escondrijo*), *especulizar* (*fiscalizar*), *físico* (*afectado*, *pedante*), *guajada* (*necedad*), *imbibido* (*incluido*), *impender* (*gastar*), *pasque* (*tal vez*), *poteforma* (*de ostentación*), *pocholacas* (*achaques*), *quien ser se fuere* (*sea quien fuere*), *tiricia* (*ictericia*), *tútano* (*tuétano*)... Pueden encontrarse empero en esas listas algunos *disparates* que persisten hasta nuestros días, casi siempre en hablas populares: *abujero* (*agujero*), *culeca* (*clueca*), *despostillar* (*desportillar*), *garraspera* (*carraspera*), *haiga* (*haya*), *mallugar* (*magullar*), *muéganos* [hoy de uso general] (*nuégados*), *ñudo* (*nudo*), *semita* (*acemita*), *suceso* (*éxito*), *trompezón* (*tropezón*), *toquido* (*toque*)...

Sin embargo, son más numerosos los términos de esa lista que, considerados incorrectos a mediados del siglo XIX, son hoy —y en su mayoría lo vienen siendo desde hace mucho tiempo— *normales*, en el sentido de que pertenecen a la norma —a la suma de hábitos lingüísticos— de muy buena parte de los hablantes —cultos e incultos— de grandes zonas geográficas o, en no pocos casos, de todo el mundo hispánico. Por otra parte, esas expresiones, al paso del tiempo, han venido siendo sancionadas o *aprobadas* por los redactores del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE en adelante), lo que, de alguna forma, garantiza su *propiedad* y prestigia su empleo. Así, en la decimoquinta edición del DRAE, correspondiente al año 1925, se incluyen como elementos del léxico general del español varios vocablos que eran considerados incorrectos en las listas del librito que vengo comentando. Aunque no consulté ediciones anteriores del DRAE, seguramente venían apareciendo antes de 1925. Algunos ejemplos (entre paréntesis transcribo el término recomendado como propio o *correcto* en la lista de 1852): *agredir* (*acometer*, *atacar*), *apachurrar* (*estrujar*, *apretar*), *arremedar* (*remedar*), *atarantar* (*aturdir*), *autó-*

mata (autómato), barbiquejo (barboquejo), bofo (fofo), boruca (alboroto, ruido, bulla), comité (junta), chiflar (silbar), chulo (cuco, mono, pulido), desfachatez (desvergüenza, descaro, descoco), desprestigiar (desconceptuar), en el ínter (entre tanto, mientras), enjaretar (ensartar, hilvanar), faramallero (enredador, trapacero), funcionario (empleado), fistula (fistola), forcejear (forcejar), garantizar (garantir), hincar(se) (arrodillarse), mañoso (mañero), montar [piedras preciosas] (engastar), prestigio (crédito), traicionar (hacer traición), traicionero (traidor)... No se consignan en el DRAE 1925 pero sí en el DRAE 1992 (vigésima primera edición): chaparro (de baja estatura), convenenciero (egoísta), fungir (ejercer, desempeñar), rango (jerarquía, dignidad), tirado (caído, derribado)...

Más interesante que lo anterior —y más importante para precisar el concepto científico de *lengua*— es comprobar que, mucho más que ahora, hace 150 años se consideraban incorrectas abundantes voces por el simple hecho de que eran diferentes de las que se empleaban en España. Los puristas hispanoamericanos equivocadamente veían el español de este continente, al menos en ciertos casos, como una *desviación* de la verdadera lengua española, concebida ésta como la hablada y escrita en España. Aunque hoy los filólogos saben que la lengua es un diátesis constituido por múltiples sistemas y que, estructuralmente, no hay dialectos mejores o peores, no faltan personas —incluidos algunos filólogos— que siguen pensando como el redactor de la lista de disparates de la que me estoy ocupando. El DRAE, en sus sucesivas ediciones, ha venido incorporando muchos vocablos propios de algunas regiones americanas, y los considera, obviamente, como voces *normales* de la lengua española. Se trata con frecuencia o bien de vocablos o acepciones empleados en la literatura española clásica que, olvidados por el español europeo, se conservan con provecho en el americano; o bien de términos procedentes de lenguas indígenas de este continente.

En la lista de 1852 aparecen, como disparates, voces anticuadas o adulteradas, vocablos que el DRAE 1925 considera americanismos o mexicanismos, tan *correctos* como cualquier otro vocablo; otros, no presentes en esa edición, quedan empero consignados en el DRAE 1992: *alzado (bravío, montaraz), atingencia (tino, acierto), banqueta (acera), bolsa [de los vestidos] (bolsillo), cachetada (bofetada), campirano (campero, campesino), caravana (cortesía, saludo), cuate (gemelo), chiquear (mimar), chirrión (azote, látigo), demeritar (desconceptuar, menoscarbar), empeñoso (eficaz, dedicado), enterar [dinero] (entregar), extrañar (echar de menos), guaje (tonto, necio),*

parado [estoy] (estoy en pie), tanque (estanque), transar (transigir)...

Como se ve, lo *correcto* o, si se quiere emplear un término más preciso, lo *ejemplar* en la lengua, sobre todo en el léxico, pero también en la gramática, es siempre relativo: lo que tachaban de incorrecto los puristas de 1850 lo tolera o aun lo considera ejemplar la mayoría de los puristas de este feneciente siglo XX. Nada nos impide pensar, por tanto, que lo que hoy censuran esos mismos jueces severos (*habían muchos por había muchos, habemos muchos que... por somos muchos los que... se los dije por se lo dije, venistes por viniste, adolece de planeación por carece de planeación, bajo la base por sobre la base, casual por informal, contemplar por considerar, desapercibido por inadvertido, desayunar algo por desayunar con algo, la orden del día por el orden del día, volví en sí por volví en mí, evento por acontecimiento, flamable por inflamable, forzo por fuerza, desayuno hasta las 9 por no desayuno hasta las 9, iniciar por comenzar, le dije a ellos por les dije, pedir disculpas por dar disculpas, creo de que... por creo que... y un larguísimo etcétera*) se tolerará o incluso se recomendará como ejemplar en un futuro no tan remoto.

El español exquisito

En 1978 Adolfo Bioy Casares publicó la primera edición de su *Diccionario del argentino exquisito*, que se reimprimió en 1990 y, en una nueva versión, en 1991. En esta obrita, poco conocida en México, el gran escritor explica un buen número de expresiones, curiosas unas, impropias otras, que suelen aparecer, sobre todo, en los discursos de los políticos. En su opinión, “detrás de estas manifestaciones de afectación, ligeramente sorprendidas y ridículas, ha de haber un señor vanidoso, que se desvive porque lo admiren”. Le parece curioso asimismo que “tanta gente, en una época de penuria como la actual, se vuelque a la tarea de enriquecer el vocabulario”. Ese *enriquecer* debió ir en cursivas. Esa supuesta riqueza se acompaña normalmente del miedo de repetir palabras, que lleva a disfrazar a Homero, sucesivamente, de *bardo ciego, padre de la épica, autor de la Ilíada, rapsoda numeroso*, etcétera. Cuánta razón tiene Bioy cuando define lo que es *escribir bien*: “el que dice lo que se propone, de manera eficaz y natural, con el lenguaje corriente de su país y de su tiempo, escribe bien”.

Algunas de estas *exquisiteces* argentinas son simplemente *dislates*, que también se oyen y se leen en el espa-

ñol mexicano y, probablemente, en el de muchas otras partes: *adolecer* por *carecer* (“el libro adolece de una sólida perspectiva histórica”); *en base a* por *con base en* o *sobre la base de* (“en base a nuestros reclamos, modificárase la estructura”); el *dequeísmo*, es decir, el empleo superfluo de la preposición *de* (pienso de que...); *detentar* por *ostentar* (detentó el título de campeón mundial); el anglicismo *dramático* por *extraordinario*, *violento* (no se esperan dramáticas variaciones en la cotización); *entrenar* por *entrenarse* (el equipo entrenaba en campo ajeno); *evento* por *acontecimiento*, *suceso*, *espectáculo*; *instancias* ¿por *medidas*, *acciones*, *aspectos*? (anuncia instancias decisivas Egipto; un vibrante encuentro con todas las instancias que nos preocupan); el pleonasma *medio ambiente*; *a nivel* (enfoquemos el análisis a nivel grupal).

Hay en el libro muchos vocablos y expresiones que, siendo *exquisitices* en el español argentino, en opinión de Bioy, juzgo que en México pertenecen al habla común y corriente. Algunos ejemplos: *abierto* por *dispuesto* (abierto al diálogo); *activismo*, *activista* (plenario de activistas de línea dura); *actualizar* (*con tupé y una lata de betún/ se actualiza el vejete pelandrún*); *alimentario* (*que sea tu alimento diario / el Código Alimentario*); *bebé* por *bebe*, “como dijeron siempre los argentinos”, escribe Bioy; *brasileño* (“el argentino, que siempre había dicho *brasileiro*, de un día para otro dijo *brasileño*”); *búsqueda* por *busca*; *capitalino*; *envergadura* (aseguró que había hecho estudios profesionales de envergadura); *farmacia* (“palabra que en alguna época sustituyó exquisitamente a *botica*”); *foráneo* por *extranjero* (capitales foráneos); *hora pico* (*si uno viaja a la hora pico / lo confunden con un mico*); *insensibilidad* (la patronal demostró insensibilidad); *nerviosismo* por *nerviosidad* (el nerviosismo de la hora); *piloto* (hospital piloto); *a corto*, *mediano*, *largo plazo*; *postura*, en sentido figurado (compartieron mi postura, en una actitud que los enaltece); *prioridad*, *prioritario*; *problema* (tiene un problema en la columna); *propicio* por *favorable*, *dispuesto* (somos propicios a una solución negociada); *propuesta* (ir hacia el público es una propuesta digna); *quehacer* (el quehacer teatral a lo largo de la temporada porteña); *recalcar* (*le recalco, me dijo con orgullo / que hoy un plástico mete su barullo*); *senatorial* (unidad senatorial que jalona nuestro progreso); *señor* por *hombre* y *señora* por *mujer* (un señor y una señora me asaltaron en plena escalera mecánica); *sofisticado* (la sofisticada tecnología); *tránsito* por *tráfico*; *vacacionar* (*hasta un enclenque se entona / si en Mar de Ajó vacaciona*); *vigente* (la obra de Nervo todavía resulta vigente).

Como era de esperarse, se transcribe en el librito que comento una buena cantidad de expresiones *exquisitas*, si no exclusivas al menos de uso frecuente en el español argentino, que no se emplean ni se conocen en México: *anoticiamiento* (acción y efecto de *anoticiarse*); *carenciado* por *muy pobre* (*después de haberlo pateado / lo llamaron carenciado*); *completamiento*, acción y efecto de *completar* (*con el prurito del completamiento / nos prodigó notable aburrimento*); *cursación* (años peligrosos, porque estamos a un paso de la meta, los de las cursaciones previas al doctorado); *cheto*, persona que se muestra en los lugares adecuados, que se viste y que habla como corresponde; *chocho* por *muy contento* (el fulano me mandaba al demonio, y yo chocho, che); *empresamiento* por *empresa*, *obra*, es un brasilerismo; *escogitar* por *escoger*, *elegir* (en la elección resultaron escogitadas las representantes de dos provincias); *exclusivizar* por *distinguir*, *privilegiar* (*entre sus brazos, la señora Siva, / al hombre que yo quiero lo exclusiva*); *extremosidad* por *extremo* (la presión del compromiso fue tocando la extremosidad de crear un decidido enfrentamiento nacional); *falencia* (*la mina, que sufrió por su falencia, / rezonga si lo llaman Eminencia*); *feta* por *tajada* (señor fiambbrero, ¿me obsequia una fetita?); *ficcionalizar* por *novelar* (ficcionalizó la vida de Bolívar); *fifar* por *copular* (“palabra de mujeres”, aclara Bioy); *implicancias* por *lo que algo supone o trae consigo* (*lo digo con su implicancia: / prefiero a fratelli Gancia*); *impudoso* (mostraba unas prójimas abocadas a los actos más impudosos); *incredulizar* (nadie podrá incredulizarlo sobre el mal de ojo que le echó a la vecina); *masoca* por *masoquista* (masoca a ratos, aquí me tiene: toda una autoridad en el cine nacional); *peorar* por *empeorar* (*cuan-do el hombre peora / la mujer mejora*); *ponenda* (oiráse en Bienestar Social la ponenda gastronómica); *presentismo* (qué querés que te diga; el presentismo del cusifai me da que pensar); *producido* por *producto* (el producido de la siembra del mijo); *quemo* por *vergüenza* (se deja ver con ese librito de reproducciones de Picasso y de Braque; es un quemo); *recepcionar* por *recibir* (mi patrona me recepcionó en el comedor de diario); *receptar* por *recibir* (*por más que la encuentre inepta/ algunos mangos recepta*); *rotundizar*, es decir dar a algo la calidad de rotundo (*solemne el niño la bandera iza / y un profesor conceptos rotundiza*); *sustitucionar* por *sustituir* (Del Mul sustituciona a Ergo); *transparentizar* (se trata de transparentizar las gestiones); *tratativas* por *diligencias* (se iniciaron las tratativas con las firmas interesadas en montar nuestra red cloacal); *verosimilizar* (*admito*

que esa cara de indiscutible pavo / me verosimiliza el fin de tu conchabo).

En efecto, yo no he oído ni leído ninguna de las anteriores voces en México. Hay empero en el *Diccionario de Bioy Casares* muchas exquisiteces que se emplean habitualmente en México. No pocas de ellas, por otra parte, podrían muy bien evitarse. Transcribo primeramente algunos ejemplos de expresiones o vocablos que me parecen, si acaso, un poco ridículos, no necesariamente disparates ni términos impropios: *agendar* por *anotar algo en la agenda* (*hay que alegrarse*; / *don Juan verá a su madre doña Inés*; / *para acordarse* / *lo agendó en el domingo 23*); *anecdótico*, adjetivo para desecharse algo que se dijo y pasar a lo importante (anecdótico, anecdótico; vamos al grano); *abonar* por *pagar*; *comercializar* por *vender* (es un cafisho venido a menos, que comercializa botellas por las arterias de Rosario Norte); *complejo* (visitamos el Complejo Museo Histórico Nacional); *por ende* en lugar de *por tanto* (“exquisitez módica”, la llama Bioy); *ente* por *oficina pública* (se ha previsto la creación de un ente que estudiará las etapas previas); *entidad* por *importancia* (ese problema reviste entidad como para convertirse en un asunto de primera magnitud); *estampar la firma* por *firmar*; *familiar* por *pariente* (“palabra del radicalismo, sólidamente arraigada”, opina Bioy: *llamarás familiar a aquel pariente / que siempre y de muy cerca te reviente*); *en función de* por *para*; *generar* por *producir*; *emitir* (nos hemos visto obligados a generar un nuevo recibo); *habida cuenta* por *teniendo en cuenta*; *hizo su aparición* por *apareció*; *vino, llegó*; *indumentaria* por *ropa*; *inédito* por *nuevo, nunca visto* (con pasión inédita, Defensores de Belgrano goleó a su oponente); *ingresar* por *entrar* (*el doctor, lo había notado, / ingresó en el excusado*); *jerarcas* (jerarcas del Mercado de Abastos); *mamá, mami, papá, papi*, para dirigirse al cónyuge o a los hijos; *marginado* (se fijó el precio del pan dulce para marginados); *nosocomio* por *hospital* (*como orador pico de oro / le otorgamos nuestro encomio, / pero al fin lo enchalecamos / pa’ llevarlo al nosocomio*); *obsoleto* por *viejo* o *en desuso*; *paquete* por *conjunto* (el señor Ministro anunció un paquete de medidas para...); *pareja*, conjunto de dos personas que hacen vida conyugal (¿cómo vive usted su pareja?); *de película* (una casa de película, te prometo, ¡soñada!); *precipitación* por *lluvia* (basta que olvide el paraguas para que me sorprenda una precipitación pluvial); *primer magistrado* por *presidente de la República*; *pujante* por *próspero* (ciudad pujante); *persona de color, del sexo masculino o femenino* por *negro, hombre, mujer* (“exquisiteces módicas”, en opinión de Bioy Casares); *re-*

dimensionar por *modificar las dimensiones*; *resignar* por *renunciar* (los motivos que vuestra excelencia expuso para resignar su cargo...);

Termino transcribiendo unos pocos enunciados del *argentino exquisito* que, por una parte, pertenecen también al *mexicano exquisito* y que, por otra, yo recomendaría evitar, no tanto porque sean incorrectas o impropias —aunque algunas lo son— sino sobre todo porque, en su afán de novedad, pecan en ocasiones de imprecisas; porque son, en el proceso de comunicación, poco *eficaces*, para usar un término de Bioy Casares: *contactar*, anglicismo (la señorita diputada me contactó en el zaguán); *especie* por *versión, rumor* (“este uso de la palabra especie —cita Bioy a Alfredo Serra— hubiera enfurecido a Darwin”); *inquietud* por *duda, discrepancia* (yo, señor, me he limitado a traerle una inquietud de los sectores Promoción y Ventas); *mentalizarse* por *obsesionarse, ordenar ideas, convencerse* (para lo único que me sirvió fue para mentalizarme, ya que el estar tanto tiempo sin competir me dio muchísimas ganas de jugar); *metodología* por *método, modo* (la metodología más adecuada para superar esta situación consiste en tomar conciencia de nuestras falencias); *motivación* por *motivo* (las motivaciones del viaje del que te dije no son misteriosas); *motivar* por *estimular* (el chico será bárbaro, pero, qué quieres, no me motiva); *movilizarse* por *moverse* (¡ay!, pobres los que sirven, no tienen casi espacio para moverse); *óptica* por *punto de vista* (enfocada la situación desde la óptica del Acuerdo, hasta el negro porvenir era color de rosa); *parámetro* (“palabra de la geometría —explica Bioy— que usan y tal vez entienden nuestros políticos, funcionarios, etcétera”); *posicionar* por *colocar, poner, problemática* por *problemas* (las grandes problemáticas de nuestra novelística); *relativizar* por *quitar importancia* (intenta relativizar la influencia de un sector ideológico en pugna); *señalamientos* por *precisiones* (hay que hacer algunos señalamientos a la nueva actitud de los directivos); *subsiguiente* por *siguiente* (*aquel beso en la frente / fue el premio subsiguiente*); *temática* por *tema o conjunto de temas* (*redujo a Conrad y a su gran temática / a una perpetua pantomima acuática*); *visualizar* por *ver* (pruébese estos anteojos, y le apuesto a que visualiza mejor.

¿Qué es ser un malhablado?

Algun sociólogo mexicano caracterizó a los jóvenes de la generación de los nihilistas de San Petersburgo de 1881, en el reinado del zar Alejandro II, como “melenudos, su-

cios, mal hablados, extravagantemente vestidos y violentamente antisociales” (Gabriel Careaga, *Biografía de un joven de la clase media*, México, Océano, 1984, p. 27). Al menos por lo que toca al calificativo de *malhablados*, creo que igualmente podrían señalarse muchos otros sucesivos grupos de jóvenes. En México, a partir de los años cuarenta, con facilidad pueden identificarse los pachucos, los existencialistas, los beatniks, los rebeldes sin causa, los jipis, los jipitecas, los punks, los cholos, etcétera (cf. José Agustín, *La contracultura en México*, México, Grijalbo, 1996). No creo equivocarme si digo que, para la mayoría de los adultos contemporáneos, todos estos personajes eran o son *malhablados*. Más aún, no hay duda de que estaría comprendida en el enorme grupo de malhablados la mayoría de los jóvenes (incluyendo a los adolescentes) y, también, buena parte de los adultos (y, hay que decirlo, no pocos niños). Conviene que transcriba la definición que de ese curioso adjetivo compuesto hace el Diccionario académico: un malhablado es un “desvergonzado o atrevido en el hablar”. La segunda acepción de *desvergüenza* es “dicho o hecho impúdico o insolente”. Véase, por lo tanto, que, a pesar de los elementos que intervienen en el vocablo *malhablado*, una persona malhablada no es precisamente ‘quien habla mal’, sino el que se expresa, por una parte, con atrevimiento y descaro y, por otra, con falta de recato y pudor.

No puedo menos que estar de acuerdo con el diccionario en que, por lo general, un malhablado no habla ‘incorrectamente’. Hace ya algunos años que Eugenio Coseriu, en una célebre conferencia, distinguió, en el lenguaje, lo correcto y lo ejemplar (“El español de América y la unidad de la lengua”, *I Simposio de Filología Iberoamericana*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1990, pp. 43-76). Sólo será incorrecta una expresión cuando se aparte de las reglas del sistema abstracto llamado lengua. Por lo contrario, infinidad de expresiones resultarán poco ejemplares para determinados hablantes. La explicación está en que la ejemplaridad se establece en relación con manifestaciones del sistema lingüístico comprobables en el tiempo y en el espacio. A ello se debe que ciertos aspectos de las hablas juveniles vengán a ser poco ejemplares si se los confronta con determinados paradigmas sociales del comportamiento lingüístico. Es conveniente empero poner énfasis en que lo poco ejemplar del habla juvenil tiene que ver muy poco con lo estrictamente lingüístico y mucho con el componente social que está presente en todo hecho de habla. Permítaseme un simple ejemplo: en la expresión “*creo *de* que llegastes tarde” la poca ejemplaridad se explica por simples razones gra-

maticales (las reglas gramaticales de ciertos hablantes no coinciden con las reglas gramaticales de los hablantes *prestigiosos*). Por lo contrario, véase la siguiente estrofa de una conocida canción rockera mexicana:

Mejor yo me echo una chela
y chance enchufó una chava,
chambeando de chafirete
me sobra chupe y pachanga.

La canción lleva por título “Chilanga banda”; su autor es Jaime López. Una versión de otro cantante mexicano de rock (Iñaki), calificada por él mismo como “muy libre y ridícula”, es la siguiente: “Mejor tomaré una cerveza / y tal vez consiga sexo con una joven, / trabajando de taxista / me sobran bebida y fiesta”. La baja o nula ejemplaridad de esas expresiones no tiene su explicación en la no coincidencia de reglas gramaticales entre dos grupos de hablantes, sino mejor en la no coincidencia de las reglas de comportamiento social que permiten o impiden decir determinadas cosas de determinada manera, como también permiten o impiden vestir de determinada forma u oír tal o cual tipo de música, o leer o no determinado género de literatura.

Entre otras características menos evidentes, el lenguaje juvenil tiene la de la creatividad. Se manifiesta ésta en todos los órdenes y niveles lingüísticos. Hay, por ejemplo, innovaciones que pueden verse como sintácticas, si por ello entendemos la capacidad de combinar novedosamente ciertos signos lingüísticos: *prender el ambiente* (‘animar una reunión, una fiesta, un bar’: *prender* [‘encender, incendiar’], en sentido recto, rige objeto directo de cosa material; la novedad semántico-sintáctica de la expresión está en el empleo figurado de *prender*, que permite construirla con objeto directo no material); *saca tu chamuco y diviértete* (‘abandona tu problema, tu complejo, tu sentido de culpa, tu depresión y diviértete’: uno de los aciertos en esta expresión es el feliz empleo figurado del nahuatlismo *chamuco* [‘diablo’] y ponerlo como objeto directo del verbo *sacar*); *la gente se clava con el disco* (‘se entusiasma, goza en profundidad’: hay originalidad en hacer reflexivo el verbo [*clavarse*] y en el tipo de régimen [*clavarse con*]); *sacar a alguien de onda* (‘descontrolarlo’); *ser alguien buena onda* (‘tener buenas vibraciones, ser persona interesante, agradable’); *agarrar la onda* (‘sintonizar con algo o alguien, entender algo, entenderse con alguien’: La palabra *onda*, en el español juvenil mexicano, es casi imposible de definir o, mejor, tiene innumerables senti-

dos y matices. Entre ellos destaca, tal vez, el que, en sentido figurado, tiene que ver con el ámbito radiofónico o, mejor, en general, con *onda* = *vibración* o —en el habla de los jóvenes— *vibra* [de *vibrar*: fig. ‘conmoverse’]); *discutirse*, *mocharse alguien con algo*: *que se discutan*, *que se mochen con los tragos*; (‘que inviten a los tragos, que los paguen’: nuevamente, se ve el empleo pronominal del verbo [*discutirse*, *mocharse*], que rige preposición *con*, lo que permite el nuevo significado; nada tiene que ver, semánticamente, *discutir algo* y *discutirse con algo*; *mochar* y *mocharse con algo*); *fingir demencia* (‘hacerse el loco’: lo que aquí llama la atención es la rara *elegancia* de la construcción, extraña en la despreocupada sintaxis juvenil); *un buen de algo*: *un buen de videos* (‘gran cantidad de videos’: la curiosa frase *un buen* parece producto de una elipsis, aunque resulta difícil su reconstrucción debido, entre otras razones, a su género gramatical masculino: ¿un buen lote, montón, conjunto?; nótese el peculiar adjetivo apocopado *buen*, que aquí

tiene valor abundancial); *pegarle a todo* (‘hacer muchas cosas, multiemplearse’); *llevarla leve* (‘no preocuparse demasiado’).

Este lenguaje juvenil se nos muestra asimismo fecundo en creatividad en los diversos niveles socioculturales y económicos, aunque probablemente sea esto mucho más patente en ciertos grupos urbanos —muy poco en hablas rurales, que resultan en comparación particularmente conservadoras— pertenecientes a un nivel sociocultural bajo. Tengo la impresión de que el flujo de influencias lingüísticas, en lo que respecta a hablas juveniles en México, es de abajo hacia arriba: expresiones, modos de hablar de grupos de bajo nivel socioeconómico y cultural es muy fácil advertirlos en el lenguaje de jóvenes de las clases media y alta; lo contrario es más bien raro. Obviamente el que las hablas juveniles sean, algunas veces, creativas no impide que, en otras muchas ocasiones, los jóvenes (y los demás) seamos en verdad *malhablados*.

PROBLEMAS DE LINGÜÍSTICA GENERAL

ÉMILE BENVENISTE

[Publicado en Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, traducción de Juan Almela, 2 tomos, México, Siglo XXI, I: 1971 y II: 1977]

CAPÍTULO IV*

Naturaleza del signo lingüístico¹

Es de F. de Saussure de quien procede la teoría del signo lingüístico actualmente afirmada o implicada en la mayoría de los trabajos de lingüística general. Y es como una verdad evidente, no explícita todavía, pero no obstante incontestada de hecho, que Saussure enseñó que la naturaleza del signo es *arbitraria*. La fórmula se impuso en seguida. Toda discusión sobre la esencia del lenguaje o sobre las modalidades del discurso comienza por enunciar el carácter arbitrario del signo lingüístico. El principio es de alcance tal, que cualquier reflexión relativa a cualquier parte de la lingüística tropieza con él por necesidad. Que sea invocado por doquier y siempre tenido por evidente son dos razones para tratar cuando menos de comprender en qué sentido Saussure lo consideró y la naturaleza de las pruebas que lo manifiesten.

Esta definición, en el *Cours de linguistique générale*,² es motivada por enunciados muy sencillos. Se llama *signo* “al total resultante de la asociación de un significante [= imagen acústica] y de un significado [= concepto]...” “Así la idea de ‘sœur’ [= hermana] no está vinculada por ninguna relación interior a la sucesión de sonidos *s-ö-r* que le sirve de significante; podría ser representada igual de bien por no importa cuál otra: lo prueban las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de lenguas di-

ferentes: el significado ‘bœuf’ [= buey] tiene por significante *b-ö-fa* un lado de la frontera y *o-k-s* (Ochs) al otro” (p. 102). Esto debe establecer que “el nexo que une el significante al significado es arbitrario”, o más sencillamente que “el signo lingüístico es arbitrario”. Por “arbitrario” el autor entiende que “es *inmotivado*, es decir arbitrario en relación con el significado, con el cual no tiene nexo ninguno natural en la realidad” (p. 103). Este carácter debe pues explicar el hecho mismo por el que se verifica: saber que, para una noción, las expresiones varían en el tiempo y en el espacio, y en consecuencia no tienen con aquélla ninguna relación necesaria.

No nos proponemos discutir esta conclusión en nombre de otros principios o partiendo de definiciones diferentes. Se trata de saber si es coherente y si, admitida la bipartición del signo (y la admitimos), se sigue que deba caracterizarse el signo como arbitrario. Acabamos de ver que Saussure toma al signo lingüístico como constituido por un significante y un significado. Ahora bien —esto es lo esencial—, entiende por “significado” el *concepto*. Declara en términos propios (p. 100) que “el signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica”. Pero asegura acto seguido que la naturaleza del signo es arbitraria porque no tiene con el significado “nexo ninguno natural en la realidad”. Es claro que el razonamiento está falseado por el recurso inconsciente y subrepticio a un tercer término, que no estaba comprendido en la definición inicial. Este tercer término es la cosa misma, la realidad. Ya puede decir Saussure que la idea de “sœur” no está ligada al significante *s-ö-r*; no por ello deja de pensar en la *reali-*

* Émile Benveniste, *Problemas...* *op.cit.*, t. I, pp. 49-55.

¹ *Acta lingüística*, I (1939), Copenhague.

² Citaremos siguiendo la primera edición, Lausana-París, 1916.

dad de la noción. Cuando habla de la diferencia entre *b-ö-fy o-k-s*, se refiere a pesar suyo al hecho de que estos dos términos se aplican a la misma *realidad*. He aquí pues la *cosa*, expresamente excluida por principio de cuentas de la definición del signo, entrando por un rodeo e instalando permanentemente la contradicción. Pues si se plantea en principio —y con razón— que la lengua es *forma*, no *sustancia* (p. 163), hay que admitir —y Saussure lo ha afirmado rotundamente— que la lingüística es ciencia de las formas exclusivamente. Tanto más imperiosa es entonces la necesidad de dejar la “sustancia” *sæur* o *bœuf* fuera de la comprensión del signo. Ahora, sólo si se piensa en el animal “bœuf” en su particularidad concreta y “sustancial” se tiene fundamento para juzgar “arbitraria” la relación entre *bœf* por una parte, *oks* por la otra, y una misma realidad. Hay así contradicción entre la manera como Saussure define el signo lingüístico y la naturaleza fundamental que le atribuye.

Parecida anomalía en el razonamiento tan apretado de Saussure no me parece imputable a un relajamiento de su atención crítica. Más bien vería yo un rasgo distintivo del pensamiento histórico y relativista de fines del siglo XIX, un recorrido habitual en esa suerte de reflexión filosófica que es la inteligencia comparativa. Se observan en diferentes pueblos las reacciones que suscita un mismo fenómeno: la infinita diversidad de las actitudes y de los juicios lleva a considerar que aparentemente nada es necesario. De la universal desemejanza se concluye la universal contingencia. La concepción saussuriana es aún solidaria, en cierta medida, de este sistema de pensamiento. Decidir que el signo lingüístico es arbitrario porque el mismo animal se llama *bœuf* en un país, *Ochs* en otras partes, equivale a decir que la noción del duelo es arbitraria por tener como símbolo el negro en Europa, el blanco en China. Arbitraria, sí, pero sólo bajo la mirada impasible de Sirio o para quien se limite a verificar desde fuera el vínculo establecido entre una realidad objetiva y un comportamiento humano y se condene así a no ver en él más que contingencia. Cierto, en relación con una misma realidad, todas las denominaciones tienen igual valor; el que existan es, pues, prueba de que ninguna de ellas puede pretender al absoluto de la denominación en sí. Esto es verdad. Demasiado cierto —y así poco instructivo—. El verdadero problema es profundo por otro lado. Consiste en dar con la estructura íntima del fenómeno del que sólo es percibida la apariencia exterior y describir su relación con el conjunto de las manifestaciones de que depende.

Así con el signo lingüístico. Uno de los componentes del signo, la imagen acústica, constituye su significante; otro, el concepto, es el significado. Entre el significante y el significado el nexo no es arbitrario; al contrario, es *necesario*. El concepto (“significado”) “bœuf” es por fuerza idéntico en mi conciencia al conjunto fónico (“significante”) *bœf*. ¿Cómo iba a ser de otra manera? Los dos juntos han sido impresos en mi espíritu; juntos se evocan en toda circunstancia. Hay entre ellos simbiosis tan estrecha que el concepto “bœuf” es como el alma de la imagen acústica *bœf*. El espíritu no contiene formas vacías, conceptos innominados. El propio Saussure dice: “Psicológicamente, prescindiendo de su expresión por las palabras, nuestro pensamiento no es sino una masa amorfa e indistinta. Filósofos y lingüistas siempre han estado acordes en reconocer que, sin el auxilio de los signos, seríamos incapaces de distinguir dos ideas de manera clara y constante. Tomado en sí mismo, el pensamiento es como una nebulosa en donde nada está necesariamente delimitado. No hay ideas preestablecidas ni nada es distinto antes de la aparición de la lengua” (p. 161). A la inversa, el espíritu no acoge más forma sonora que la que le sirve de soporte a una representación identificable para él; si no, la rechaza como desconocida o ajena. El significante y el significado, la representación mental y la imagen acústica, son pues en realidad las dos caras de una misma noción y se componen como incorporante e incorporado. El significante es la traducción fónica de un concepto; el significado es el correlato mental del significante. Esta consustancialidad del significante y el significado asegura la unidad estructural del signo lingüístico. También aquí es al propio Saussure a quien apelamos cuando dice de la lengua: “La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso; no se puede cortar el anverso sin cortar al mismo tiempo el reverso; igualmente, en la lengua no podría aislarse el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; habría que hacer una abstracción cuyo resultado sería hacer psicología pura o fonología pura” (p. 163). Lo que Saussure dice aquí de la lengua vale ante todo para el signo lingüístico en el cual se afirman indiscutiblemente los caracteres primeros de la lengua.

Se ve ahora y se puede deslindar la zona de lo “arbitrario”. Lo que es arbitrario es que tal signo, y no tal otro, sea aplicado a tal elemento de la realidad, y no a tal otro. En este sentido, y sólo en éste, es permisible hablar de contingencia, y será menos para dar una solución al problema que para señalarlo y dejarlo por el momento. Pues

se trata, ni más ni menos, que del famoso $\chi\rho\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$ o $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$?, y sólo puede decidirse por decreto. Es, en efecto, traspuesto a términos lingüísticos, el problema metafísico del acuerdo entre el espíritu y el mundo, problema que acaso el lingüista esté un día en condiciones de abordar con fruto, pero que por ahora valdrá más que deje. Sentar la relación como arbitraria es para el lingüista una manera de defenderse contra esta cuestión y también contra la solución que el sujeto parlante le aporta instintivamente. Para el sujeto parlante, hay entre la lengua y la realidad adecuación completa: el signo cubre y rige la realidad; mejor: *es* esta realidad (*nomen ornem*, tabúes verbales, poder mágico del verbo, etc.). A decir verdad, el punto de vista del sujeto y el del lingüista son tan diferentes a este respecto que la afirmación del lingüista en cuanto a lo arbitrario de las designaciones no refuta el sentimiento contrario del sujeto hablante. Pero, sea como fuere, la naturaleza del signo lingüístico no es rozada siquiera, si se le define como lo hace Saussure, ya que lo propio de tal definición es precisamente no considerar más que la relación del significante con el significado. El dominio de lo arbitrario es relegado así fuera de la comprensión del signo lingüístico.

Es bastante vano entonces defender el principio de la “arbitrariedad del signo” contra la objeción que podría derivarse de las onomatopeyas y palabras expresivas (Saussure, pp. 103-104), no sólo porque su esfera de empleo sea relativamente limitada y porque la expresividad sea un efecto esencialmente transitorio, subjetivo y a menudo secundario, sino sobre todo porque, aquí también, sea la que sea la realidad pintada por la onomatopeya o la palabra expresiva, la alusión a esta realidad en la mayoría de los casos no es inmediata y sólo se admite por una convención simbólica análoga a la que acredita los signos ordinarios del sistema. Volvemos a encontrar, así, la definición y los caracteres válidos para todo signo. La arbitrariedad no existe tampoco aquí sino en relación con el fenómeno o el objeto *material* y no interviene en la constitución propia del signo.

Ahora hay que considerar brevemente algunas de las consecuencias que Saussure ha extraído del principio discutido aquí, y que tienen extensas repercusiones. Por ejemplo, muestra admirablemente que puede hablarse a la vez de la inmutabilidad y de la mutabilidad del signo: inmutabilidad porque, siendo arbitrario, no puede ser puesto en tela de juicio en nombre de una norma razonable; mutabilidad porque, siendo arbitrario, siempre es susceptible de alterarse. “Una lengua es radicalmente impotente para defenderse contra los factores que mue-

ven, instante tras instante, la relación entre significado y significante. Es una de las consecuencias de la arbitrariedad del signo” (p. 112). El mérito de este análisis no disminuye en nada, antes aumenta, si se especifica mejor la relación a que se aplica. No es entre significante y significado donde la relación al mismo tiempo se modifica y permanece inmutable, sino entre signo y objeto; es, en otros términos, la *motivación objetiva* de la designación, sometida, como tal, a la acción de diversos factores históricos. Lo que Saussure demuestra sigue siendo cierto, pero acerca de la *significación*, no del signo.

Otro problema, no menos importante, que es afectado directamente por la definición del signo, es el del *valor*, donde Saussure piensa encontrar una confirmación de sus puntos de vista: “...la elección que recurre a tal segmento acústico para tal idea es perfectamente arbitraria. Si no fuera éste el caso, la noción de valor perdería algo de su carácter, puesto que contendría un elemento impuesto desde fuera. Pero de hecho los valores permanecen enteramente relativos, y he aquí por qué el vínculo entre la idea y el sonido es radicalmente arbitrario” (p. 163). Vale la pena repasar sucesivamente las partes de este razonamiento. La elección que recurre a tal segmento acústico para tal idea no es arbitraria en manera alguna; este segmento acústico no existiría sin la idea correspondiente y viceversa. En realidad Saussure piensa siempre, por mucho que hable de “idea”, en la representación del *objeto real* y en el carácter evidentemente no necesario, inmotivado, del nexo que une el signo a la *cosa* significada. La prueba de esta confusión yace en la frase siguiente, en la cual subrayo el miembro característico: “Si no fuera éste el caso, la noción de valor perdería algo de su carácter, puesto que *contendría un elemento impuesto desde fuera*”. Es por cierto “un elemento impuesto desde fuera”, o sea la realidad *objetiva*, lo que este razonamiento toma como eje de referencia. Pero si se considera el signo en sí mismo y en tanto que portador de un valor, la arbitrariedad queda necesariamente eliminada. Ya que —la última proposición es la que encierra con mayor claridad su propia refutación— es harto cierto que los valores permanecen enteramente “relativos”, pero se trata de saber cómo y en relación con qué. Planteemos ahora mismo esto: el valor es un elemento del signo; si el signo tomado en sí mismo no es arbitrario, como se cree haber demostrado, se sigue que el carácter “relativo” del valor no puede depender de la naturaleza “arbitraria” del signo. Como hay que prescindir de la conveniencia del signo a la realidad, con mayor razón no debe considerarse el valor más que co-

mo un atributo de la *forma*, no de la sustancia. Desde ese punto y hora, decir que los valores son “relativos” significa que son relativos *los unos con respecto a los otros*. Ahora bien, ¿no es ésta justamente la prueba de su *necesidad*? Ya no se trata aquí del signo aislado, sino de la lengua como sistema de signos, y nadie ha concebido y descrito la economía sistemática de la lengua con la intensidad de Saussure. Quien dice sistema dice ajuste y adecuación de las partes en una estructura que trasciende y explica sus elementos. Allí todo es tan *necesario*, que las modificaciones del conjunto y del detalle se condicionan recíprocamente. La relatividad de los valores es la mejor prueba de que dependen estrechamente uno del otro en la sincronía de un sistema siempre amenazado, siempre restaurado. Es que todos los valores son de oposición y no se definen más que por su diferencia. Opuestos, se mantienen en mutua relación de necesidad. Una oposición está, por fuerza de las cosas, subtenida de necesidad, como la necesidad da cuerpo a la oposición. Si la lengua es otra cosa que un conglomerado fortuito de nociones erráticas y de sonidos emitidos al azar, es por cierto que hay una necesidad inmanente a su estructura como a toda estructura.

Parece, pues, que la parte de contingencia inherente a la lengua afecta a la denominación en tanto que símbolo fónico de la realidad y en su relación con ella. Pero el signo, elemento primordial del sistema lingüístico, encierra un significante y un significado cuyo nexo debe ser reconocido como *necesario*, por ser estos dos componentes consustanciales uno de otro. *El carácter absoluto del signo lingüístico* así entendido rige a su vez la *necesidad* dialéctica de los valores en constante oposición, y forma el principio estructural de la lengua. Es tal vez el mejor testimonio de la fecundidad de una doctrina el que engendre la contradicción que la promueve. Restaurando la verdadera naturaleza del signo en el condicionamiento interno del sistema, se afianza, más allá de Saussure, el rigor del pensamiento saussuriano.

CAPÍTULO V*

Comunicación animal y lenguaje humano³

Aplicada al mundo animal, la noción de lenguaje sólo tiene curso por abuso de términos. Es sabido que ha resultado imposible hasta la fecha establecer que haya

animales que dispongan, así fuera en forma rudimentaria, de un modo de expresión que tenga los caracteres y las funciones del lenguaje humano. Todas las observaciones serias practicadas sobre las comunidades animales, todos los intentos realizados por medio de variadas técnicas para provocar o controlar una forma cualquiera de lenguaje asimilable al de los hombres han fracasado. No parece que los animales que emiten variadas voces manifiesten, en ocasión de tales emisiones vocales, comportamientos de los que pudiéramos inferir que se transmitiesen mensajes “hablados”. Las condiciones fundamentales de una comunicación propiamente lingüística parecen faltar en los animales, así sean superiores.

De otra manera se plantea el asunto en el caso de las abejas, o cuando menos hay que considerar que pudiera plantearse. Todo hace creer —y el hecho ha sido observado desde hace mucho— que las abejas tienen modo de comunicarse entre ellas. La prodigiosa organización de sus colonias, sus actividades diferenciadas y coordinadas, su capacidad de reaccionar colectivamente ante situaciones imprevistas, hacen suponer que tienen la aptitud de intercambiar verdaderos mensajes. La atención de los observadores se ha dirigido en particular al modo como las abejas son advertidas cuando una de ellas descubre una fuente de alimento. Por ejemplo, la abeja recolectora que en su vuelo halla una disolución azucarada que sirve de cebo, la prueba en el acto. Mientras se alimenta, el experimentador la marca. Vuelve ella entonces a la colmena. Instantes después se ve llegar al lugar de marras un grupo de abejas, entre las cuales no figura la abeja marcada, si bien todas proceden de la colmena de ésta. Tiene que haber advertido a sus compañeras. Incluso es preciso que hayan recibido informes precisos, ya que sin guía llegan al lugar, a menudo muy distante de la colmena y siempre fuera del campo visual. No hay error ni vacilación en la búsqueda: si la recolectora eligió una flor entre otras que pudieran atraerla igualmente, las abejas que la siguen irán a dicha flor y descuidarán las otras. Al parecer la abeja exploradora designó a sus compañeras el lugar de donde vino. Pero ¿por qué medio?

Este fascinante problema desafió largo tiempo a los observadores. Debemos a Karl von Frisch (profesor de zoología en la Universidad de Múnich), merced a experiencias que lleva adelante desde hace unos treinta años, haber establecido los principios para una solución. Sus investigaciones han dado a conocer el proceso de la comunicación entre las abejas. Observó, en una colmena transparente, el comportamiento de la abeja que retorna después de descubrir botín. En medio de gran eferves-

* Émile Benveniste, t. I, *op. cit.*, pp. 56-62.

³ Diogène, I (1952).

cencia, la rodean de inmediato sus compañeras, que le tienden las antenas para recibir polen del que trae, o ingerir néctar que regurgita. Seguida entonces por sus compañeras, la abeja ejecuta danzas. He aquí el momento esencial del proceso y el acto propio de la comunicación. Según los casos, la abeja se entrega a dos danzas diferentes. Una consiste en trazar círculos horizontales de derecha a izquierda, y luego de izquierda a derecha, sucesivamente. La otra, acompañada de una continua agitación del abdomen (*wagging-dance*), imita más o menos la figura de un ocho: la abeja corre adelante, describe un giro completo hacia la izquierda, vuelve a seguir de frente, da otra vuelta, a la derecha, y así sucesivamente. Después de las danzas, una o varias abejas abandonan la colmena y se dirigen en línea recta a la fuente de alimento que la primera visitó. Ahí, vuelven a la colmena, donde se entregan a nuevas danzas, lo cual provoca numerosas partidas, de suerte que luego de unas pocas idas y venidas cientos de abejas se apiñan en donde la recolectora descubriera alimento. Así, la danza en círculos y la danza en ocho aparecen como verdaderos mensajes, merced a los cuales es señalado a la colmena el descubrimiento. Faltaba averiguar la diferencia entre las dos danzas. K. von Frisch pensó que se refería a la naturaleza del botín: la danza circular anunciaría néctar, la danza en ocho, polen. Estos datos, con sus interpretaciones, expuestos en 1923, son hoy en día nociones corrientes y ya vulgarizadas.⁴ Es comprensible que hayan suscitado vivo interés. Pero, aun demostradas, no autorizaban a hablar de un verdadero lenguaje.

Estos puntos de vista han sido ahora completamente renovados por las experiencias que Karl von Frisch llevó adelante, extendiendo y rectificando sus primeras observaciones. Las dio a conocer en 1948 en publicaciones técnicas, y las resumió muy claramente en 1950, en un librito que reproducía conferencias pronunciadas en los Estados Unidos.⁵ Después de millares de experiencias, con una paciencia y un ingenio sencillamente admirables, logró determinar la significación de las danzas. La novedad fundamental es que no atañen, como en un principio se creyó, a la naturaleza del botín, sino a la distancia que lo separa de la colmena. La danza en

círculo anuncia que el lugar del alimento cae a poca distancia, dentro de un radio de unos cien metros a partir de la colmena. Entonces las abejas salen de la colmena y se dispersan, hasta dar con él. La otra danza, que la recolectora realiza estremeciéndose y describiendo ochos (*wagging-dance*), indica que el punto está a mayor distancia, superior a cien metros, hasta a seis kilómetros. Este mensaje incluye dos indicaciones distintas, una acerca de la distancia propiamente dicha, la otra sobre la dirección. La distancia está implícita en el número de figuras trazadas en un tiempo determinado; varía siempre en razón inversa de su frecuencia. Por ejemplo, la abeja describe de nueve a diez “ochos” completos en quince segundos cuando la distancia es de cien metros, siete si son doscientos metros, cuatro y medio para un kilómetro, y solamente dos cuando son seis kilómetros. Mayor es la distancia, más lenta es la danza. Por lo que respecta a la dirección en que ha de ser buscado el botín, la señala el eje del ocho, con relación al sol; según se incline a derecha o a izquierda, este eje indica el ángulo que el lugar del descubrimiento forma con el sol. Y las abejas incluso están en condiciones de orientarse cuando el cielo está cubierto, en virtud de una sensibilidad particular a la luz polarizada. En la práctica hay ligeras variaciones de una abeja a otra o de una colmena a otra en la evaluación de la distancia, mas no en la elección de una u otra danza. Estos resultados son producto de cosa de cuatro mil experiencias, que otros zoólogos, escépticos al principio, han repetido en Europa y Estados Unidos, hasta confirmarlas al fin.⁶ Hoy por hoy puede uno cerciorarse de que es por cierto la danza, en sus dos variedades, la que sirve a las abejas para informar a las compañeras de sus hallazgos y guiarlas mediante indicaciones relativas a la dirección y la distancia. Las abejas, percibiendo el olor de la recolectora o absorbiendo el néctar que entrega, averiguan de paso la naturaleza del botín. Emprenden el vuelo a su vez y dan de fijo con el sitio. En adelante, el observador está en condiciones de prever, según el tipo y el ritmo de la danza, el comportamiento de la colmena, y verificar las indicaciones que han sido transmitidas.

No es preciso subrayar la importancia de estos descubrimientos para los estudios de psicología animal. Quisiéramos insistir aquí en un aspecto menos visible del problema, que K. von Frisch, atento a describir objetivamente sus experiencias, no ha tocado. Por primera vez estamos en condiciones de especificar con alguna

⁴ Así Maurice Mathis, *Le peuple des abeilles*, p. 70: “El doctor K. von Frisch descubrió [...] el comportamiento de la abeja cebada, al volver a la colmena. Según la naturaleza del botín por explotar, miel o polen, la abeja cebada ejecutará sobre los panes de cera una verdadera danza de demostración, girando en redondo si se trata de una materia azucarada, describiendo ochos si se trata de polen”.

⁵ Karl von Frisch, *Bees, their vision, chemical senses and language*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1950.

⁶ Véase el prólogo de Donald R. Griffin al libro de K. von Frisch, p. vii.

precisión el modo de comunicación empleado en una colonia de insectos; y por vez primera podemos representarnos el funcionamiento de un “lenguaje” animal. Acaso sea útil señalar con brevedad en qué es o no es un lenguaje, y cómo estas observaciones sobre las abejas ayudan a definir, por semejanza o por contraste, el lenguaje humano.

Las abejas se presentan como capaces de producir y comprender un verdadero mensaje, que encierra varios datos. Pueden, así, registrar relaciones de posición y de distancia; pueden conservarlas en “memoria”; pueden comunicarlas simbolizándolas por diversos comportamientos somáticos. El hecho notable es, ante todo, que manifiesten aptitud para simbolizar: hay ciertamente correspondencia “convencional” entre su comportamiento y el dato que traduce. Esta relación es percibida por las demás abejas en los términos en que les es transmitido, y se torna motor de acción. Hasta aquí, encontramos en las abejas las condiciones mismas sin las que ningún lenguaje es posible, la capacidad de formular e interpretar un “signo” que remite a cierta “realidad”, la memoria de la experiencia y la aptitud para descomponerla.

El mensaje transmitido contiene tres datos, únicos identificables hasta ahora: la existencia de una fuente de alimento, su distancia, su dirección. Podrían ser ordenados estos elementos de manera un poco diferente. La danza en círculo indica sencillamente la presencia del botín, implicando que está a escasa distancia. Se funda en el principio mecánico del “todo o nada”. La otra danza formula en verdad una comunicación; esta vez es la existencia del alimento la que está implícita en los dos datos (distancia, dirección) expresamente enunciados. Se aprecian aquí varias semejanzas con el lenguaje humano. Estos procedimientos ponen en juego un simbolismo verdadero, si bien rudimentario, por el cual datos objetivos son traspuestos a gestos formalizados, que incluyen elementos variables y de “significación” constante. Por lo demás, la situación y la función son las del lenguaje, en el sentido de que el sistema es válido en el interior de una comunidad dada y de que cada miembro de ésta se halla en aptitud de emplearlo o de comprenderlo en los mismos términos.

Pero las diferencias son considerables y ayudan a adquirir conciencia de lo que caracteriza propiamente el lenguaje humano. Está, primero y esencial, el hecho de que el mensaje de las abejas consista por entero en la danza, sin intervención de un aparato “vocal”, en tanto que no hay lenguaje sin voz. De donde otra diferencia,

que es de orden físico. Por no ser vocal sino de gestos, la comunicación entre las abejas se efectúa necesariamente en condiciones que permiten una percepción visual, a la luz del día; no es posible en la oscuridad. El lenguaje humano desconoce semejante limitación.

Aparece también una diferencia capital en la situación en que se realiza la comunicación. El mensaje de las abejas no atrae ninguna respuesta de los alrededores, sino determinada conducta, que no es respuesta. Esto significa que las abejas no conocen el diálogo, condición del lenguaje humano. Hablamos a otros que hablan, tal es la realidad humana. Lo cual revela un nuevo contraste. Por no haber diálogo para las abejas, la comunicación se refiere tan sólo a cierto dato objetivo. No puede haber comunicación relativa a un dato “lingüístico”: ya por no haber respuesta —reacción lingüística a una manifestación lingüística—, pero también porque el mensaje de una abeja no puede ser reproducido por otra que no hubiera visto por sí misma las cosas que la primera anuncia. No se ha advertido, por ejemplo, que una abeja vaya a llevar a otra colmena el mensaje que hubiera recibido en la propia, lo cual sería una manera de transmisión o de relevamiento. Se ve la diferencia respecto al lenguaje humano, donde, en el diálogo, la referencia a la experiencia objetiva y la reacción a la manifestación lingüística se trenzan libremente y sin límite. La abeja no construye mensaje a partir de otro mensaje. Cada una de las que, alertadas por la danza de la recolectora, salen y van a comer al lugar indicado, reproduce a su retorno la misma información, no siguiendo el mensaje inicial sino ateniéndose a la realidad que acaba de verificar. Ahora, el carácter del lenguaje es procurar un sustituto de la experiencia susceptible de ser transmitido sin fin en el tiempo y el espacio, lo cual es lo propio de nuestro simbolismo y fundamento de la tradición lingüística.

Si consideramos ahora el contenido del mensaje, será fácil observar que se refiere siempre y solamente a un dato, el alimento, y que las únicas variantes que comprende son relativas a datos espaciales. Es evidente el contraste con la ilimitación de los contenidos del lenguaje humano. Por añadidura, la conducta que significa el mensaje de las abejas denota un simbolismo particular que consiste en una calca de la situación objetiva, de la sola situación que da ocasión a un mensaje, sin variación ni trasposición posible. Ahora bien, en el lenguaje humano el símbolo en general no configura los datos de la experiencia, en el sentido de no haber relación necesaria entre la referencia objetiva y la forma lingüística. Habría aquí que establecer muchas distinciones desde

el punto de vista del simbolismo humano, cuya naturaleza y funcionamiento se han estudiado poco. Pero subsiste la diferencia.

Finalmente, un carácter de la comunicación entre las abejas la opone rotundamente a las lenguas humanas. El mensaje de las abejas no se deja analizar. Sólo podemos ver en él un contenido global, por estar ligada la única diferencia a la posición espacial del objeto relatado. Mas es imposible descomponer este contenido en sus elementos formadores, en sus “morfemas”, de suerte que corresponda cada uno de éstos a un elemento del enunciado. El lenguaje humano se caracteriza precisamente por esto. Cada enunciado se reduce a elementos que se dejan combinar libremente según reglas definidas, de suerte que un número de morfemas bastante reducido permite un número considerable de combinaciones, de donde nace la variedad del lenguaje humano, capacitado para decir todo. Un análisis más detenido del lenguaje muestra que estos morfemas, elementos de significación, se resuelven a su vez en fonemas, elementos de articulación despojados de significación, aún menos numerosos, cuyo ensamble selectivo y distintivo suministra las unidades significantes. Estos fonemas “vacíos” organizados en sistemas constituyen el fundamento de toda lengua. Es manifiesto que el lenguaje de las abejas no permite aislar semejantes constituyentes; no es reducible a elementos identificables y distintivos.

El conjunto de estas observaciones hace aparecer la diferencia esencial entre los procedimientos de comunicación descubiertos en las abejas y nuestro lenguaje. Esta diferencia se resume en el término que nos parece más apropiado para definir el modo de comunicación empleado por las abejas; no es un lenguaje, es un código de señales. Resultan de ello todos los caracteres: la fijeza del contenido, la invariabilidad del mensaje, la relación con una sola situación, la naturaleza indescomponible del enunciado, su transmisión unilateral. No deja de ser significativo, con todo, que este código, única forma de “lenguaje” que se haya conseguido descubrir hasta la fecha entre los animales, pertenezca a insectos que viven en sociedad. Es también la sociedad la que es condición del lenguaje. No es el menor de los intereses de los descubrimientos de K. von Frisch, aparte de las revelaciones que nos ofrecen acerca del mundo de los insectos, el hecho de que esclarezca indirectamente las condiciones del lenguaje humano y del simbolismo que supone. Pudiera darse el caso de que el progreso de las investigaciones nos hiciera penetrar más hondo en la compren-

sión de los resortes y modalidades de este modo de comunicación, pero el haber establecido que existe, y cómo es, y cómo funciona, significa ya que veremos mejor dónde comienza el lenguaje y de qué modo se delimita el hombre.⁷

CAPÍTULO VI*

Categorías de pensamiento y categorías de lengua⁸

De la lengua que hablamos hacemos usos infinitamente variados, cuya sola enumeración debiera ser coextensiva de una lista de las actividades a que puede entregarse el espíritu humano. En su diversidad, estos usos tienen, sin embargo, dos caracteres en común. Uno es que la realidad de la lengua permanece por regla general inconsciente; aparte el caso del estudio propiamente lingüístico, apenas tenemos conciencia débil y fugaz de las operaciones que realizamos para hablar. El otro es que, por abstractas o particulares que sean las operaciones del pensamiento, reciben expresión en la lengua. Podemos decir todo, y decirlo como queramos. De allí procede la convicción, tan extendida e inconsciente ella misma como todo lo que concierne al lenguaje, de que pensar y hablar son dos actividades distintas por esencia, que se conjugan para la necesidad práctica de la comunicación pero que tienen cada una su dominio y sus posibilidades independientes —en el caso de la lengua se trata de los recursos ofrecidos al espíritu para lo que se denomina expresión del pensamiento. Tal es el problema que abordamos sumariamente aquí, sobre todo para poner en luz algunas ambigüedades de las que es responsable la naturaleza misma del lenguaje.

Ciertamente, el lenguaje, en tanto que es hablado, es empleado para transportar “lo que queremos decir”. Pero lo que así llamamos, “lo que queremos decir” o “lo que tenemos en mientes” o “nuestro pensamiento”, o como queramos que se designe, es un contenido de pensamiento, hartamente difícil de definir en sí, como no sea por caracteres de intencionalidad o como estructura psíquica, etc. Este contenido recibe forma cuando es enunciado, y sólo así. Recibe forma de la lengua y en la lengua, que es

⁷ [1965.] Para una visión de conjunto de las investigaciones recientes sobre la comunicación animal, y acerca del lenguaje de las abejas en particular, véase un artículo de T. A. Sebeok aparecido en *Science*, 1965, pp. 1006 ss.

* Émile Benveniste, t. I, *op. cit.*, pp. 63-74.

⁸ *Les études philosophiques*, núm. 4 (oct.-dic. 1958), París, PUF.

el molde de toda expresión posible; no puede disociarse de ella ni trascenderla. Ahora bien, esta lengua está configurada en su conjunto y en tanto que totalidad. Está, además, organizada como arreglo de “signos” distintos y distintivos, susceptibles ellos mismos de descomponerse en unidades inferiores o de agruparse en unidades complejas. Esta gran estructura, que encierra estructuras más pequeñas y de varios niveles, da su *forma* al contenido de pensamiento. Para hacerse transmisible, este contenido debe ser distribuido entre morfemas de ciertas clases, dispuestos en cierto orden, etc. En una palabra, este contenido debe pasar por la lengua y apropiarse de los marcos de ésta. De otra suerte el pensamiento se reduce, si no exactamente a nada, sí en todo caso a algo tan vago e indiferenciado que no tenemos medio alguno de aprehenderlo como “contenido” distinto de la forma que la lengua le confiere. La forma lingüística es, pues, no solamente la condición de transmisibilidad sino ante todo la condición de realización del pensamiento. No captamos el pensamiento sino ya apropiado a los marcos de la lengua. Fuera de esto, no hay más que volición oscura, impulsión que se descarga en gestos, mímica. Es decir que la cuestión de saber si el pensamiento puede prescindir de la lengua o rodearla como un obstáculo aparece despojada de sentido, a poco que se analicen con rigor los datos pertinentes.

Sin embargo, hasta aquí no se pasa de una relación de hecho. Postular estos dos términos, pensamiento y lenguaje, como solidarios y mutuamente necesarios no nos indica cómo son solidarios, por qué serían juzgados indispensables el uno para el otro. Entre un pensamiento que no puede materializarse sino en la lengua y una lengua que no tiene otra función que “significar”, se desearía establecer una relación específica, pues es evidente que los términos en cuestión no son simétricos. Hablar de continente y de contenido es simplificar. No hay que abusar de la imagen. Estrictamente hablando, el pensamiento no es una materia a la que la lengua prestaría forma, puesto que en ningún momento puede ser imaginado este “continente” vacío de su “contenido”, ni el “contenido” independiente de su “continente”.

Entonces la cuestión se vuelve ésta. Sin dejar de admitir que el pensamiento no puede ser captado más que formado y actualizado en la lengua, ¿tenemos manera de reconocer al pensamiento caracteres que le sean propios y que nada deban a la expresión lingüística? Podemos describir la lengua por sí misma. Habría que esperar, lo mismo, llegar directamente al pensamiento. Si fuera posible definir éste por rasgos que le perteneciesen exclusi-

vamente, se vería a la vez cómo se ajusta a la lengua y de qué naturaleza son sus relaciones.

Parece útil abordar el problema por la vía de las “categorías”, que aparecen como mediadoras. No presentan igual aspecto según sean categorías de pensamiento o categorías de lengua. Esta discordancia misma pudiera iluminarnos acerca de su naturaleza respectiva. Por ejemplo, discernimos de inmediato que el pensamiento puede especificar libremente sus categorías, instaurar nuevas, en tanto que las categorías lingüísticas, atributos de un sistema que todo locutor recibe y mantiene, no son modificables al gusto de cada quien; vemos además otra diferencia: que el pensamiento puede pretender establecer categorías universales, pero que las lingüísticas son siempre categorías de una lengua particular. A primera vista, esto confirmaría la posición precelente e independiente del pensamiento con respecto a la lengua.

Con todo, no podemos continuar, a la zaga de tantos autores, planteando el problema en términos así de generales. Tenemos que entrar en la concreción de una situación histórica, escrutar las categorías de un pensamiento y de una lengua definidos. Sólo con esta condición evitaremos las tomas de posición arbitrarias y las soluciones especulativas. Ahora bien, tenemos la buena fortuna de disponer de datos que se dirían preparados para nuestro examen, elaborados y presentados de manera objetiva, integrados a un conjunto conocido: son las categorías de Aristóteles. Se nos permitirá considerar estas categorías sin preocupación de tecnicismo filosófico, sencillamente como inventario de las propiedades que un pensador griego juzgaba predicables de un objeto, y así como la lista de los conceptos *a priori* que, según él, organizan la experiencia. Es un documento de gran valor para nuestro propósito.

Recordemos ante todo el texto esencial, que da la lista más completa de estas propiedades, diez en total (*Categorías*, cap. IV):⁹

“Cada una de las expresiones que no entran en una combinación significa: la *sustancia*; o *cuánto*; o *cuál*; o *relativamente a qué*; o *dónde*; o *cuándo*; o *estar en postura*; o *estar en estado*; o *hacer*; o *sufrir*. ‘Sustancia’, por ejemplo, en general, ‘hombre, caballo’; ‘cuánto’, por ejemplo ‘de dos codos; de tres codos’; ‘cuál’, por ejemplo ‘blanco, instruido’; ‘relativamente a qué’, por ejemplo ‘doble; mi-

⁹ Sería inútil reproducir el texto original, puesto que todos los términos griegos son citados luego. Hemos traducido este pasaje literalmente, para comunicar su tenor general antes del análisis en detalle.

tad; más grande'; 'dónde', por ejemplo 'en el Liceo; en el mercado'; 'cuándo', por ejemplo 'ayer, el año pasado'; 'estar en postura', por ejemplo 'está acostado; está sentado'; 'estar en estado', por ejemplo 'está calzado; está armado'; 'hacer', por ejemplo 'corta; quema'; 'sufrir', por ejemplo 'es cortado; es quemado.'"

Aristóteles plantea de este modo la totalidad de los predicados que pueden afirmarse del ser, y aspira a definir el estatuto lógico de cada uno de ellos. Pues bien, nos parece —y procuraremos mostrarlo— que estas distinciones son ante todo categorías de lengua, y que de hecho Aristóteles, razonando de manera absoluta, topa sencillamente con algunas de las categorías de la lengua en que piensa. Por poco que se preste atención al enunciado de las categorías y a los ejemplos que las ilustran, esta interpretación, no propuesta aún al parecer, se verifica sin largos comentarios. Pasamos revista sucesivamente a los diez términos.

Que οὐσία se traduzca por "sustancia" o por "esencia", poco importa aquí. Es la categoría que da respuesta a la pregunta "¿qué?": "hombre" o "caballo", así, especímenes de la clase lingüística de los nombres, indicadores de objetos, trátense de conceptos o de individuos. Volveremos algo más lejos al término οὐσία para denotar este predicado.

Los dos términos siguientes, ποσόν y ποιόν, forman pareja. Se refieren al "ser-cuánto", de donde el abstracto ποσότης, "cant-idad", y al "ser-cuál", de donde el abstracto ποιότης, "cual-idad". El primero no está propiamente enderezado al "número", que no es sino una de las variedades del ποσόν, sino más generalmente a todo lo que es susceptible de medida; la teoría distingue así las "cantidades" discretas, como el número o el language, y "cantidades" continuas, como las rectas, o el tiempo, o el espacio. La categoría del ποιόν engloba la "cual-idad" sin acepción de especies. Por lo que toca a las tres siguientes, πρὸς τι, ποῦ, ποτέ, se vinculan sin ambigüedad a la "relación", al "lugar" y al "tiempo".

Detengamos nuestra atención en estas seis categorías en su naturaleza y en su agrupamiento. Nos parece que estos predicados no corresponden por cierto a atributos descubiertos en las cosas, sino a una clasificación que emana de la lengua misma. La noción de οὐσία indica la clase de los sustantivos. A ποσόν y ποιόν citados juntos responden no solamente la clase de los adjetivos en general, sino especialmente dos tipos de adjetivos que el griego asocia estrechamente. Ya en los primeros textos, antes del despertar de la reflexión filosófica, el griego juntaba u oponía los dos adjetivos πόσοι y ποιοί, con las

formas correlativas ὅσος y οἶος así como τόσος y τοῖος.¹⁰ Eran formaciones bien arraigadas en griego, derivadas una y otra de temas pronominales y la segunda de las cuales fue productiva: además de οἶος, ποῖος, τοῖος, tenemos ἄλλοιός, ὁμοίος. Es claro así que es en el sistema de las formas de la lengua donde se fundan estos dos predicados necesarios. Si pasamos al πρὸς τι, tras de la "relación" está igualmente una propiedad fundamental de los adjetivos griegos, la de proporcionar un comparativo (así μείζων, dado por lo demás como ejemplo) que es la forma "relativa" por función. Los otros dos ejemplos, διπλάσιον, ἥμισυ, señalan la "relación" de manera diferente: es el concepto de "doble" o de "medio" el que es relativo por definición, en tanto que es la forma de μείζων la que indica la "relación". En cuanto a ποῦ, "dónde", y ποτέ, "cuándo", implican respectivamente las clases de las denominaciones espaciales y temporales, y aquí también los conceptos están modelados sobre los caracteres de estas denominaciones en griego: no solamente ποῦ y ποτέ, se sostienen por la simetría de su formación reproducida en οὐ ὅτε, τοῦ τότε, sino que forman parte de una clase que comprende además otros adverbios (del tipo de ἐχθές, πέρυσιν) o de las expresiones casuales que utilizan la forma del locativo (así ἐν Λυκείῳ, ἐν ἄγορῃ). No es, por tanto, sin razón como estas categorías se hallan enumeradas y agrupadas como lo están. Las seis primeras se refieren todas a formas *nominales*. Es en la particularidad de la morfología griega donde encuentran su unidad.

Consideradas de esta suerte, las cuatro siguientes forman asimismo un conjunto: son todas categorías *verbales*. Resultan para nosotros tanto más interesantes cuanto que la naturaleza de dos de ellas no parece haber sido correctamente reconocida.

Las dos últimas son inmediatamente claras: ποιεῖν, "hacer", con los ejemplos τέμνει, καίει, "corta, quema"; πάσχειν, "sufrir", con τέμνεται, καίεται, "es cortado", "es quemado", manifiestan las dos categorías de activo y pasivo, y esta vez los ejemplos mismos están elegidos de suerte que subrayan la oposición *lingüística*: es esta oposición morfológica de dos "voces" establecidas en numerosos verbos griegos la que se transparenta en los conceptos polares de ποιεῖν y de πάσχειν.

Pero ¿qué ocurre con las dos primeras categorías, κείσθαι y ἔχειν? Ni siquiera la traducción parece establecida: algunos entienden ἔχειν como "tener". ¿Qué interés

¹⁰ No tenemos en cuenta aquí la diferencia de acentuación entre la serie relativa y la interrogativa. Es un hecho secundario.

tendrá por ventura una categoría como la de la “postura” (κείσθαι)? ¿Es un predicado tan general como los de “activo” y “pasivo”? ¿Es nada más de igual naturaleza? ¿Y qué decir del ἔχειν con ejemplos como “está calzado; está armado”? Los intérpretes de Aristóteles parecen considerar que estas dos categorías son episódicas; el filósofo no las formula más que para agotar todas las predicciones aplicables a un hombre. “Aristóteles —dice Gomperz— se imagina un hombre en pie ante él, en el Liceo, por ejemplo, y pasa revista sucesivamente a las preguntas y las respuestas que podrían formularse a su respecto. Todos los predicados que pueden ligarse a este sujeto caen bajo uno u otro de los diez encabezados, desde la cuestión suprema —¿qué es el objeto aquí percibido?— hasta preguntas subalternas relativas a la mera apariencia exterior, como: ¿qué lleva de calzado o de armas...? La enumeración está concebida para abarcar el máximo de predicados que pueden ser asignados a una cosa o a un ser...”¹¹ Tal es, por lo que se nos alcanza, la opinión general de los eruditos. De creerles, el filósofo distinguía harto mal lo importante de lo accesorio, incluso daba a estas dos nociones, juzgadas secundarias, precedencia sobre una distinción como la de activo y pasivo.

También aquí nos parece que las nociones tienen un fundamento lingüístico. Tomemos primero el κείσθαι. ¿A qué puede responder una categoría lógica del κείσθαι? La respuesta está en los ejemplos citados: ἀνάκειται, “está acostado”; κάθηται, “está sentado”. Son dos especímenes de verbos *medios*. Desde el punto de vista de la lengua, se trata de una noción esencial. Contrariamente a lo que nos parecería, el medio es más importante que el pasivo, que de él deriva. En el sistema verbal del griego antiguo, tal como se mantiene aún en la época clásica, la verdadera distinción es la de activo y medio.¹² Un pensador griego podía a justo título plantear en absoluto un predicado que se enunciaba merced a una clase específica de verbos, los que no son más que medios (*los media tantum*), y que indican, entre otras cosas, la “postura”, la “actitud”. Igualmente irreducible al activo y al pasivo, el medio denotaba una manera de ser tan característica como los otros dos.

No es distinto el caso con el predicado llamado ἔχειν. No debe tomarse en el sentido habitual de ἔχειν, “tener”, un “tener” de posesión material. Lo que hay de particular y, a primera vista, de desconcertante en esta categoría

sale a luz en los ejemplos: ὑποδέδεται, “está calzado”, ὀπλισται, “está armado”, y Aristóteles insiste cuando retorna al asunto (en el cap. IX del Tratado); a propósito de ἔχειν vuelve a los mismos ejemplos, esta vez en infinito: τὸ ὑποδεδέσθαι, τὸ ὀπλίσθαι. La clave de la interpretación está en la naturaleza de estas formas verbales: ὑποδέδεται y ὀπλισται son *perfectos*. Son incluso, por hablar estrictamente, perfectos medios. Pero la característica del medio ya está asumida, como acabamos de ver, por κείσθαι, cuyos dos verbos testigo, ἀνάκειται y κάθηται, señalémoslo de paso, carecen de perfecto. En el predicado ἔχειν y en las dos formas escogidas para ilustrarlo, es la categoría del perfecto la que es puesta de relieve. El sentido de ἔχειν —a la vez “tener” y, en empleo absoluto, “hallarse en cierto estado”— se armoniza del mejor modo con la diátesis del perfecto. Sin entrar en un comentario que fácilmente se alargaría, consideremos nada más que, para poner de relieve el valor del perfecto en la traducción de las formas citadas, deberemos incluir la noción de “tener” y así se volverán ὑποδέδεται, “tiene el calzado en los pies”; ὀπλισται, “tiene sobre sí las armas”. Observemos también que estas dos categorías, tal como las comprendemos, se siguen en la enumeración y parecen formar pareja, como ποιεῖν y πάσχειν que vienen en seguida. Hay, en efecto, entre el perfecto y el medio griegos, diversas relaciones a la vez formales y funcionales que, heredadas del indoeuropeo, han formado un sistema complejo; por ejemplo, una forma γέγονα, perfecto activo, va a la par con el presente medio γίγνομαι. Estas relaciones han creado más de una dificultad a los gramáticos griegos de la escuela estoica: ora definían el perfecto como un tiempo distinto, el παρακείμενος o el τέλειος; ora lo ponían con el medio en la clase llamada μεσότης, intermedia entre el activo y el pasivo. Es seguro en todo caso que el perfecto no se inserta en el sistema temporal del griego y permanece aparte, indicando, según el caso, un modo de la temporalidad o una manera de ser del sujeto. A este título, se comprende, visto el número de nociones que no se expresan en griego más que con la forma del perfecto, que Aristóteles lo haya vuelto modo específico del ser, el estado (o *habitus*) del sujeto.

Es posible ahora transcribir en términos de lengua la lista de las diez categorías. Cada una es dada por su designación y seguida de su equivalente: οὐσία (“sustancia”), sustantivo; ποσόν, ποιόν (“cuál; en qué número”), adjetivos derivados de pronombres, del tipo del latín *qualis* y *quantus*; πρὸς τι (“relativamente a qué”), adjetivo comparativo; ποῦ (“dónde”), ποτέ (“cuándo”), adver-

¹¹ Citado, con otras opiniones parecidas, y aprobado por P. Cooke en el prefacio a su edición de las *Categorías* (Loeb Classical Library).

¹² Sobre esta cuestión, véase un artículo del *Journal de psychologie*, 1950, pp. 121 ss.

bios de lugar y de tiempo; κείσθαι (“estar dispuesto”), medio; ἔχειν (“estar en estado”), perfecto; ποιεῖν (“hacer”), activo; πάσχειν (“sufrir”), pasivo.

Al elaborar esta tabla de las “categorías”, Aristóteles tenía la intención de sensar todos los predicados posibles de la proposición, con la condición de que cada término fuese significativo en estado aislado, no metido en una συμπλοκή, en un sintagma, diríamos nosotros. Inconscientemente ha tomado como criterio la necesidad empírica de una *expresión* distinta para cada uno de sus predicados. Tenía, pues, que hallar, sin proponérselo, las distinciones que la lengua misma manifiesta entre las principales clases de formas, puesto que es por sus diferencias como estas formas y clases tienen significación lingüística. Pensaba definir los atributos de los objetos; no plantea más que seres lingüísticos: es la lengua la que, gracias a sus propias categorías, permite reconocerlos y especificarlos.

Tenemos así una respuesta a la pregunta planteada al empezar y que nos condujo a este análisis. Nos preguntamos de qué naturaleza eran las relaciones entre categorías de pensamiento y categorías de lengua. En lo que de válidas para el pensamiento se les reconoce a las categorías de Aristóteles, se revelan como trasposición de las categorías de lengua. Es lo que se puede *decir* lo que delimita y organiza lo que se puede pensar. La lengua proporciona la configuración fundamental de las propiedades reconocidas por el espíritu a las cosas. Esta tabla de los predicados nos informa así, ante todo, de la estructura de las clases de una lengua particular.

Se sigue que lo que Aristóteles nos da por cuadro de las condiciones generales y permanentes no es sino la proyección conceptual de un estado lingüístico dado. Incluso es posible extender esta observación. Más allá de los términos aristotélicos, por encima de esta categorización, se despliega la noción de “ser” que envuelve todo. Sin ser un predicado él mismo, el “ser” es la condición de todos los predicados. Todas las variedades de “ser-tal”, del “estado”, todas las visiones posibles del “tiempo”, etc., dependen de la noción de “ser”. Ahora bien, también aquí es una propiedad lingüística muy específica la que este concepto refleja. El griego no solamente posee un verbo “ser” (lo cual no es de ningún modo una necesidad de toda lengua), sino que ha hecho de este verbo usos harto singulares. Lo mudó en función lógica, la de cópula (el mismo Aristóteles observaba ya que en esta función el verbo no significa propiamente nada, que opera simplemente una *synthesis*), y por este hecho dicho verbo ha recibido una exten-

sión más vasta que cualquier otro. Por añadidura, “ser” puede tornarse, gracias al artículo, una noción nominal, tratada como una cosa; permite variedades, por ejemplo su participio presente, sustantivado él mismo y en varias especies (τὸ ὄν; ο ὄντες; τὰ ὄντα); puede servir de predicado a sí mismo, como en la locución τὸ τὸ ἦν εἶναι que designa la esencia conceptual de una cosa, sin hablar de la pasmosa diversidad de los predicados particulares con los cuales se puede construir, mediando las formas casuales y las preposiciones... Nunca acabaríamos de hacer el inventario de esta riqueza de empleos, pero se trata por cierto de datos de lengua, de sintaxis, de derivación. Subrayémoslo, pues es en una situación lingüística así caracterizada donde pudo nacer y desplegarse toda la metafísica griega del “ser”, las magníficas imágenes del poema de Parménides como la dialéctica del *Sofista*. La lengua evidentemente no ha orientado la definición metafísica del “ser”, pues cada pensador griego tiene la suya, pero ha permitido hacer del “ser” una noción objetivable, que la reflexión filosófica podía manejar, analizar, situar como no importa qué otro concepto.

Que es cosa en este caso, ante todo, de un hecho de lengua, se advertirá mejor considerando el comportamiento de esta misma noción en una lengua diferente. Conviene escoger, para oponerla al griego, una lengua muy diversa, pues es justamente por la organización interna de estas categorías como los tipos lingüísticos difieren más. Precisemos tan sólo que lo que comparamos aquí son hechos de expresión lingüística, no desarrollos conceptuales.

En la lengua ewe (hablada en Togo), que elegimos para esta confrontación, la noción de “ser”, o lo que denominaríamos tal, se reparte entre varios verbos.¹³

Hay primero un verbo *nye* que, diríamos nosotros, señala la identidad del sujeto y el predicado; enuncia “ser quién; ser qué”. El hecho curioso es que *nye* se comporta como verbo transitivo y rige, como complemento en acusativo, lo que es para nosotros un predicado de identidad.

Otro verbo es *le*, que expresa propiamente la “existencia”: *Mawu le*, “Dios existe”. Pero tiene también un empleo predicativo; *le* se emplea con predicados de situación, de localización, “estar” en un sitio, en un estado, en un tiempo, en una cualidad, *e-le nyuie*, “está bien”; *e-le a fi*, “está aquí”; *e-le ho me*, “está en la casa”.

¹³ Los hechos se hallarán en detalle en D. Westermann, “Grammatik der Ewe-Sprache”, § 110-111; *Wörterbuch der Ewe-Sprache*, I, pp. 321, 384.

Toda determinación espacial y temporal se expresa así por *le*. Ahora, en todos estos empleos *le* no existe sino en un tiempo, el aoristo, que cumple las funciones de un tiempo narrativo pasado y también de un perfecto presente. Si la frase predicativa que incluye *le* debe ponerse en otro tiempo, como el futuro o el habitual, *le* es remplazado por el verbo transitivo *no*, “permanecer, quedar”; o sea que según el tiempo empleado hacen falta dos verbos distintos, *le* intransitivo o *no* transitivo, para verter la misma noción.

Un verbo *wo*, “hacer, realizar, producir un efecto” con ciertos nombres de materia, se comporta a la manera de nuestro “ser” seguido de un adjetivo de materia: *wo* con *ke*, “arena”, da *wo ke*, “ser arenoso”; con *tsi*, “agua”, “ser húmedo”, *wo tsi*; con *kpe*, “piedra”: *wo kpe*, “ser pedregoso”. Lo que presentamos como un “ser” de naturaleza es en ewe un “hacer”, a la manera de nuestro “hace viento”.

Cuando el predicado es un término de función, de dignidad, el verbo es *du*, así *du fia*, “ser rey”.

Por último, con ciertos predicados de cualidad física, de estado, “ser” es expresado por *di*: por ejemplo *di ku*, “ser delgado”, *di fo*, “ser deudor”.

O sea que se tienen prácticamente cinco verbos diferentes para corresponder aproximadamente a las funciones de nuestro verbo “ser” y “estar” en español, por supuesto. No se trata del reparto de una misma área semántica en cinco porciones, sino de una distribución que acarrea un arreglo diferente, y aun en las nociones vecinas. Por ejemplo, las nociones de “ser” y “tener” son para nosotros tan distintas como los términos que las enuncian. Pues bien, en ewe uno de los verbos citados, *le*, verbo de existencia, unido a *asi*, “en la mano”, forma una locución *le asi*, literalmente “estar en la mano”, que es el equivalente más usual de nuestro “tener”: *ga le asi-nye* (lit. “dinero es en mi mano”), “tengo dinero”.

Esta descripción del estado de cosas en ewe comprende cierto grado de artificio. Está hecha desde el punto de vista de *nuestra* lengua, y no, como debería, en los marcos de la lengua misma. En el interior de la morfología o de la sintaxis ewe, nada acerca estos cinco verbos entre ellos. Es en relación con nuestros propios usos lingüísticos como les descubrimos algo en común. Pero he aquí precisamente la ventaja de esta comparación “egocéntrica”; nos ilustra sobre nosotros mismos; nos muestra en esta variedad de empleos de “ser” en griego un hecho propio de las lenguas indoeuropeas, de ningún modo una situación universal ni una condición necesaria. Ni que decir tiene, los pensadores griegos a su vez

han actuado sobre la lengua, enriquecido las significaciones, creado formas nuevas. Es sin duda de una reflexión filosófica sobre el “ser” de donde surgió el sustantivo abstracto derivado de εἶναι; lo vemos crearse en el curso de la historia: primero como ἐσσία en el pitagorismo dorio y en Platón, después como οὐσία, que se ha impuesto. Todo lo que aspiramos a mostrar aquí es que la estructura lingüística del griego predisponía la noción de “ser” a una vocación filosófica. Opuestamente, la lengua ewe nos ofrece sólo una noción estrecha, empleos particularizados. No sabríamos decir qué puesto ocupa el “ser” en la metafísica ewe, pero *a priori* la noción debe de articularse de muy otra manera.

Es de la naturaleza del lenguaje prestarse a dos ilusiones en sentidos opuestos. Por ser asimilable, consistir en un número siempre limitado de elementos, la lengua da la impresión de no ser más que uno de los trujamanes posibles del pensamiento —libre éste, autárquico, individual, que emplea la lengua como su instrumento—. De hecho, si se intenta alcanzar los marcos propios del pensamiento, no se atrapan más que las categorías de la lengua. La otra ilusión es inversa. El hecho de que la lengua sea un conjunto ordenado, que revele un plan, incita a buscar en el sistema formal de la lengua la calca de una “lógica” que sería inherente al espíritu, y así exterior y anterior a la lengua. De hecho, no se construyen así más que ingenuidades o tautologías.

Sin duda no es fortuito que la epistemología moderna no trate ya de constituir una tabla de las categorías. Es más fructuoso concebir el espíritu como virtualidad que como marco, como dinamismo que como estructura. Es un hecho que, sometido a las exigencias de los métodos científicos, el pensamiento adopta por doquier iguales cursos, sea cual fuere la lengua que elija para describir la experiencia. En este sentido, se torna independiente, no de la lengua sino de las estructuras lingüísticas particulares. El pensamiento chino bien puede haber inventado categorías tan específicas como el *tao*, el *yin* y el *yang*: no es menos capaz de asimilar los conceptos de la dialéctica materialista o de la mecánica cuántica sin que sea obstáculo la estructura de la lengua china. Ningún tipo de lengua puede él mismo y por sí mismo ni favorecer ni impedir la actividad del pensamiento.

El vuelo del pensamiento está ligado mucho más estrechamente a las capacidades de los hombres, a las condiciones generales de la cultura, a la organización de la sociedad, que a la naturaleza particular de la lengua. Pero la posibilidad del pensamiento está vinculada a la facultad de lenguaje, pues la lengua es una estructura

informada de significación, y pensar es manejar los signos de la lengua.

CAPÍTULO VI*

Estructura de la lengua y estructura de la sociedad¹⁴

Señoras y señores, voy a tratar un tema que conduce ora a enunciar la evidencia, ora a plantearse una contradicción. Se trata en efecto de examinar las relaciones entre dos grandes entidades, que son respectivamente la lengua y la sociedad.

El lenguaje es para el hombre un medio, de hecho el solo medio, de llegar al otro hombre, de transmitirle y recibir de él un mensaje. Por consiguiente el lenguaje pone y supone al otro. Inmediatamente, la sociedad es dada con el lenguaje. La sociedad, a su vez, sólo se mantiene por el uso común de signos de comunicación. Inmediatamente, el lenguaje es dado con la sociedad. Así cada una de estas dos entidades, lenguaje y sociedad, implica la otra. Parecería que se pudiera y aun que se debiera estudiarlas juntas, descubrir las juntas, ya que juntas nacieron. Parecería también que se pudiera y aun se debiera hallar entre la una y la otra, entre la lengua y la sociedad, correlaciones precisas y constantes, puesto que la una y la otra han nacido de la misma necesidad.

Ahora bien, todos los que más de una vez, y aun recientemente, han estudiado esas relaciones son llevados a fin de cuentas a concluir que no se descubre en realidad ninguna relación, entre la lengua y la sociedad, que revelara una analogía entre sus estructuras respectivas. Esto es bien sabido e inmediatamente aparente. Verifiquemos, en efecto, recorriendo el mundo con una ojeada inicial, que lenguas de estructuras comparables sirven a sociedades muy diferentes entre sí. Este hecho resulta en particular de lo que se llama la extensión de las lenguas comunes, del hecho de que una lengua sea adoptada por sociedades de estructuras diferentes que no son en principio destruidas o modificadas como tales. Se ve asimismo en la historia que lenguas, por el contrario, muy alejadas unas de otras por su tipo viven y se desarrollan en sociedades que comparten el mismo régimen social. Basta con abrir los ojos hoy y ver, por ejemplo, la situación mutua en que se hallan en la mitad oriental de Eu-

ropa, donde vemos lenguas eslavas, finougrias, germánicas o romances servir de órganos a sociedades que tienen esencialmente la misma estructura.

Si abordamos la evolución histórica, se ve también que lengua y sociedad evolucionan por separado. Una misma lengua se mantiene estable a través de los vuelcos sociales más profundos. Desde 1917 la sociedad rusa ha sufrido una profunda modificación estructural —es lo menos que puede decirse—, pero no ha sucedido nada comparable a la estructura de la lengua rusa.

De estas observaciones tantas veces repetidas nace ese sentimiento que a menudo ha sido expresado, entre lingüistas y antropólogos, de que la sociedad y la cultura inherente a la sociedad son independientes de la lengua.

Un hombre que conocía los dos aspectos de estas realidades, Sapir, afirmó que en no importa qué nivel de la cultura se encuentran tipos de lenguas simples y complejos con número infinito de variedades, y que vistas las cosas desde aquí no hay diferencia, por tratarse de la misma lengua, entre un porquero macedonio y Platón. Debiera pues concluirse que lengua y sociedad no son isomorfas, que su estructura no coincide, que sus variaciones son independientes, y limitarse a hacer constar esta discordancia.

Pero otros autores afirman, y es no menos evidente, que la lengua es —como dicen— el espejo de la sociedad, que refleja la estructura social en sus particularidades y sus variaciones y que es incluso por excelencia el índice de los cambios que se operan en la sociedad y en esa expresión privilegiada de la sociedad que se llama la cultura. Imposible conciliar estos puntos de vista. Muestran en todo caso que el problema anda lejos de ser sencillo, y es en efecto el problema esencial de la situación de la lengua en la sociedad; muestran también que la manera como ha sido debatido este problema hasta la fecha no nos acerca en lo más mínimo a la solución.

En realidad, tenemos aquí nociones inmensas, cuyas complejidades no han acabado de ser exploradas —la lengua y la sociedad respectivamente—. La idea de buscar entre estas dos entidades relaciones unívocas que harían corresponder tal estructura social a tal estructura lingüística parece denunciar una visión muy simplista de las cosas. Por supuesto, son magnitudes no isomorfas; se ve sin más en la diferencia que las separa en su organización estructural.

La base de la estructura lingüística está compuesta de unidades distintivas, y tales unidades se definen por cuatro caracteres: son unidades discretas, son finitas en número, son combinables y están jerarquizadas.

* Émile Benveniste, *Problemas...* op. cit., t. II, pp. 95-106.

¹⁴ *Linguaggi nella società e nella tecnica* (Convegno internazionale Olivetti, Milán, 14-17 de octubre de 1968), Milán, Edizioni di Comunità, 1970, pp. 459-469.

La estructura de la sociedad no puede ser reducida a este esquema, su naturaleza es doble. Hay por una parte un sistema relacional que se llama el sistema del parentesco; por otra, otro sistema de relación, de división, el sistema de las clases sociales dispuesto por las funciones de producción. Ahora, ni los individuos ni los grupos variados de individuos pueden trasponerse a unidades o grupos de unidades comparables a las de la lengua. Se habla a menudo de la familia como de la célula social. Es una metáfora que no debe disfrazar el fondo de las cosas. La sociedad no consiste en un agregado de semejantes células, un agregado de familias, y conjuntos de familias no tienen la menor analogía con los agrupamientos de las unidades significantes en la lengua.

Hay que verificar, entonces, que no hay correspondencia ni de naturaleza ni de estructura entre los elementos constitutivos de la lengua y los elementos constitutivos de la sociedad. Pero en realidad es éste un punto de vista algo sumario, que hay que superar. Hay que adquirir conciencia de las implicaciones que acarrearán las nociones de lengua y de sociedad cuando se pone uno a compararlas. Así, hay que señalar y corregir una confusión que es cometida entre dos acepciones del término lengua y del término sociedad, respectivamente.

Está, por una parte, la sociedad como dato empírico, histórico. Se habla de la sociedad china, de la sociedad francesa, de la sociedad asiria; está por otra parte la sociedad como colectividad humana, fundamento y condición previa de la existencia de los hombres. Lo mismo, está la lengua como idioma empírico, histórico, la lengua china, la lengua francesa, la lengua asiria; y está la lengua como sistema de formas significantes, condición primera de la comunicación.

Operando esta distinción inicial, se separan en cada una de las dos entidades dos niveles, uno histórico, el otro fundamental. Se advierte entonces que el problema de las relaciones posibles entre la lengua y la sociedad se plantea en cada uno de estos dos niveles, de suerte que pueden admitirse, pues, dos respuestas diferentes. Hemos visto que, entre una lengua histórica y una sociedad histórica no se puede plantear correlación con signo de necesidad; pero en el nivel fundamental podemos advertir en el acto homologías. Algunos caracteres son comunes a una y a otra, a la lengua y a la sociedad —repetido— en ese nivel. Lengua y sociedad son para los hombres realidades inconscientes, una y otra representan la naturaleza, por así decirlo, el medio natural y la expresión natural, que no pueden concebirse de otro modo que como son y que no pueden imaginarse au-

sentadas. Lo uno y lo otro son siempre heredados y no es imaginable, ni en el ejercicio de la lengua ni en la práctica de la sociedad, en este nivel fundamental, que ni lo uno ni lo otro hayan tenido comienzo. Ni lo uno ni lo otro pueden cambiarse por voluntad de los hombres. Lo que los hombres ven cambiar, lo que pueden cambiar, lo que efectivamente cambian a lo largo de la historia, son las instituciones, a veces la forma entera de una sociedad particular, pero no, nunca, el principio de la sociedad que es el soporte y la condición de la vida colectiva e individual. Igualmente, lo que cambia en la lengua, lo que los hombres pueden cambiar, son las designaciones, que se multiplican, que se remplazan y que siempre son conscientes, pero jamás el sistema fundamental de la lengua. Es que si la diversificación constante y creciente de las actividades sociales, de las necesidades, de las nociones, exige designaciones siempre nuevas, es preciso que, de rechazo, haya una fuerza universal que equilibre. Por encima de las clases, por encima de los grupos y de las actividades particularizadas, reina un poder cohesivo que hace una comunidad de un agregado de individuos y que crea la posibilidad misma de la producción y de la subsistencia colectiva. Este poder es la lengua, y sólo la lengua. Por eso la lengua representa una permanencia en el seno de la sociedad que cambia, una constancia que liga las actividades siempre diversificadas. Es una identidad a través de las diferencias individuales. Y de ahí procede la doble naturaleza profundamente paradójica de la lengua, a la vez inmanente al individuo y trascendente a la sociedad. Esta dualidad reaparece en todas las propiedades del lenguaje.

Y entonces ¿cómo podemos plantear la relación entre lengua y sociedad a fin de aclarar por el análisis de la una (la lengua) el análisis de la otra (la sociedad)? Esta relación no será una correlación estructural, puesto que hemos visto que la organización de los hombres no es comparable a la de la lengua. No será tipológica; el tipo de la lengua, monosilábica, polisilábica, tonal o morfológica, no influye en absoluto sobre la naturaleza específica de la sociedad. Tampoco será histórica o genética, porque no hacemos depender el nacimiento de la una del nacimiento de la otra. La lengua nace y se desarrolla en el seno de la comunidad humana, se elabora por el mismo proceso que la sociedad, por el esfuerzo de producir los medios de subsistencia, de transformar la naturaleza y de multiplicar los instrumentos.

Es en este trabajo colectivo y por este trabajo colectivo como la lengua se diferencia, acrecienta su eficiencia, lo mismo que la sociedad se diferencia en sus actividades

materiales e intelectuales. Consideramos aquí la lengua solamente como medio de análisis de la sociedad. Con este fin las plantearemos en sincronía y en una relación semiológica, la relación entre interpretante e interpretado. Y formularemos estas dos proposiciones conjuntas: primero, la lengua es el interpretante de la sociedad; segundo, la lengua contiene la sociedad.

La justificación de la primera proposición —la lengua como interpretante de la sociedad— es dada por la segunda —la lengua contiene la sociedad—. Esto se verifica de dos maneras: primero, empíricamente, por el hecho de que pueda aislarse la lengua, estudiarla y describirla por sí misma sin referirse a su empleo en la sociedad, ni a sus vínculos con las normas y representaciones sociales que forman la cultura. En tanto que es imposible describir la sociedad, describir la cultura fuera de sus expresiones lingüísticas. En este sentido la lengua incluye la sociedad, mas no es incluida por ella.

En segundo lugar, y volveré dentro de un momento a este punto, la lengua suministra la base constante y necesaria de la diferenciación entre el individuo y la sociedad. Digo la lengua misma, siempre y necesariamente.

Consideremos pues que la lengua interprete la sociedad. La sociedad se hace significativa en la lengua y por ella, la sociedad es lo interpretado por excelencia de la lengua.

Para que la lengua pueda desempeñar este papel de interpretante que es, primero y desde el punto de vista del todo literal, hacer existir lo interpretado y trasformarlo en noción inteligible, la lengua debe satisfacer dos condiciones con respecto a la sociedad. Como esta sociedad es naturaleza humana fijada en instituciones y modelada por la técnica, por las condiciones de la producción, la sociedad está en condiciones de diferenciarse o evolucionar constantemente, ya despacio, ya muy de prisa. Pero el interpretante no debe cambiar como tal, sin dejar de ser capaz de registrar, de designar y aun de orientar los cambios que ocurren en el interpretado. He aquí una condición de semiología general. Un principio semiológico que quisiera plantear es que dos sistemas semióticos no pueden coexistir en condición de homología si tienen diferente naturaleza; no pueden ser mutuamente interpretantes el uno del otro, ni ser convertibles el uno en el otro. Tal es en efecto la situación de la lengua con respecto a la sociedad; la lengua puede acoger y denominar todas las novedades que la vida social y las condiciones técnicas produzcan, pero ninguno de esos cambios reacciona directamente sobre su propia estructura. Fuera de los cambios violentos, producidos por las guerras, las conquis-

tas, el sistema de la lengua sólo cambia muy lentamente, y bajo la presión de necesidades internas, de suerte que —es una condición que hay que subrayar— en las condiciones de vida normal los hombres que hablan no son nunca testigos del cambio lingüístico. Sólo se advierte retrospectivamente, al cabo de varias generaciones, y por consiguiente sólo en las sociedades que conservan los testimonios de los estados lingüísticos más antiguos, las sociedades dotadas de escritura.

Ahora, ¿qué es lo que asigna a la lengua esta posición de interpretante? Es que la lengua es —como se sabe— el instrumento de comunicación que es y debe ser común a todos los miembros de la sociedad. Si la lengua es un instrumento de comunicación o el instrumento mismo de la comunicación, es que está investida de propiedades semánticas y que funciona como una máquina de producir sentido, en virtud de su estructura misma. Y aquí estamos en el corazón del problema. La lengua permite la producción indefinida de mensajes en variedades ilimitadas. Esta propiedad única procede de la estructura de la lengua que está compuesta de signos, de unidades de sentido, numerosas, pero en número siempre finito, que ingresan en combinaciones regidas por un código y que permiten un número de enunciaciones que va más allá de todo cálculo, y que por fuerza lo deja más y más atrás, ya que el efectivo de los signos siempre va acrecentándose y que las posibilidades de utilización de los signos y de combinaciones de dichos signos aumentan en consecuencia.

Hay pues dos propiedades inherentes a la lengua, en su nivel más profundo. Está la propiedad que es constitutiva de su naturaleza, estar formada de unidades significantes, y está la propiedad constitutiva de su empleo —poder disponer tales signos de una manera significativa—. Son dos propiedades que hay que tener aparte, que gobiernan dos análisis diferentes y que se organizan en dos estructuras particulares. Entre estas dos propiedades es establecido el nexo por una propiedad más, tercera. Hemos dicho que hay por una parte unidades significantes, en segundo lugar la capacidad de disponer estos signos de manera significativa, y en tercero, diremos, está la propiedad *sintagmática*, la de combinarlos con ciertas reglas de consecución y solamente de esta manera. Nada puede ser comprendido, hay que convencerse de ello, que no haya sido reducido a la lengua. De ahí que la lengua sea por necesidad el instrumento propio para describir, conceptualizar, interpretar tanto la naturaleza como la experiencia, y así ese compuesto de naturaleza y experiencia que se llama sociedad. Es gracias a este po-

der de trasmutación de la experiencia en signos y de reducción categorial como la lengua puede tomar por objeto no importa qué orden de datos y hasta su propia naturaleza. Hay una metalengua, no hay metasociedad.

La lengua rodea por todas partes a la sociedad y la contiene en su aparato conceptual, pero al mismo tiempo, en virtud de un poder distinto, configura la sociedad instaurando lo que podría denominarse semantismo social. Es esta parte de la lengua la que ha sido estudiada más a menudo. Consiste en efecto, sobre todo mas no exclusivamente, en designaciones, en hechos de vocabulario. El vocabulario proporciona aquí una materia muy abundante donde abrevan a diestra y siniestra los historiadores de la sociedad y la cultura. El vocabulario conserva testimonios insustituibles acerca de las formas y las fases de la organización social, sobre los regímenes políticos, sobre los modos de producción que han sido empleados sucesiva o simultáneamente, etc. Como es el aspecto mejor estudiado de la relación entre la lengua y la sociedad, de la lengua como conjunto y como sistema de designaciones, por consiguiente constante, constantemente renovada, ampliada, no insistiremos más. Nos limitamos a recalcar algunos rasgos de esta facultad semántica.

Los testimonios que la lengua entrega desde este punto de vista no adquieren su cabal precio más que si están ligados entre sí y coordinados con su referencia. Hay ahí un mecanismo complejo cuyas enseñanzas deben ser interpretadas con prudencia. El estado de la sociedad en una época dada nunca aparece reflejado en las designaciones que ella usa, pues las designaciones pueden subsistir muchas veces luego que los referentes, las realidades designadas han cambiado. Es un hecho de experiencia frecuente y que se verifica sin cesar, y los mejores ejemplos son precisamente el término “lengua” y el término “sociedad” que utilizamos en este momento, a cada instante. La diversidad de las referencias que pueden darse a uno y otro de estos dos términos es testimonio precisamente de ello, y la condición del empleo que debemos hacer de las formas. Lo que se llama polisemia resulta de esta capacidad que posee la lengua de *subsumir* en un término constante una gran variedad de tipos y con ello de admitir la variación de la referencia en la estabilidad de la significación.

En tercer lugar, para pasar a una consideración un poco diferente, pero en la que conviene insistir más particularmente hoy, cada quien habla a partir de sí. En el caso de cada hablante, el hablar emana de sí y a sí retorna, cada quien se determina como sujeto con respecto

al otro o a los otros. No obstante, y quizás a causa de ello, la lengua que es así la emanación irreductible del sí más profundo en cada individuo es al mismo tiempo una realidad supraindividual y coextensiva con la colectividad entera. Es esta coincidencia entre la lengua como realidad objetivable, supraindividual, y la producción individual del hablar, lo que sustenta la situación paradójica de la lengua con respecto a la sociedad. En efecto, la lengua suministra al hablante la estructura formal básica, que permite el ejercicio de la palabra. Proporciona el instrumento lingüístico que asegura el doble funcionamiento, subjetivo y referencial, del discurso: es la distinción indispensable, siempre presente en no importa qué lengua, en no importa qué sociedad o época, entre el yo y el no yo, operada por índices especiales que son constantes en la lengua y que sólo sirven para esto, las formas que en gramática se llaman pronombres, que realizan una doble oposición, la oposición entre el “yo” y el “tú” y la oposición del sistema “yo/tú” a “él”.

La primera, la oposición “yo/tú”, es una estructura de alocución personal que es exclusivamente interhumana. Ha de ser un código especial, religioso o poético, el que autorice para emplear esta oposición fuera del medio humano.

La segunda oposición, la de “yo-tú/él”, que opone la persona a la no persona, efectúa la operación de la referencia y funda la posibilidad del discurso en alguna cosa, en el mundo, en lo que no es la alocución. Aquí tenemos el fundamento sobre el cual descansa el doble sistema relacional de la lengua.

Aparece ahora una nueva configuración de la lengua que se agrega a las otras dos que he analizado sumariamente: es la inclusión del hablante en su discurso, la consideración pragmática que plantea a la persona en la sociedad en tanto que participante y que despliega una red compleja de relaciones espacio-temporales que determinan los modos de enunciación.

Esta vez el hombre se sitúa y se incluye con respecto a la sociedad y a la naturaleza, y se sitúa necesariamente en una clase de autoridad o una clase de producción. En efecto, la lengua es considerada aquí en tanto que práctica humana, revela el uso particular que los grupos o clases de hombres hacen de la lengua y las diferenciaciones resultantes en el interior de la lengua común.

Podría describir este fenómeno como una apropiación por grupos o clases del aparato de denotación que es común a todos. Cada clase social se apropia de los términos generales, les atribuye referencias específicas y los

adapta así a su propia esfera de interés y a menudo los convierte en base de derivación nueva. A su vez estos términos, cargados de valores nuevos, ingresan en la lengua común en la que introducen las diferenciaciones léxicas. Podría estudiarse este proceso examinando cierto número de vocabularios especializados, pero que llevan en sí mismos su referencia, que constituyen un universo particular relativamente coordinado. Tal podría ser por ejemplo —pero no tengo tiempo de desarrollarlo— el análisis de ciertos vocabularios de clases específicas, como el vocabulario de lo sagrado en la lengua de los pontífices romanos. Tomo a propósito una lengua fácil de analizar y un vocabulario bastante abundante, donde pudiera hallarse a la vez todo un repertorio de términos específicos y también de las maneras específicas de disponerlos, un estilo particular —en una palabra, los caracteres de una toma de posesión de la lengua común, realizada cargándola de nociones, de valores nuevos.

Podría verificarse así en un modelo reducido el papel de la lengua en el interior de la sociedad en la medida en que esta lengua es expresión de ciertos grupos profesionales especializados, para quienes su universo es el universo por excelencia. Distinguiendo, como hemos tratado de hacerlo, los diferentes tipos de relaciones que unen la lengua a la sociedad, que son propios para aclararlas a la una por la otra, hemos tenido que ver sobre todo con el mecanismo que permite a la lengua volverse el denominador, el interpretante de las funciones y de las estructuras sociales. Pero más allá se entrevén algunas analogías menos visibles entre las estructuras profundas, el funcionamiento mismo de la lengua y los principios fundamentales de la actividad social. Son comparaciones aún sumarias, homologías vastas cuya teoría debiera ser llevada mucho más adelante a fin de tornarlas fructíferas, pero las creo necesarias y fundadas. No puedo ofrecer aquí más que una primera aproximación designando tres nociones esenciales.

La lengua puede ser considerada dentro de la sociedad como un sistema productivo: produce sentido, gracias a su composición que es enteramente una composición de significación y gracias al código que condiciona esta disposición. Produce también, indefinidamente, enunciaciones, gracias a ciertas reglas de transformación y de expansión formales; crea, pues, formas, esquemas de formación; crea objetos lingüísticos que son introducidos en el circuito de la comunicación. La “comunicación” debiera ser entendida en esta expresión literal de establecimiento de comunidad y de trayecto circulatorio.

Estamos en el dominio de la economía. Ya Saussure advirtió una analogía entre ciertas nociones propias de la economía y las que él fundaba, que él enunciaba, que él organizaba por vez primera en el proceso de la comunicación lingüística. Señaló que la economía como la lengua es un sistema de *valores*: he aquí otro término que es fundamental. Es una analogía que provocaría largas reflexiones, pero podemos prolongarla en una noción más, tercera, vinculada al valor, es la noción de *intercambio*, que pudiera asimilarse al intercambio paradigmático. Es sabido que el eje paradigmático de la lengua es el que precisamente está caracterizado, con respecto al eje sintagmático, por la posibilidad de remplazar un término por otro, una función por otra en la medida en que precisamente tiene un valor de utilización sintagmática. Con lo cual andamos bien cerca de los caracteres del valor en economía. Saussure comparó la relación salario-trabajo con la relación significante-significado, porque en ambos casos se trata de un valor que está en juego y porque los dos miembros de este binomio tienen naturaleza del todo diferente y se reúnen en una relación arbitraria. No estoy del todo seguro de que sea el mejor ejemplo ni de que la relación salario-precio, salario-trabajo sea rigurosamente homóloga a la del significante-significado, pero aquí se trata menos de este ejemplo particular que del principio de la confrontación y de la visión resultante acerca de la manera de aplicar determinados criterios, determinadas nociones comunes a la lengua y a la sociedad.

Bastará pues con plantear, con vistas a una elaboración futura, estas tres nociones básicas que proporcionan, sin más, a la reflexión el medio de superar el marco tradicional que pone, una al lado de la otra, la lengua y la sociedad.

He procurado, hartamente sumariamente, revelar la necesidad y la posibilidad de introducir en la discusión de este vasto tema distinciones esenciales, también de plantear entre la lengua y la sociedad relaciones que sean a la vez lógicas y funcionales: lógicas considerando sus facultades y su relación significantes, funcionales porque ambas pueden ser consideradas sistemas productivos, cada una según su naturaleza. Así pueden salir a relucir analogías profundas bajo las discordancias superficiales. Es en la práctica social, como en el ejercicio de la lengua, en esta relación de comunicación interhumana, donde habrá que descubrir los rasgos comunes de su funcionamiento, pues el hombre sigue siendo —y cada vez más— un objeto por descubrir, en la doble naturaleza que el lenguaje funda e instaura en él.



LITERATURA

LOS AUTORES

Maestro en letras iberoamericanas y doctor en filosofía por la UNAM. Profesor del área de teoría de la literatura en el Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Es autor de un importante número de artículos y estudios críticos, además de que ha desempeñado también labores editoriales y periodísticas. Ha traducido a grandes figuras de la cultura como Todorov, Lukács, Legendre, entre otras. Actualmente es director de la *Revista de Literatura Mexicana* del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. En el año 2003 recibió el Premio Universidad Nacional en el área de Docencia en Humanidades.

**FEDERICO ÁLVAREZ
ARREGUI**

Maestra en letras (literatura española) por la UNAM e investigadora del Centro de Poética en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Especialista en la época medieval y renacentista, sus campos de interés son la cuentística y la retórica medieval, las relaciones entre música y poesía, y el papel del libro durante el medioevo europeo. Ha publicado diversos artículos en universidades nacionales y extranjeras. Es coordinadora del diplomado “Música y poesía en la lírica hispánica”.

**CARMEN ARMIJO
CANTO**

Doctora en literatura comparada por la UNAM y con estudios de posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Filológicas y la Universidad de Houston, Estados Unidos. Es profesora del Posgrado en Letras y del Colegio de Letras Modernas, de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Sus intereses de investigación se han enfocado en la écfrasis, las poéticas visuales, la poesía en lengua inglesa y española del siglo XX, la teoría literaria, la traducción y las relaciones entre la literatura y las artes visuales del siglo XX, campo en el que cuenta con diversas publicaciones; por ejemplo, “Identidad y écfrasis” en *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura* (2008), editado por Nair Anaya y Claudia Lucotti; “Dar las cosas: de la (im)posibilidad de la naturaleza muerta” en *Circulaciones: Trayectorias del texto literario* (2010), editado por Adriana de Teresa, y “Que el inglés hospede a mis muertos: Joseph Brodsky exiliado en Nantucket” (2007), publicado en la revista electrónica *Trans_ Revue de littérature générale et comparée* de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-París III.

**IRENE MARÍA
ARTIGAS ALBARELLI**

Doctor en estudios hispánicos por la Universidad de Londres y profesor en el Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Sus áreas de investigación son la literatura española medieval y renacentista, y los libros de caballerías. Autor de *Geografía y desarrollo del héroe* en “*Tristán de Leonís*” y “*Tristán el Joven*” (2003). En 2006 obtuvo la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos. Investigación en Humanidades.

**AXAYÁCATL CAMPOS
GARCÍA ROJAS**

**ADRIANA DE TERESA
OCHOA**

Doctora en literatura mexicana por la UNAM. Profesora del área de teoría de la literatura en los Colegios de Letras Hispánicas y Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Sus áreas de interés son la teoría literaria y la didáctica de la literatura. Coordinó el proyecto PAPIME “Metodología crítica” y es responsable del Seminario permanente de teoría y crítica literarias. Es autora de los libros *Farabeuf: escritura e imagen* (1996) y *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica* (2010), así como de diversos artículos en libros colectivos y revistas. Coordinó los dos volúmenes colectivos de *Conocimientos fundamentales de literatura* (2006 y 2007) y *Circulaciones: Trayectorias del texto literario* (2010). También es coautora de diversos libros de español y literatura para secundaria y bachillerato.

**ÓSCAR ARMANDO
GARCÍA GUTIÉRREZ**

Doctor en historia del arte por la UNAM. Profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Investigador nacional nivel I. Fue director fundador del Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán y actualmente es presidente de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral. Ha publicado artículos en publicaciones nacionales e internacionales y ha colaborado en consejos editoriales de varias revistas (*Escénica*, *Extensión* y *Espacio Escénico*). Ha participado en diversas actividades teatrales como actor, director y musicalizador.

**CÉSAR GONZÁLEZ
OCHOA**

Realizó estudios de ingeniería y comunicaciones en el Instituto Politécnico Nacional, y de ciencias de la comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana. Obtuvo la maestría en diseño industrial y el doctorado en arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Investigador titular del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Responsable del proyecto: “Modos de significar de las artes” (PAPIIT, UNAM, 2003-2006). Autor de una decena de libros, entre los que destacan: *A lo invisible por lo visible. Imágenes del Occidente medieval* (1995), *Música congelada. Mito, geometría, número* (2004) y *La polis, ensayo sobre el concepto de ciudad en Grecia* (2004). También es autor de aproximadamente 70 artículos y capítulos de libros sobre temas diversos.

**ANA ELENA
GONZÁLEZ TREVIÑO**

Licenciada en letras inglesas y maestra en literatura comparada por la UNAM. Es doctora en literatura inglesa por la Universidad de Londres, donde además impartió cursos de Shakespeare. Sus áreas de interés son la poesía renacentista, barroca y contemporánea; la literatura religiosa; el orientalismo inglés; la cultura del manuscrito; la traducción; los estudios culturales. Ha sido guionista de televisión y subtituladora; ha publicado diversos artículos sobre literatura y cultura, además de haber traducido numerosos artículos, novelas, películas y documentales. Perteneció al Seminario de Traducción y Poesía Helbardot y al Seminario permanente de teoría y crítica literarias. Además ha publicado un libro de poesía original. Actualmente coordina el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

**ALFREDO MICHEL
MODENESSI**

Doctor en literatura comparada. Profesor de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2. Investigador Fulbright en dos ocasiones. Único miembro mexicano de la International Shakespeare Conference y la Shakespeare Association of America. Ha dirigido seminarios y dictado conferencias y cursos en el Reino Unido, Estados Unidos, España, Argentina y Chile. Traductor y adaptador teatral, en especial de Shakespeare. Ha publicado libros y artículos sobre teatro isabelino y norteamericano, Shakespeare y el cine, y traducción teatral, así como traducciones de teatro, en Oxford, Cambridge, The Arden Shakespeare, Routledge, Fairleigh-Dickinson, Greenwood, McFarland, la Universidad Federal de Santa Catarina de Brasil, Círculo de Lectores de Barcelona, Espasa-Calpe de Madrid y la editorial Kaltún de Chile, amén de la UNAM, el Instituto Mora y la editorial El Milagro de México. Ha sido conferencista en múltiples congresos en México y el extranjero.

**LUZ AURORA
PIMENTEL**

Doctora en literatura comparada por la Universidad de Harvard, Estados Unidos. Profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, donde creó el posgrado de literatura compa-

rada y fundó *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. Autora de *Metaphoric Narration* (1990), *El relato en perspectiva* (1998) y *El espacio en la ficción* (2001), tres obras fundamentales de teoría literaria; además, ha publicado múltiples artículos sobre teoría y crítica literaria en revistas nacionales y extranjeras. En 1996 obtuvo el Premio Universidad Nacional en el área de Docencia en Humanidades.

Maestro en letras (literatura iberoamericana) por la UNAM. Profesor de literatura iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Obtuvo en dos ocasiones la beca de traducción literaria del FONCA (lengua portuguesa), en 1996 y 1999. En 1998 realizó la traducción de *Los mejores relatos*, de Rubem Fonseca, y en 2002 de *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, de Davi Arrigucci Jr. Ha sido coautor de libros de texto para secundaria y preparatoria.

**ROMEO TELLO
GARRIDO**

Doctora en letras hispánicas por El Colegio de México. Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM. Sus líneas principales de investigación son el ensayo latinoamericano de los siglos XIX y XX, la teoría y la crítica literarias, así como la historia intelectual. Sus libros más recientes son *Pensar el ensayo* (2007), *Situación del ensayo* (2006) y *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación* (2004). Es investigadora nacional III y miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Recibió el IV Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI (2007) y el Premio Anual de Ensayo Literario Hispanoamericano Lya Kostakowsky (1997).

**LILIANA WEINBERG
MARCHEVSKY**

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no hubiera podido realizarse sin el apoyo de las personas que a continuación se mencionan: Rosa Beltrán, directora de la Dirección de Literatura de la UNAM; Adriana Cortés, coordinadora del departamento de actividades literarias de la Dirección de Literatura de la UNAM; Carolina Domínguez, coordinadora de Voz Viva de México; Rodrigo Martínez, coordinador de proyectos y publicaciones digitales de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM; Grisela Iglesias, secretaria de comunicación de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM; Barry Domínguez, jefe de fotografía de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM; Ernesto Velázquez Briseño, director general de TV UNAM; Enrique Dávila, jefe del departamento de acervo y documentación de TV UNAM; María Teresa González Romero, coordinadora de la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras; Emilia Rébora Togno, profesora del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, y Mirna Ortega Morales, coordinadora de Descarga Cultura.

El término *literatura* proviene del latín *littera* o *litterae* (letra del alfabeto), y hasta el siglo XVIII podía designar cualquier texto escrito, sin importar su tema. Su acepción moderna como conjunto de textos líricos, narrativos y dramáticos fue resultado de un largo proceso que se inició en la segunda mitad del siglo XVIII y culminó en el XIX, cuando se hizo corriente esta noción para designar específicamente a aquellos fenómenos verbales de carácter ficticio y finalidad estética que, desde Platón y Aristóteles, habían sido definidos como *poesía*.

A lo largo de la historia de la cultura occidental, la literatura —anteriormente denominada *poesía*— desempeñó diversas funciones y fue concebida de muy distintas maneras: desde su acepción como inspiración divina (Platón); como imitación de la naturaleza, de las acciones humanas o del mundo social (Platón, Aristóteles, realismo); como instrumento moral y didáctico (Horacio, neoclasicismo); como escrito de imaginación (romanticismo) o bien como realidad autónoma (simbolismo, vanguardias). De ahí que resulte imposible ofrecer una definición única y estable de esta noción, pues la literatura no es una esencia inmutable ni una cualidad meramente textual, sino que se trata de un fenómeno complejo, de carácter social e histórico, en el que inciden factores de diversa índole.

La perspectiva contemporánea reconoce la literatura como una institución que no sólo conserva un conjunto de textos orales y escritos que constituye un extraordinario acervo de experiencia humana, de estructuras formales y temas, entre otros elementos, sino que también implica un conjunto de prácticas sociales cuyas reglas de producción y lectura se transforman histórica y culturalmente. Así, los textos que asumimos como literatura se ofrecen al lector como formas significativas que entrañan distintos modos de comprensión, de representación y de explicación del mundo en sus diversos aspectos.

En ese sentido, la literatura es una fuente privilegiada de actividad reflexiva, emotiva, imaginativa y cognoscitiva que permite dotar de sentido a la propia experiencia y desarrollar una mirada crítica sobre uno mismo, la sociedad de la que se forma parte y los valores inculcados, entre otras posibilidades. La literatura permite al lector comprender las contradicciones de la vida, llenar vacíos, conocer y poner en duda el mundo al que pertenece, así como imaginar otras posibilidades de ser. En palabras de Michèle Petit: “Los libros, y en particular los libros de ficción, nos abren las puertas de otro espacio, de otro modo de pertenecer al mundo. [...] Nos abren paso también hacia otro tiempo, en el que

la capacidad de ensoñación tiene libre curso, y permite imaginar, pensar otras formas de lo posible.”¹

Para que este tipo de experiencia sea posible, es necesario que el lector conozca y domine no sólo la lengua en que dichos textos se expresen —pues éstos son mucho más que un simple conjunto de enunciados lingüísticos— sino, principalmente, las normas y convenciones que rigen el discurso literario, las cuales permiten al lector saber qué y cómo buscar en el proceso de lectura para lograr una comprensión del texto. Así, la lectura de un texto como literatura supone poner en práctica un conocimiento implícito y una serie de estrategias que vuelven inteligibles ciertos aspectos de ese texto que, de otra manera, pueden parecer desconcertantes, extraños o indescifrables.

Cuando se habla de comprensión de textos literarios es necesario tener presente que su significado no es una forma ni una esencia que queda definida en el momento de su producción y que constituye una “verdad” oculta que el lector tiene que descubrir y recuperar, sino el resultado de la interacción entre el texto y el lector. Así, el significado literario está constituido por un conjunto de posibilidades a las que el texto da origen, en un proceso siempre dinámico.

De ahí que para todo lector de literatura resulte indispensable el conocimiento de aquellas convenciones que conforman los distintos géneros, pues no se puede leer de la misma manera un mito, un poema, una novela, un ensayo o un texto dramático. Ésta es la razón por la que este volumen dedicado a la literatura haya sido organizado por géneros, dándole prioridad a la descripción de las convenciones que los conforman para brindar a los lectores un mínimo horizonte de expectativas que les permita enfrentar los textos, de acuerdo con su tipo, poniendo en juego su capacidad interpretativa y de reflexión.

Como coordinadora del grupo de trabajo del área de Literatura, en el que participaron destacados especialistas de nuestra Universidad, deseo hacer un especial reconocimiento al trabajo de Verónica García Ruiz, cuyo apoyo entusiasta, profesional y comprometido fue fundamental para poder llevar a buen término este proyecto, impulsado por la Secretaría de Desarrollo Institucional, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Igualmente agradezco a Emilia Rébora Togno por haber autorizado la reproducción de algunos textos que formaban parte de la *Antología de textos literarios* que publicó la Facultad de Filosofía y Letras en 2007, como resultado de un proyecto del Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME).

¹ Michèle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura*, p. 82.



TEMA

1

Compartimiento C, carro 293, de Edward Hopper, 1938 | © Latin Stock México.

1.1 ¿QUÉ ES Y PARA QUÉ SIRVE LA LITERATURA?

Adriana de Teresa

1.1.1 Un concepto cambiante

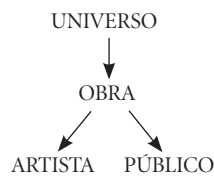
Hasta el siglo XVIII, la palabra *literatura* —del latín *litterae*, que significa “letras”— se usaba para designar, de manera general, los “escritos” e, incluso, “el saber libresco”. La idea moderna del término data del siglo XIX, a partir de la cual se engloban los textos poéticos, narrativos y dramáticos de una nación o del mundo.¹

A pesar de que por experiencia se sabe que existe un conjunto de textos orales y escritos que son leídos y valorados como literatura (de la que hablan profesores, críticos, editores,

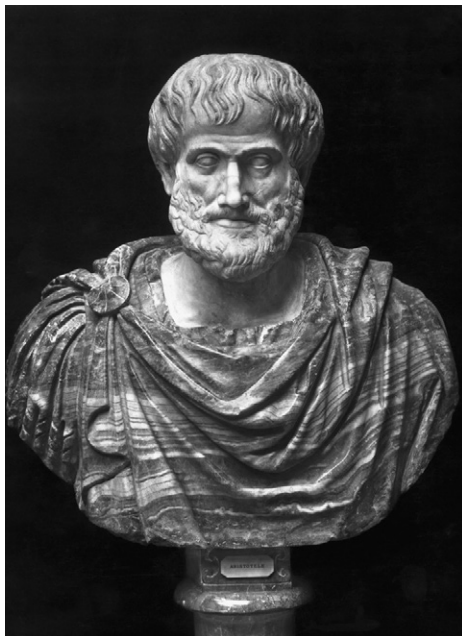
¹ El término *Weltliteratur*, o “Literatura del mundo”, fue acuñado por Goethe en 1827, pero sus orígenes se remontan al siglo XVIII: Voltaire, Hamann, Herder. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, p. 61.

académicos y escritores), se trata de una categoría inestable, imposible de definir con precisión, ya que los criterios que sirven para denominar de tal manera a ciertos textos cambian de acuerdo con la cultura o el momento histórico desde los cuales son leídos e interpretados. Y es que lo literario no se refiere a ninguna esencia o característica particular de los textos, sino que es el resultado de una compleja red de relaciones entre una estructura textual, las distintas concepciones del mundo y de la literatura, así como las expectativas, los valores y las creencias del público lector.

El crítico Meyer Howard Abrams² se basó en los cuatro elementos que intervienen en el proceso literario: autor, lector, obra y universo para formular una tipología de las principales definiciones del arte o la literatura en la cultura occidental. En ese sentido, afirma la existencia de cuatro concepciones básicas: la mimética, la pragmática, la expresiva y la objetiva.



La *concepción mimética* es la más antigua de la que se tiene conocimiento y se refiere a la idea de que el arte (o la poesía) es imitación. Según la época y la corriente estética de la que se trate, la imitación puede ser de las acciones humanas (Aristóteles), de la naturaleza (Lessing), o bien de la realidad (realismo).



Aristóteles, Museo
Nacional de Terme |
© Latin Stock México.

En la *Poética* de Aristóteles (383-322 a. C.) —filósofo griego que tuvo una influencia determinante desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII europeo—, la epopeya, la tragedia, la comedia y la poesía **ditirámica** son definidas como “reproducciones por imitación”.³ No

² Meyer Howard Abrams, “Orientación de las teorías críticas”, en *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica sobre el hecho literario*, pp. 13-42.

³ Aristóteles, *Poética*, 2a. edición, versión de Juan David García Bacca, p. 1 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

obstante, la poesía no imita las cosas reales, tal como sucedieron, pues éste sería el propósito de la historia, sino lo que “podría ser y debiera ser”. En ese sentido, el objeto de la poesía sería lo *falso*, es decir, lo ficticio, con la condición de ser *verosímil*, ya que —afirma Aristóteles— es preferible “imposibilidad verosímil a posibilidad increíble”.⁴ Con base en esta concepción, en el siglo XVIII se definió la literatura como mentira, engaño, y se le restó validez como fuente de conocimiento y verdad.

En la actualidad, se considera que el carácter ficticio no constituye, propiamente, una definición de la literatura, se trata más bien de una de sus características que, por lo demás, no puede aplicarse a cualquier texto. Por ejemplo, la poesía no es ni imitación ni ficción. Tampoco todo texto ficticio es literario, como sería el caso de las historietas o las telenovelas.

La *concepción pragmática* plantea como fundamental la relación entre la obra y el lector, ya que supone que la obra es un vehículo para producir un efecto didáctico, moral o placentero sobre su auditorio. La *Poética* de Aristóteles indicaba que el poeta imita no “lo que es, ha sido o será”, sino sólo “lo que podría y debiera ser”, de manera que desde entonces se sugería que el poema debía ofrecer al auditorio modelos de conducta apegados a la virtud y a los más altos valores de la época.

El mayor representante de la concepción pragmática de la poesía en la Antigüedad es Horacio (65-08 a. C.), el gran poeta lírico y satírico romano, en cuya *Ars poética* afirmaba que “el propósito del poeta es o ser provechoso o gustar o fundir en uno lo deleitoso y lo útil”.⁵ La huella de Horacio en la literatura occidental fue profunda, ya que estos dos términos, enseñar y deleitar, unidos al de conmover, sirvieron por siglos para definir los efectos estéticos que el poeta trataría de producir sobre el lector.

La idea de que la literatura es un instrumento para conseguir una finalidad moral, de que la obra debe disfrazar una doctrina o una enseñanza, así como buscar una determinada respuesta en el público y obtener el máximo placer, son algunas de las características que dominaron la producción literaria hasta el siglo XVIII y, junto con la concepción mimética, constituye la principal actitud estética del mundo occidental.

A fines del siglo XVIII se percibe que “agradar” se vuelve más importante que “instruir”, por lo que el arte empezó a concebirse como “lo bello”, categoría relacionada con el gusto, la cual pasa a ocupar el centro de la concepción pragmática.

En la *orientación expresiva* se observa un desplazamiento del interés hacia el genio natural, la imaginación creadora y la espontaneidad del autor. En esta concepción —característica del romanticismo (principios del siglo XIX)— la subjetividad y las necesidades emotivas del poeta son, simultáneamente, la causa y la finalidad del arte. De esta manera, la contemplación interior se afirma como prioritaria, y junto con ella se valora toda experiencia íntima, emocional y fuera del control consciente y racional, como sería el caso del sueño, el éxtasis o el entusiasmo. El poeta del romanticismo alemán, Novalis, se refirió con toda claridad a ese “camino interior” que debía seguir la poesía:

Soñamos con viajes por el universo; pero ¿no se encuentra acaso el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia dentro de nosotros mismos nos lleva un misterioso sendero. Dentro de nosotros, o en ninguna otra parte, se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro.⁶

⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁵ *Apud* Meyer Howard Abrams, *op. cit.*, p. 30.

⁶ Novalis, *Fragmentos*, selección y traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo, pp. 6-7.

En esta concepción se asume también que la obra de arte es producto de la imaginación y no de la razón del poeta, de suerte que su funcionamiento responde a una lógica y una coherencia propias que no son racionales, y se expresa, fundamentalmente, mediante un lenguaje simbólico cuyo significado rebasa lo aparente y se concibe como única fuente de conocimiento verdadero.

Por último, y a consecuencia de la valoración de “lo bello” como núcleo de la obra de arte, a fines del siglo XIX se empezó a concebir la literatura como **lenguaje** con valor en sí mismo, considerándose superfluo el mundo exterior al poema, su recepción por parte de los lectores, y la intención o la subjetividad del autor. De esta manera, a partir del simbolismo se planteó la existencia de una “poesía pura”, de un arte que sólo respondiera al arte mismo, en lo que M. H. Abrams define como una *concepción objetiva*. Como ejemplo radical de la orientación del texto hacia sí mismo y su consiguiente indiferencia hacia los otros elementos de la comunicación literaria, Salvador Elizondo, escritor mexicano contemporáneo, escribió un texto llamado *El grafógrafo*, un fragmento del cual se transcribe a continuación:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y que escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir [...]⁷

Así, queda claro que no hay una sola forma de concebir la literatura, sino que ella es un concepto dinámico y flexible que se adapta a distintas circunstancias y necesidades tanto de creación como de lectura e interpretación.

1.1.2 En busca de la especificidad literaria

El surgimiento institucional de la crítica y de los estudios literarios en la Europa de fines del siglo XIX planteó la necesidad de reflexionar sobre la especificidad de la literatura e intentar establecer su carácter distintivo. Es decir, se buscó definir los elementos que hacen que un texto pueda reconocerse como literario frente a otros textos que no podrían ser considerados de esa manera.

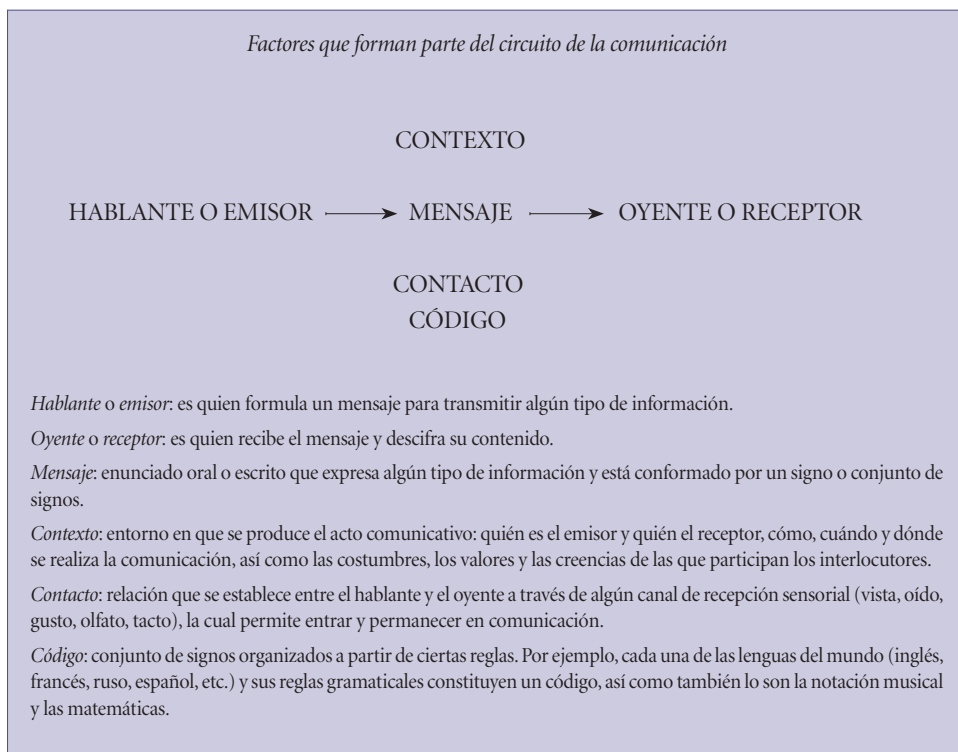
Las primeras tentativas de la teoría moderna (siglo XX) asumieron que el rasgo distintivo de la literatura se encontraba en un determinado uso y organización del lenguaje. Para el formalismo ruso —que planteó algunas de las grandes líneas de debate sobre el tema—, la característica principal de los textos literarios es su alejamiento y su distorsión del lenguaje práctico; esto obliga al lector u oyente a prestar atención a las palabras y a la construcción artística de la obra, lo que transforma su percepción habitual del mundo y del lenguaje mismo.

Algunas características del lenguaje literario se establecieron por contraste con el lenguaje habitual en los siguientes aspectos:

⁷ Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, p. 9 (Nueva Narrativa Hispánica).

<i>Lenguaje habitual</i>	<i>Lenguaje literario</i>
El lenguaje es un medio para la expresión de un contenido.	El lenguaje es un fin en sí mismo.
<ul style="list-style-type: none"> • El mensaje puede ser parafraseado, es decir, puede expresarse de diferentes maneras. • Su ideal es la claridad y la univocidad (que tenga un único significado). • Se ciñe a las normas gramaticales y de corrección lingüística. 	<ul style="list-style-type: none"> • El mensaje (texto literario) tiene una unidad fundamental entre forma y contenido que le impide ser parafraseado. • Su significado nunca es claro, debido a que la ambigüedad constituye uno de sus rasgos característicos. En ese sentido, puede tener distintos significados simultáneamente. • Siempre aparece como una desviación de las normas que rigen el lenguaje habitual.

Al describir los factores que forman parte del circuito de la comunicación, Roman Jakobson postuló la existencia de una función poética en la que el lenguaje aparece orientado hacia sí mismo. En virtud de esta función, la obra llama la atención sobre sus propios procedimientos de composición, así como sobre el lenguaje empleado, lo cual permite situarla en un contexto de textos y de procedimientos literarios, esto es, en la tradición literaria. Y es que todo texto literario se crea en referencia o en oposición a algún modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición. En ese sentido, las obras literarias se conforman a partir de estructuras convencionales, que son las formas literarias preexistentes, de manera que el significado de una obra está determinado, en gran medida, por ese contexto literario en el que se inscribe.



Las funciones de la comunicación verbal

Cada uno de los seis elementos de la comunicación determina una función diferente:

	REFERENCIAL	
EMOTIVA O EXPRESIVA	POÉTICA	CONATIVA O APELATIVA
	FÁTICA	
	METALINGÜÍSTICA	

Emotiva o expresiva: en esta función, el mensaje exterioriza los sentimientos, las emociones y demás contenidos subjetivos del hablante. Ejemplos: ¡Ay!, *Estoy feliz de volver a verte*, *Me siento muy triste*.

Referencial: implica la representación de algún contenido u objeto, remitiendo al referente o al contexto. Esta función, cuyo propósito es informar, es la que prevalece en la lengua cotidiana; se encuentra, por ejemplo, en los programas de noticias, en cualquier texto escolar y en las revistas sobre los más diversos temas.

Conativa o apelativa: el mensaje se orienta hacia el oyente e intenta atraer o dirigir su atención. Ejemplos: *Métete a bañar*, *¡Te estoy hablando!*, *¿Quieres ir al cine?*

Fática: se produce cuando el emisor o hablante establece, interrumpe, restablece o prolonga la comunicación con el oyente. Esta función se orienta al factor de contacto. Ejemplos: *¿Bueno?*, *Hola*, *¡Adiós!*, *¿Estás ahí?*

Metalingüística: se realiza cuando se emplea el lenguaje para decir algo acerca del lenguaje, así como cuando el emisor o receptor verifican si están usando el mismo código o sistema de signos y si éste funciona adecuadamente. Esta función está presente en el discurso de la **lingüística**, ya que el objetivo de esta disciplina es describir y explicar el lenguaje. Como ejemplo puede citarse cualquier libro de gramática en el que el lenguaje sirve para explicar el funcionamiento de las distintas clases de palabras (sustantivos, verbos, adjetivos, etc.), así como la escritura sintáctica de una lengua particular.

Poética: supone una orientación del mensaje hacia sí mismo; éste es el caso de la literatura, donde lo más importante no es la verdad del mensaje ni que corresponda a la realidad del mundo exterior, sino la forma en que las palabras se combinan y sus elementos se articulan en la construcción de una realidad propia. Para llamar la atención sobre el mensaje mismo, los textos poéticos cuentan con diversos recursos: el empleo de versos y estrofas, la presencia de ritmo y musicalidad, la rima, el uso de metáforas y demás figuras retóricas, entre otros.

Para ejemplificar la distorsión del lenguaje práctico y el oscurecimiento de la forma que algunos textos poéticos expresan y a la que se refieren los autores formalistas, puede citarse la segunda estrofa de la “Fábula de Polifemo y Galatea”, del poeta barroco Luis de Góngora:

Guarnición tosca de este escollo duro
truncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro,
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

Para que esta estrofa compleja, densa y extraña resulte inteligible, el lector tiene que releer el texto y considerar todos los factores formales que, interrelacionados, producen efectos de sentido e inciden en la significación total del poema.

En este fragmento es fácil observar que el poeta introduce tanto desviaciones fónicas, propias del género poético, como lo son el **ritmo** y la métrica, como sintácticas, por medio del hipébaton, figura que supone la alteración del orden habitual que seguirían los elementos de un enunciado en una lengua dada. Así, el poema dice “Guarnición tosca de este escollo

duro/ troncos robustos son [...]” cuando el orden sintáctico convencional supondría una estructura más apegada a la siguiente: troncos robustos son guarnición tosca de este escollo.

Tras los esfuerzos correspondientes, el lector podrá descubrir que en esta estrofa se describe una caverna que tiene una gran peña frente a su entrada, delante de la cual hay unos árboles cuyas ramas enmarañadas impiden el paso de la luz y del aire. Se debe tener presente que en este texto lo que menos importa es si la gruta descrita tiene una existencia más allá del poema, ya que lo relevante es la selección de las palabras, su combinación y su disposición en una estructura determinada. Esa construcción, compleja y oscura, obliga al lector a poner atención tanto al lenguaje empleado como a los procedimientos de composición que se utilizan, lo cual le brinda una experiencia que rebasa, con mucho, la mera información que aparentemente el texto expresa.

Como indica el crítico Dámaso Alonso,⁸ en la descripción del paisaje lóbrego de este fragmento de Góngora, por medio de la cual se revela una naturaleza áspera, deforme y amenazante, el poeta logró que los elementos expresivos cobraran un valor extraordinario. Los últimos cuatro versos del fragmento ofrecen una imagen que transmite una densa atmósfera en la que el concepto de oscuridad se vincula a la tristeza, lo lóbrego y el mal augurio. La reiteración del concepto de oscuridad mediante el uso de cuatro adjetivos que forman parte de un mismo **campo semántico**: “oscuro”, “negra”, “nocturnos” y “caliginoso” (cultismo latinizante que significa “nebuloso”) despliega múltiples connotaciones que despiertan en el lector una amplia gama de sensaciones y emociones asociadas a lo monstruoso e inquietante.

1.1.3 Tradición e historia literaria

Para que los textos literarios revelen el uso poético del lenguaje y se perciba la elaboración y la complejidad de su forma y estructura, es preciso que, como condición previa, el lector o lectores de un texto lo consideren perteneciente a la categoría “literatura”, ya que, de otro modo, será leído e interpretado a la luz de otros parámetros que incidirán directamente en su valoración y comprensión.

Existe una relación de interdependencia entre la obra literaria y sus lectores, en el sentido de que ambos presuponen una cierta manera de entender y asumir lo literario, por lo que cuando son compatibles los marcos de referencia implícitos, puede establecerse el contacto y la comunicación entre lector y texto. El lector que carezca de esos marcos, o no esté familiarizado con las convenciones literarias, podrá sentirse desconcertado frente a un poema, una novela, un ensayo o una obra de teatro, ya que no sabrá qué hacer con ese lenguaje extraño, hasta cierto punto incomprensible y plagado de incoherencias.

Si bien una determinada tradición literaria —conformada por un conjunto de textos orales y escritos— supone, por una parte, la conservación de la memoria de una comunidad, así como de un acervo de convenciones que aportan la base sobre la cual se estructuran las formas literarias; por otra parte, se trata de una práctica social cuyas reglas de escritura y de lectura se van transformando histórica y culturalmente.

El poeta Luis Cernuda, entre otros, ha llamado la atención sobre el carácter simultáneamente tradicional y renovador de la literatura:

⁸ Dámaso Alonso, *Poesía española*, 5a. edición.

En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría el paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicional es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.⁹

La historia de la literatura permite observar la existencia de diversos modelos estéticos que se expresan bajo el concepto de *corrientes literarias*. Éstas agrupan las convenciones temáticas, de género o de procedimientos formales que son asumidas por un conjunto de autores en un periodo determinado; asimismo, expresan una visión del mundo que, sin duda, está condicionada por el contexto histórico y social en el que se inscribe.

Por ejemplo, el neoclasicismo, que surge como consecuencia de la Ilustración y su convicción de tener acceso a la verdad y al conocimiento mediante el camino único de la razón, concibe la existencia del modelo estético clásico como único válido e intemporal, al cual debía ceñirse todo artista. Por su parte, el romanticismo —que rechaza el predominio de la razón como única vía de conocimiento— reacciona contra la corriente neoclásica y sostiene la validez de una pluralidad de modelos posibles. Los partidarios del romanticismo exaltaron el genio individual, la subjetividad y la imaginación del artista.



El Juramento de los Horacios, de Jacques-Louis David, 1784, es un ejemplo paradigmático de la pintura neoclásica: se retoma un tema clásico, el dibujo tiene una estructura geométrica, y se respetan las unidades de lugar, tiempo e historia | © Latin Stock México.

⁹ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española*, p. 11.



Naturaleza muerta con pipa y periódico (fantomas), de Juan Gris, 1915. Juan Gris es uno de los pintores más representativos del cubismo; éste representa la primera vanguardia europea, y establece una ruptura definitiva con la pintura tradicional | © Latin Stock México.

La evolución literaria, por lo tanto, no puede desligarse de la historia de las ideas, de la cultura y de la sociedad. Es importante destacar que la influencia entre contexto y arte es recíproca. Al reflejar directa o indirectamente su contexto, el arte permite a su público tomar distancia de dicho contexto para adoptar una nueva perspectiva, posibilitando así el ejercicio de la reflexión y de la crítica.

El fenómeno de la evolución literaria ha sido explicado también a partir de las nociones de “norma” y “desviación”, empleadas por los formalistas. Cuando un determinado esquema métrico, un tema o algún otro tipo de recurso que en un momento dado haya resultado novedoso y sorprendente para los lectores —cumpliendo así su función desautomatizadora— tiende a desgastarse, convirtiéndose a su vez en norma, se vuelve necesario introducir nuevos elementos que transgredan dicha norma.

Por ejemplo, la novela realista utilizó una serie de recursos (narración omnisciente en tercera persona, además de profusas descripciones de ambientes y personajes) para producir la impresión de una mirada objetiva y distante de la realidad representada, manteniendo una clara distinción entre personajes, narrador y autor. Estos recursos se convirtieron en convenciones con las que rompió, en España, la *nivola* de Miguel de Unamuno, al introducir un personaje que no sólo habla con su autor, sino que cuestiona la autoridad de éste sobre su creación e, incluso, la realidad de su propia existencia. La ruptura con las convenciones de la novela realista le permitió a Unamuno relativizar algunas de las supuestas certezas de la existencia humana, entre otras, los límites entre la realidad y la ficción.

El proceso dialéctico entre norma y desviación ofrece una explicación sobre la secuencia de las diferentes corrientes literarias (barroco, neoclasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, etc.), ninguna de las cuales puede ser concebida al margen de su historicidad.

Cada corriente literaria puede definirse también por el tipo de relación que mantiene con los modelos anteriores, es decir, con la tradición, la cual puede ser de continuidad o de ruptura. En la literatura medieval, renacentista o neoclásica, por ejemplo, hay una voluntad por mantener la continuidad de modelos previos, mientras que en la literatura romántica o vanguardista hay un deseo expreso de ruptura y de incorporación de nuevos elementos que cambien, en alguna medida, lo que el lector de ese momento está acostumbrado a entender y valorar como literario.

1.1.4 ¿Qué son los géneros literarios?

El problema de la definición de los géneros literarios ha sido motivo de reflexión y discusiones desde la Antigüedad grecolatina hasta nuestros días y está vinculado con otros problemas fundamentales: la relación entre los textos particulares y un modelo general, entre la visión del mundo y la forma artística, así como con la existencia o inexistencia de reglas que los textos deben respetar.

La *Poética* de Aristóteles plantea la primera reflexión sobre las variedades de la poesía y sus distinciones posibles a partir de rasgos tanto formales como de contenido. Así, aunque se concentra en la tragedia, el filósofo establece las particularidades de dicho género, pero también las semejanzas y diferencias con relación a la comedia y la epopeya.

Aristóteles concibió los géneros poéticos como distintas maneras de llevar a cabo la *mímesis* —hay que recordar que para él la poesía era “imitación”—, que puede diferenciarse por el *medio*, el *objeto* o el *modo de imitación*. Así se expresa en la *Poética*:

La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación*, que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.¹⁰

Los medios de que dispone la poesía (que engloba la música también) para imitar son el ritmo, la armonía o el lenguaje; en cuanto al objeto de imitación, éste se refiere a las acciones humanas, que pueden ser mejores, peores o iguales que las de las personas comunes. Además, indica la necesaria adecuación entre el tipo de imitación que se lleva a cabo y el **metro** empleado para hacerlo.

La clasificación aristotélica de los géneros poéticos es la siguiente:

- *Poesía épica* (la epopeya): en ella se narran las acciones nobles de personajes de la nobleza. El modo de enunciación alterna entre la narración en nombre propio y la narración en nombre de otro (narración mixta).
- *Poesía trágica*: al igual que la epopeya, imita acciones nobles de gente noble, pero en ella el modo de presentar las acciones es dramático, esto es, que los mismos personajes representan ante los espectadores sus acciones y diálogos. Además, la tragedia incorpora versos y cantos.
- *La comedia*: imita acciones risibles, comúnmente consideradas como defectos o vicios, de personajes pertenecientes a una escala social inferior. Al igual que la tragedia, su modo de presentación es dramático.

Aunque Aristóteles menciona la poesía ditirámica (modalidad de la lírica coral griega), así como obras para flauta y cítara, no hay ninguna referencia a la poesía lírica por no tener un carácter mimético.

Aristóteles, como después también Horacio, consideró los géneros como entidades perfectamente definidas que debían permanecer separadas, sin mezclarse.

En el siglo XVI se debatió ampliamente la cuestión de los géneros y se aceptaron los preceptos de Aristóteles y Horacio, aunque se sustituyó la clasificación aristotélica por la siguiente:

¹⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 1.

- *Poesía dramática*: representa la acción sin intervención de la persona del poeta.
- *Poesía lírica* (que Aristóteles no menciona): el poeta narra y considera los acontecimientos. En ella sólo se expresan las reflexiones del poeta.
- *Poesía épica*: especie mixta en la que unas veces habla el poeta y otras, los personajes.

Hasta aquí se han subrayado algunos de los rasgos generales de la clasificación más antigua de los géneros literarios. Sin embargo, con el paso de los siglos los géneros se han transformado, de la misma manera que lo han hecho todas las formas culturales. Francisco Abad alude a este aspecto de la siguiente manera:

El análisis de un género, propiamente dicho, supone el establecimiento de los rasgos constructivos que lo constituyen. No hay teoría de ellos que no sea historia, pues su propia naturaleza lo determina así. Por inducción de textos diacrónicamente sucesivos describimos la arquitectura común conforme a la que están contruidos. [...] Los géneros se manifiestan en un periodo histórico concreto, pero se constituyen a lo largo de la Historia. Su teoría es, pues, historia.¹¹

Así, cada uno de los géneros descritos anteriormente ha presentado diversos cambios y transformaciones a lo largo de la historia, de acuerdo con la visión del mundo y los modelos de pensamiento vigentes en las diferentes etapas de nuestra cultura.

La *poesía dramática* fue concebida para ser representada por actores en un escenario, mediante el diálogo y la acción frente a los espectadores; éstos pueden sentir una fuerte conexión empática ante lo representado. Los grandes poemas dramáticos de la Antigüedad pretendían conmover a los espectadores con la presentación de situaciones dignas de ser imitadas (en el caso de la tragedia), o simplemente divertirlos o realizar críticas mediante la representación de acciones cómicas de personajes comunes y corrientes (en el caso de la comedia). Actualmente sigue existiendo la tradicional división entre tragedia y comedia; sin embargo, el verso dejó de ser la única forma de expresión de los textos dramáticos y, sobre todo a partir del periodo realista de la segunda mitad del siglo XIX, la prosa —forma de organización textual que pretende reproducir la estructura sintáctica y semántica del habla cotidiana o de los procesos de pensamiento— se ha convertido en la forma predominante de los textos dramáticos, los cuales se conocen con el nombre genérico de *teatro*.

La *poesía lírica* es quizá el género que menos transformaciones ha sufrido a lo largo de la historia, ya que sigue considerándose como la expresión del mundo interior del poeta (sus pensamientos, sus emociones, sus sentimientos, sus anhelos, sus aflicciones, sus penas, sus dudas o sus creencias) y de sus reflexiones existenciales sobre diversos temas, como la vida, la muerte, lo sagrado y el amor, entre otros. Además, la poesía continúa pensándose como una forma de expresión armoniosa, en la que es fundamental la creación de efectos sonoros y de imágenes sorprendentes; la principal diferencia con la poesía lírica antigua reside en el hecho de que ya no se crea para ser acompañada por instrumentos musicales.

En la *poesía épica* los autores representaron de manera narrativa sucesos reales o imaginarios de la historia de un pueblo, generalmente de carácter bélico; en estas historias el poeta atiende sobre todo a la realidad que describe, no a sus emociones propias, por lo que predomina el tono objetivo en la narración. En los poemas épicos los personajes principales representan los más altos valores de la comunidad (el valor, la solidaridad, la templanza, etc.), es decir, son personajes ejemplares que reciben el nombre de héroes. Aunque el tono heroico de las antiguas epopeyas prácticamente ha desaparecido, así como su carácter ejem-

¹¹ Véase Francisco Abad, *Géneros literarios*.

plar y la necesidad de sintetizar los valores y aspiraciones de la colectividad, se han desarrollado una gran cantidad de textos narrativos, o relatos, que cuentan el curso “histórico” de un acontecimiento, es decir, en ellos la lógica de las acciones está subordinada a su duración. Las formas narrativas más frecuentes han sido el cuento y la novela.

La moderna teoría de los géneros

En el siglo XVII y principios del XVIII se desarrolló en Francia e Inglaterra la famosa “Querrela entre antiguos y modernos”, que opuso dos concepciones de los géneros literarios. En esta polémica, los “antiguos” afirmaban que las obras grecolatinas debían ser consideradas como únicos modelos, ideales e inmutables, sin posibilidad de nuevos desarrollos o transformaciones de ningún tipo. En contraste, los “modernos” sostenían que las normas clásicas no eran universales y defendieron la legitimidad de nuevas formas literarias, como resultado de su momento histórico.

El romanticismo se rebeló contra la imposición de cualquier modelo e insistió en la espontaneidad y la libertad suprema de los autores. Asimismo, defendió el derecho y la necesidad de mezclar los distintos géneros para poder expresar la vida en toda su complejidad, incluyendo sus contradicciones y paradojas.

En 1952, Emil Staiger reformuló la tradicional distinción entre lírica, épica y drama, asumiendo que cada uno de estos géneros expresaba un concepto estilístico que corresponde a las esferas de lo emocional, lo lógico y lo intuitivo, respectivamente:

Lírico = recuerdo = emocional

Épico (Narrativo) = observación = lógico

Dramático = expectación = intuitivo

Por su parte, Roman Jakobson relacionó las particularidades de los géneros literarios con la participación de las diferentes funciones de la lengua, junto con la poética, que es la dominante:

Lírica = función emotiva (1ª persona: yo)

Épica (Narrativa) = función referencial (3ª persona: él)

Dramática = función apelativa (2ª persona: tú)

Los teóricos contemporáneos rechazan la existencia de los géneros literarios en términos de esencias independientes y absolutas, y han llamado la atención hacia su carácter convencional. Así, en la actualidad el género se asume como un conjunto de normas —histórica y socialmente construidas— que orientan tanto la producción de los textos como las formas de leerlos e interpretarlos. De esta manera, al hablar de novela, por ejemplo, implícitamente se invoca la convención de que este género crea un mundo ficticio en el que actúan personajes, que la historia tiene que ser contada por un narrador que de ninguna manera puede ser confundido con el autor.

El novelista, pues, se ajusta a algunas de las convenciones vigentes (aunque también puede violarlas), mientras que el lector reacciona frente al texto de acuerdo con su conocimiento de dichas convenciones y las expectativas que éstas le generan, brindándole además criterios de valoración. Es decir que si un lector que quisiera leer una novela se encontrara con un texto clasificado como tal y resultara que está escrito en verso y careciera de personajes, tal vez juzgaría que ese texto no puede ser considerado una novela, y lo rechazaría en consecuencia.

En síntesis, los géneros aluden a modos que permiten agrupar los textos literarios, ofreciéndonos modelos tanto de lectura como de escritura, los cuales son siempre dinámicos, flexibles y admiten distintas combinaciones, como en el caso de la tragicomedia o la prosa poética, por ejemplo. La historia de los géneros literarios forma parte de la historia de la cultura y es indisoluble de la evolución del concepto de **literariedad**.

1.1.5 Un diálogo plural

Es preciso tener en cuenta que el concepto de originalidad no puede aplicarse en estricto sentido a ningún texto literario, pues todos mantienen relaciones explícitas o implícitas con otros textos y lo que ocurre con frecuencia es que se reelaboren temas, personajes, mitos, recursos formales u otros aspectos de textos anteriores. En ese sentido, Julia Kristeva afirma que “todos los textos toman forma a la manera de un mosaico de citas, todos los textos son absorción y transformación de otros textos”.¹²

Debido a que los textos literarios siempre retoman temas, estructuras y motivos precedentes, se ha pensado en la literatura en términos de una larga cadena de intercambio y diálogo, en la que el presente reelabora y reinterpreta el pasado, al mismo tiempo que los textos presentes se ofrecen como punto de partida para desarrollos futuros. Pero el diálogo literario, entendido como encuentro con un “otro” —en sentido amplio—, puede expresarse de muy distintas formas. Además del que se entabla por medio del texto entre el pasado y el presente, también se dialoga con otros textos u otras concepciones del mundo, otras convenciones y procedimientos de composición, sin olvidar el diálogo fundamental entre el texto y el lector, entre otras posibilidades.

Como elemento constitutivo de una cultura determinada, toda obra literaria puede ser considerada parte de la experiencia histórica de una colectividad. Por medio de ella es posible acceder al pasado, interpretarlo y —como ocurre con el sentido del texto— transformarlo a través de la lectura. De esta manera, cada lectura se convierte, en potencia, en un acto creativo que permite reconfigurar el orden existente, es decir, la tradición, ya que, en palabras de T. S. Eliot, “se reajustan las relaciones, proporciones y valores de cada obra en relación con el todo”.¹³ Así, el fenómeno complejo que constituye la literatura rebasa, con mucho, su actualidad, pues las obras literarias tienen una vida póstuma que rompe los límites de su tiempo y las enriquece con significados nuevos.

Un ejemplo del diálogo entre pasado y presente, entre lector y texto, se plantea en la lectura de los considerados “clásicos”, es decir, esos textos que, a pesar de los años y siglos de haber sido creados, siguen encontrando lectores en las generaciones subsiguientes. El ensayista español Azorín describió así la paradoja esencial que implica todo clásico:

¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: Un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Églogas*, los *Sueños* los han ido escribiendo los di-

¹² Apud Jonathan Culler, *La poética estructuralista*.

¹³ T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, p. 162.

versos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad. Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica.¹⁴

Cabe destacar que la lectura de textos literarios constituye una actividad intelectual y emocional en la que texto y lector se transforman mutuamente. Por una parte, el lector aporta su horizonte histórico y cultural, así como su experiencia vital, íntima y subjetiva, para actualizar el texto y construir sentidos. Y es que el texto literario es una forma significativa que, ciertamente, es producto de su tiempo y de su cultura, pero no constituye una unidad cerrada y concluida, sino que permanece abierta a múltiples lecturas que lo transforman.

La literatura es, pues, un fenómeno complejo y multifacético en el que los textos se ofrecen al lector como formas que entrañan distintos modos de comprensión, de representación y de explicación del mundo en sus diversos aspectos.



Edmond Duranty, *de Edgar Degas, 1879* |
© Latin Stock México.

1.1.6 El lenguaje de la literatura

El soviético Yuri Lotman subrayó que aunque la literatura emplea la lengua natural para construir y transmitir sus mensajes, constituye un medio de comunicación particular, de gran complejidad, que exige de sus lectores no sólo el dominio de la lengua en que el texto haya sido formulado (de forma oral o escrita), sino también del lenguaje propio de la literatura, esto es, de sus normas y convenciones.

En literatura, la forma y el significado son inseparables, ya que el contenido se expresa en toda la estructura artística. Así, aunque en el texto literario los significados fundamentalmente son transmitidos por las palabras, todos los demás elementos, incluso los estrictamente formales, son significativos; por ejemplo, la rima, el ritmo, la **aliteración**, etc. Debido a ello, es capaz de transmitir un volumen y una complejidad de información “completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente

¹⁴ Azorín, *Lecturas españolas*, p. 12 (Colección Austral).

lingüística”,¹⁵ y resulta que el lenguaje literario es mucho más comunicativo que el lenguaje habitual.

Precisamente es en esta capacidad de condensar una gran cantidad de información en la “superficie” de un pequeño texto —a la que el lector accede en la medida de su competencia— donde reside la razón de ser de la literatura, ya que “si el volumen de información contenido en el discurso poético (en verso o en prosa, en este caso no tiene importancia) y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería”.¹⁶

En la obra literaria nada es casual, ya que todo debe interpretarse como significativo en el conjunto unitario del texto. Además, el texto no sólo comunica una gran cantidad de información sino que, al recrear una imagen de la realidad, se ofrece como un modelo del mundo que no pretende ser un reflejo del mundo real, sino una recreación de esa trama de valores y de hechos a los que remite.

De esta manera, el papel de la literatura en la sociedad no se limita a ser lenguaje o estructura lingüística que puede ser percibida, sino que —fundamentalmente— requiere ser interpretada, pues se trata de un tipo de discurso que tiene, en potencia, múltiples y complejos significados. Al explorar algunos de los posibles significados del texto, el lector se pone en contacto, en primera instancia, con sus propias expectativas, su conocimiento de las convenciones literarias y su capacidad lectora, pero además es preciso que tenga en cuenta sistemas de significación más amplios (como lo es la cultura), así como otros textos, otros códigos y otras normas tanto literarias como sociales.

1.1.7 La pluralidad de significados

El significado de los textos literarios no es una forma ni una esencia que queda definida en el momento de su producción y que constituye una “verdad” oculta que el lector tiene que descubrir y recuperar, sino el resultado de la interacción entre el texto y el lector, de manera que el significado literario está constituido por un conjunto de posibilidades a las que el texto da origen, en un proceso siempre dinámico.

Para entender la complejidad de la producción de significados en los textos literarios es necesario hacer referencia a dos conceptos básicos en todo acto de comunicación: denotación y connotación. Mientras la *denotación* se refiere al significado literal o referencial de una palabra, un enunciado o un texto determinado, la *connotación* remite al significado figurado, indirecto o complejo que se construye sobre el significado denotativo de las palabras; así, sus efectos complementan, modifican o, incluso, contradicen lo expresado literalmente. La connotación es la fuente de la pluralidad de sentidos o **polisemia** del lenguaje literario, ya que al desplegar una amplia gama de significados asociados contribuye a la construcción de un significado indirecto y complejo.

El significado explícito de los textos literarios es una delgada superficie bajo la que se mueve una realidad de significación más compleja y rica, que se produce por connotación. El significado indirecto o metafórico de la literatura es resultado de la confluencia entre múltiples elementos que pertenecen tanto al discurso artístico como al de otros *códigos* culturales, permitiendo así al lector relacionarlos con diversos textos, valores e ideas, además de la evocación de sentimientos y emociones.

¹⁵ Yuri Lotman, “El arte como lenguaje”, en *La estructura del texto artístico*, p. 21.

¹⁶ *Idem*.

Se puede ejemplificar la interacción entre denotación y connotación en la literatura, así como el predominio del significado connotativo, con la poesía mística de san Juan de la Cruz. En poemas como “Cántico espiritual” y “Noche oscura”, que a nivel denotativo se refieren a la relación amorosa y sensual entre dos amantes, se descubre, por connotación, la dimensión simbólica de dicha relación: la experiencia del alma en su unión con Dios.

En el siguiente fragmento, es posible observar que la alusión de san Juan a la “noche oscura” no se agota en su carácter referencial:

¡Oh noche que guiaste,
oh noche, amable más que la alborada;
oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada.¹⁷

La noche a la que hace referencia este poema es, evidentemente, una noche metafórica que expresa una experiencia personal, íntima e inefable. De acuerdo con Luce López Baralt,¹⁸ quien ha puesto en relación la poesía de san Juan con la tradición mística musulmana, entre los posibles significados que sugiere, por connotación, el término “noche” están los siguientes: 1) El tránsito del alma hacia Dios, 2) La privación del gusto en el apetito de las cosas, 3) Aprietos o penas, 4) La fe, 5) La desolación espiritual.

El carácter ambiguo o *polisémico* de los textos literarios es una de las principales convenciones de la literatura, resultado de una forma de leer que pone en relación el texto con diversos códigos y contextos, permitiendo varias interpretaciones de una misma obra. De esta manera, la participación del lector en el proceso de significación de los textos literarios es fundamental, ya que es él quien percibe las diferentes relaciones entre los elementos de la obra y los contextos, y construye su interpretación particular.

Características del lenguaje literario

- La literatura es un discurso altamente codificado que condensa una gran cantidad de información.
- El significado se produce por la interacción entre enunciados, códigos y contextos, y depende de la capacidad del lector para relacionar estos elementos.
- El lenguaje literario construye una realidad autónoma, independiente de la lógica racional, así como de las nociones de verdad y falsedad que regulan la realidad empírica. Dicha realidad transmite una visión del mundo particular, expresada, muchas veces, de manera indirecta o metafórica.
- El texto literario es producto, cuando menos, de dos sistemas o códigos que se superponen: el de la lengua en que está escrito y el literario.
- Mientras más códigos maneje el lector, más información obtendrá y podrá acceder a aquellos que están presentes en el texto.

¹⁷ San Juan de la Cruz, *Subida al monte Carmelo, Noche oscura, Cántico espiritual, Llama de amor viva, Poesías*, p. 375.

¹⁸ Luce López Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*.

1.2 LEER

1.2.1 ¿Qué es leer?

Aunque no sea perceptible a simple vista, el acto de leer o escuchar un texto pone en marcha un complejo mecanismo mental, afectivo y emocional en los lectores u oyentes. Pero es necesario aclarar que los textos orales y los escritos suponen distintas formas de apropiación de su estructura y contenido. Los *textos orales* son expresados por alguien que establece una comunicación directa con sus interlocutores; éstos reciben el texto en una amalgama de voz —modulada con distintos matices expresivos y entonaciones—, gestos y movimientos corporales. Debido a que la transmisión de los textos se hace por medio del sonido, la experiencia del receptor siempre es fugaz, instantánea. Si bien las formas orales son características de las culturas antiguas, sobre todo antes de la invención de la escritura, a lo largo de la historia se han cultivado y mantenido muchas expresiones de esta tradición, de la que forman parte mitos, leyendas, cuentos populares, chistes, corridos, romances y adivinanzas, entre otros géneros todavía vigentes.

Por su parte, el *texto escrito* se ofrece al lector como una forma material visible, siempre separada de su autor: como inscripción de signos en un espacio determinado, constituido por las páginas de un libro, una revista, un periódico o la pantalla de una computadora, entre otras posibilidades. Frente a un texto escrito, el lector se repliega sobre sí mismo, dando rienda suelta a la imaginación y al pensamiento sin que el texto pueda responderle o replicarle nada. Dado que el texto queda fijo en el espacio gracias a la escritura, el lector tiene la posibilidad de volver a él y reflexionar sobre las palabras que lo constituyen, su distribución y organización.

En este apartado únicamente se hará referencia al texto escrito y la peculiar relación que establece con su lector, sin que ello signifique restar importancia y valor al texto oral.

El texto escrito sólo despierta a la vida cuando alguien lo lee y le confiere significado. Un mismo texto puede dar origen a múltiples significados, aunque la letra, la estructura y la forma textual permanezcan sin cambios; esto se debe a que su sentido se encuentra en constante transformación por factores como los siguientes:

- Existen diferentes modos de leer y distintas tradiciones de lectura, las cuales están regidas por convenciones, reglas y jerarquías que cambian histórica y culturalmente.
- La lectura es una apropiación subjetiva, íntima, del texto, en la que el lector produce sentido a partir de sus conocimientos previos y sus expectativas, pero también de sus experiencias e intereses particulares.
- Hay lectores competentes y otros no tan competentes para decodificar los textos.

Existen dos condiciones que imponen límites al acto de lectura: las convenciones de lectura de una comunidad determinada y las formas discursivas y materiales del texto. No obstante, la esencia de esta actividad —sobre todo aquella que se realiza en silencio y en soledad— constituye un ejercicio de apropiación y de libertad que permite al lector explorar posibilidades de significación no previstas por el texto.

1.2.2 La lectura es una actividad compleja

Para entender cómo funciona el acto de leer debe tenerse presente que la naturaleza de la escritura es de carácter temporal, esto es, que no puede ser aprehendida de una sola vez, si-

no que es preciso que el lector recorra el texto de principio a fin, en un proceso que sólo se desarrolla en el tiempo.

El proceso dinámico y temporal que tiene lugar entre un lector y un texto inicia antes de que la lectura, propiamente dicha, empiece. La filiación genérica del texto, su título y el nombre de su autor, entre otros factores, despiertan en el lector una serie de expectativas y suposiciones sobre su contenido, las cuales no cesan de transformarse, desecharse o sustituirse por otras a medida que la lectura avanza y se incorporan nuevas informaciones que el texto ofrece.

Al seguir leyendo, se abandonan suposiciones previas, se establecen relaciones implícitas entre elementos que pueden estar dentro o fuera del texto, se contrastan datos parciales, se examina aquello que se había creído encontrar, se llenan los vacíos de información, se hacen inferencias y se ponen a prueba las intuiciones. Así, la lectura nunca es un proceso lineal, se realiza simultáneamente, yendo hacia delante (planteando hipótesis) y hacia atrás (haciendo ajustes); se trata de un ejercicio de ensayo y error que permite la construcción de significados, así como el establecimiento de la coherencia entre los diferentes elementos de un texto.

El lector nunca es un receptor pasivo, sino que participa activamente en la construcción del sentido de un texto, modificándolo; a su vez, el texto literario tiene la capacidad de transformarlo, ya que al contener algunos aspectos perturbadores, extraños o estimulantes, ofrece nuevos códigos de comprensión del mundo y de los propios lectores.

De acuerdo con Wolfgang Iser,* uno de los máximos representantes de la teoría de la recepción, los posibles efectos en los lectores se deben a que la literatura se caracteriza por lo siguiente:

- Crea ficciones —a diferencia de los textos que sólo comunican o representan información— que se cimentan en el mundo de la lectura pero no en el mundo real, por lo que no pueden ser valoradas a partir de los criterios de verdad o falsedad ni ser comprobadas.
- Representa un mundo familiar en apariencia, pero que difiere en algunos aspectos o en nuestras costumbres, por lo que ofrece reacciones frente a los objetos y opiniones sobre la realidad, las cuales contrastan con las del lector.
- Plantea preguntas y respuestas que cuestionan la experiencia y las certezas del lector.
- Sus vacíos de información —aquello que no se dice explícitamente— permiten al lector participar y ser coejecutante del texto.
- Ofrece distintos grados de indeterminación, esto es, falta de correspondencia con los objetos reales del mundo vital y con las experiencias del lector; así, éste tiene la libertad de formular hipótesis que restauren la coherencia.
- Además de producir significados, el texto literario resulta estimulante para la imaginación, los sentimientos y las emociones.

* Wolfgang Iser, “La función apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 99-119.

1.2.3 No siempre se ha leído igual...

A pesar de que el proceso de lectura pueda describirse, en términos generales, como una actividad que involucra al texto y su lector, es necesario tener presente que es también una práctica que ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de la historia occidental.

Roger Chartier, especialista en cultura escrita, indica que la relación entre lectores y textos se ha modificado a lo largo de la historia a partir de tres factores fundamentales:

1. Las *transformaciones técnicas* de reproducción de los libros: si bien durante siglos las copias de los textos se hicieron a mano, la invención de la imprenta en el siglo XVI fue un acontecimiento de gran trascendencia en la relación entre el público y los textos, ya que permitió que sectores cada vez más amplios de la población tuvieran acceso a los materiales impresos y, con ello, a la experiencia de lectura de una gama amplia de textos escritos.
2. Las *mutaciones formales* del libro: los primeros soportes de los textos escritos de los que se tienen noticias fueron las tablillas de arcilla o cortezas de árbol sobre las que se hacían inscripciones, posteriormente se utilizaron rollos de papiro. En los primeros siglos de nuestra era se creó el códice (*codex*, en latín), antecedente del libro formado por cuadernos que se conoce actualmente. Entre los siglos XVI y XVII se modificaron los dispositivos visuales de la hoja impresa y ahora, en el siglo XXI, la gente lee en una pantalla de computadora.
3. Los *cambios culturales* en los modos de lectura: desde la invención de la escritura y durante miles de años, la lectura o la transmisión de los textos se realizaba en voz alta o media voz, muchas veces en el seno de un grupo que escuchaba atentamente. Debido a lo anterior, muchos textos —sobre todo antiguos— no estaban destinados a un lector solitario y silencioso, sino que tenían una función ritual, colectiva, a partir, fundamentalmente, de una representación del texto en la que se combinaban voz, gestos y movimientos de quien leía o hablaba. Este modo de lectura, aunque sigue vigente en ciertos contextos, fue perdiendo terreno poco a poco frente a una nueva manera de leer: la lectura en silencio.

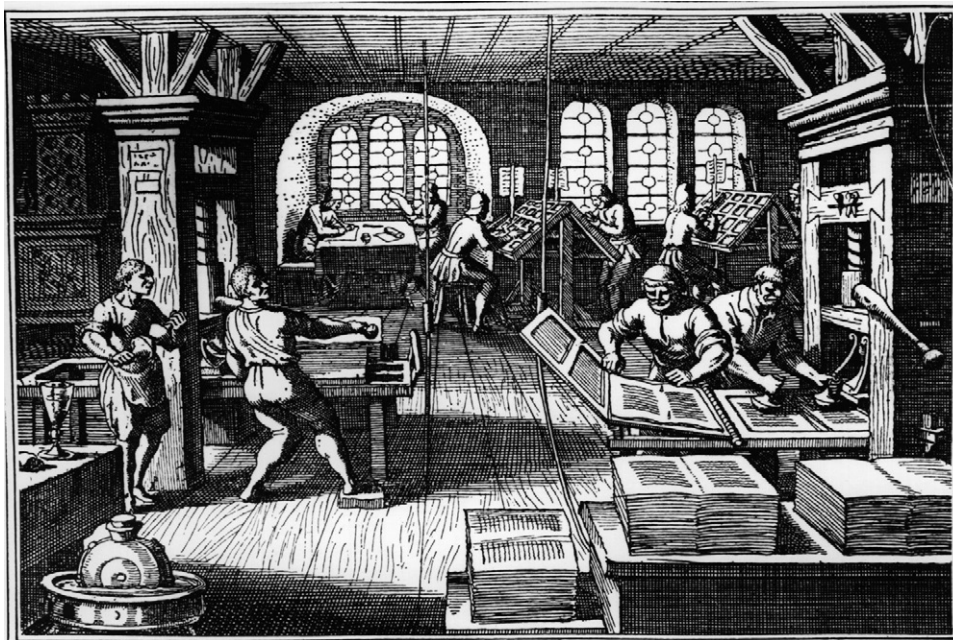
La lectura silenciosa no existía antes de la Edad Media, tal como lo demuestra la sorpresa de san Agustín —consignada en sus *Confesiones*— al descubrir que cuando el obispo Ambrosio leía, “sus ojos corrían por encima de las páginas, cuyo sentido era percibido por su espíritu; pero su voz y su lengua descansaban”.¹⁹ Esta nueva práctica, que fue propagándose después de la invención de la imprenta y que se caracterizó por una experiencia de orden visual, silenciosa y solitaria en la que el lector podía dar rienda suelta a sus pensamientos y emociones, dio origen a la esfera de la intimidad y de lo privado.

Los lectores contemporáneos deben tener en cuenta las transformaciones en los modos de lectura, las técnicas de reproducción textual y soporte material cuando se enfrenten a textos del pasado o de tradiciones distintas a la propia, ya que en la medida en que tengan presentes estos factores relacionados con las formas de circulación, de recepción y de valoración de dichos textos, alcanzarán una comprensión más plena y compleja de las obras literarias.

1.2.4 Para leer textos literarios

Además de tener presentes los factores históricos que condicionan la producción de los textos y las formas en que éstos son recibidos, un lector competente —es decir, capaz de leer eficazmente— debe estar familiarizado con las *convenciones del género* al que pertenece el

¹⁹ San Agustín, *Confesiones*, 3a. edición, prólogo y traducción directa del latín de Agustín de Esclasans, p. 108.



Book Printing Factory.
Trabajadores en una
imprenta del siglo XV |
© Latin Stock México.

texto que se dispone a leer, de manera que pueda prever algunas de las propiedades que aseguran su funcionamiento y sentido. No se puede leer de la misma manera un poema, una obra de teatro, un ensayo o una novela, puesto que se rigen por normas específicas.

Asimismo, el lector que se enfrenta a un texto literario debe estar dispuesto a aceptar las maneras particulares en que cada género produce *significación*. Por ejemplo, mientras que en un relato se espera la construcción temporal de un mundo de acción humana que contrasta con el mundo “real”, en un poema resultan esenciales el ritmo y la imagen poética, cuya lógica y coherencia no se ajustan a las del discurso racional.

Por otra parte, es preciso distinguir en los textos narrativos los distintos *niveles de realidad* que fácilmente podrían confundirse: el narrador no es el autor “real” del relato; los personajes y las situaciones son ficticias; aunque el relato parezca dirigirse al lector, no se trata del lector “real”, de carne y hueso, etcétera.

Al entrar en contacto con un relato o un texto dramático, el lector o espectador debe estar dispuesto a la *suspensión de la incredulidad*, como decía el poeta Coleridge, para así creer o aceptar situaciones fantásticas, paradójicas o contradictorias, y buscar en ellas una coherencia profunda y una significación que rebasa, con mucho, lo meramente literal.

Asimismo, Luz Aurora Pimentel ha señalado que es importante que el lector posea una *buena memoria*, pues la lectura se desarrolla en el tiempo, y el recuerdo de lo ya leído resulta vital para poder generar conjuntos de significados complejos a partir de las informaciones parciales que el lector va recabando en su recorrido por el texto.

Finalmente, la teoría de la recepción ha hecho hincapié en que el buen lector es aquel que no se aferra a sus convicciones, creencias y valores, sino que mantiene una actitud de *apertura y flexibilidad* que permite que el texto lo cuestione, le aporte nuevos horizontes y, con ello, se abra a su poder transformante.

1.2.5 ¿Por qué leer literatura?

El lector que sólo cuenta con su propia experiencia —siempre limitada— puede ampliar sus horizontes y enriquecer sus perspectivas al leer textos literarios, ya que la lectura lo pone en contacto con la invención de una realidad ficcional (basada en conceptos e intuiciones del autor) que le permite confrontar el mundo conocido, sus creencias, sus valores o lo que considera como verdadero o posible. En ese sentido, la lectura literaria se ofrece como fuente insustituible de experiencia, reflexión y conocimiento sobre el mundo, la sociedad y el individuo mismo.

Mediante la lectura de textos literarios se adquieren conocimientos y se desarrollan habilidades de razonamiento que favorecen la comprensión de los fenómenos que constituyen la experiencia de vida de cualquier individuo. Una persona que dispone de un marco cultural amplio y herramientas para la comprensión de textos, particularmente literarios, incrementa su posibilidad de reelaborar los significados, de comprenderse a sí mismo y de explicarse su realidad.

El contacto con los textos literarios no sólo desarrolla en los lectores la imaginación, la intuición y la vitalidad sentimental, sino también una “sensibilidad narrativa”. Ésta consiste en la capacidad para pensar en lo que sería estar en el lugar del otro —en sentido amplio— y así facilitar el encuentro empático y la identificación con él, propiciando una actitud de apertura hacia otros valores, códigos y concepciones del mundo que permiten que el lector se interroge a sí mismo y a la propia cultura.

Entre los efectos que esta actividad conlleva se puede mencionar que la lectura interroga y transforma los criterios implícitos desde los que el lector aborda el texto, rompiendo así su rutina de recepción y proporcionándole nuevos códigos de significación. De ahí que el contacto con la literatura no sólo lleve al lector a una reflexión crítica de sus marcos y expectativas habituales, sino que además, al ampliar sus horizontes y enriquecer sus perspectivas, incide en sus capacidades cognitivas y afectivas. En ese sentido, la lectura de textos literarios puede ser, como ha señalado Michèle Petit, “un camino privilegiado para construirse uno mismo, para pensarse, para darle un sentido a la propia experiencia y un sentido a la propia vida”.²⁰

Por medio de la literatura los individuos pueden adquirir plena conciencia tanto de sí mismos y de sus semejantes, como de su pertenencia a una cultura y una tradición basadas en una lengua, una historia, algunos valores y creencias compartidos. Por otra parte, habría que destacar el contacto con tradiciones distintas a la propia. En una sociedad globalizada, pluricultural y multiétnica, la lectura —gracias a que representa la apertura hacia una diversidad de puntos de vista— puede contribuir a establecer un distanciamiento crítico e impedir que una religión, una etnia o un territorio se convierta en una identidad dogmática. Asimismo, permite el desarrollo de valores como la tolerancia y el respeto a la pluralidad y la diferencia.



Jeanne Pissarro leyendo,
de Camille Pissarro, 1899 |
© Latin Stock México.

²⁰ Michèle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura*, p. 74.

EL MITO

TEMA

2



Fundación de
Tenochtitlan, *Códice
Mendoza*, ca. 1541 |
© Latin Stock México.

2.1 NOTAS SOBRE EL MITO

César González Ochoa

Desde la más remota antigüedad, los seres humanos han buscado explicarse el origen y la esencia de todo lo que los rodea. Así, frente al asombro, la curiosidad y el temor que despertaban los fenómenos naturales, las sociedades arcaicas —impropiamente llamadas culturas primitivas— imaginaron una amplia gama de relatos mediante los cuales trataron de descifrar el misterioso orden que rige la realidad natural, humana y divina.

El término griego *mythos* significa, originalmente, “historia” o “cuento”, de manera que todo mito es un relato o narración. En el transcurso de la historia, la palabra *mito* ha sido utilizada en sentidos muy diversos: ya sea como sinónimo de algo falso e indemostrable, co-

mo algo fantástico y quimérico, o bien como una forma simbólica que expresa una visión del mundo.

El mito es el relato de un acontecimiento ocurrido en un pasado remoto —el tiempo primordial—, anterior a la existencia del mundo y de la sociedad. Dicho acontecimiento se lleva a cabo gracias a la intervención de entes cargados con poderes no naturales.

Los relatos o historias míticas ofrecen representaciones imaginativas y de profundos significados sobre el origen de todo tipo de fenómenos: de la creación del universo, de los seres vivos, de los fenómenos naturales —como la lluvia o el eco—, de la agricultura, del trabajo, etc. Estas historias, ocurridas en un tiempo sagrado, son consideradas como verdaderas, según el punto de vista de la sociedad donde esos mitos operan.

Aunque los personajes de los mitos pueden ser la personificación de elementos y fenómenos naturales, así como de animales e, incluso, de utensilios y artefactos creados por el ser humano, los héroes míticos suelen ser dioses, seres sobrenaturales o humanos con cualidades extraordinarias. Por medio de sus acciones, los personajes míticos transmiten valores morales y constituyen modelos de conducta que fortalecen los vínculos y el sentido de pertenencia entre los miembros de una comunidad.

Dado que los mitos se refieren a las acciones de dioses y héroes, y a procesos sobrenaturales, expresan, por un lado, la visión religiosa de un pueblo; por otro lado, constituyen una representación del mundo, de la sociedad y de la historia. En ese sentido, los mitos ofrecen información muy valiosa para conocer y comprender tanto el orden social como la vida cultural de los pueblos.

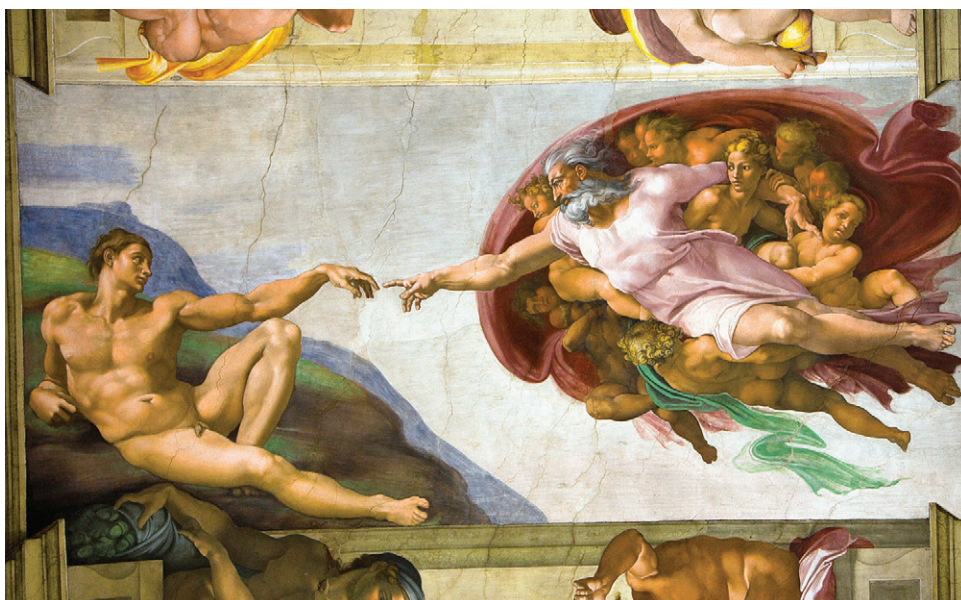
Algunos autores, como Frazer o Malinowski, han considerado que los mitos se diferencian de las leyendas y los cuentos populares a partir de la siguiente caracterización de cada tipo de relato:

- Los *mitos* son relatos tradicionales que se ocupan de temas fundamentales en la concepción de la vida y el mundo, como serían los orígenes del universo y la vida, el descubrimiento de las artes, la necesidad de la muerte, los cambios en la naturaleza, entre otros fenómenos.
- Las *leyendas* son relatos de aventuras de gente que existió en el pasado, o que describen acontecimientos —no necesariamente humanos— que se dice ocurrieron en determinados lugares.
- Los *cuentos populares* o *folclóricos* son producto de la imaginación, sin otra finalidad que entretener al lector u oyente y que no exigen ser considerados como verdaderos.

2.1.1 Una representación colectiva

El mito es la narración de una creación: cuenta de qué modo algo que no era comenzó a ser. En este sentido, es un relato anónimo del pasado, transmitido de generación en generación, principalmente por vía oral; de esta manera, forma parte de la memoria colectiva de una comunidad. En el mito, la comunidad ve algo que merece ser recordado como ilustración

Detalle de la Creación de Adán, de Miguel Ángel, siglo XVI, Capilla Sixtina. En este fresco se ilustra el mito del Génesis bíblico, según el cual Dios da vida a Adán, el primer hombre | © Latin Stock México.



de sus costumbres, explicación del mundo o como una forma de conferirle sentido a ciertas ceremonias.

Louis Marin indica que el relato mítico

reasume una historia, un pasado, un tiempo anterior incluso al tiempo para dotarle su ritmo y su orden; hace por medio de la recitación de su historia simbólica, la historia del grupo que se relata por y en ella; dicho de otro modo, explica o hace comprensible lo que, sin él, permanecería opaco, angustiante, peligroso, en la experiencia vivida y la conducta actuada de una insuperable antítesis original [...] Por medio de esta puesta en movimiento de las contradicciones originarias de la sociedad, se hace ser y se otorga su historia contando la historia simbólica de las contradicciones en el tiempo de la palabra.¹

Características del mito, según Mircea Eliade:^{*}

1. Cuenta una historia sagrada, realizada por seres sobrenaturales y situada en el origen de los tiempos.
2. Se refiere siempre al origen o la creación de alguna realidad, sea ésta total, como el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.
3. Describe la irrupción de lo sagrado en el mundo, y presenta este hecho como lo que le da fundamento y lo hace tal cual es.
4. Su función principal es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: la alimentación, el matrimonio, el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría.

^{*} Véase Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*.

Así, el mito es siempre una representación colectiva que relata una explicación del mundo. Debido a que puede expresarse por medio del lenguaje verbal, es una palabra que cir-

¹ Louis Marin, *Utópicas. Juegos de espacios*, p. 45.

cunscribe y fija un acontecimiento. El mito es sentido y vivido antes de ser comprendido y formulado.

2.1.2 La experiencia de lo sagrado

Ninguna sociedad, antigua o moderna, es ajena al mito; parece como si toda colectividad humana estuviera incapacitada para funcionar sin poseer una noción de lo que Laplantine llama “experiencia de lo sagrado”. No es fácil traducir esta experiencia en palabras, aunque pueden revisarse muchos intentos.

Desde una perspectiva marxista, Maurice Godelier afirma que los mitos son “una representación ilusoria del hombre y del mundo, una explicación inexacta del orden de las cosas”.² Según él, la experiencia humana se divide en dos campos: lo que está bajo control del individuo, sea en la naturaleza o en la cultura, y lo que está fuera de su control. El dominio de lo no controlado se presenta como un conjunto de fuerzas superiores que el ser humano necesita representar y explicar, para así tener control sobre ellas, aun cuando sea de manera indirecta. El mito funciona como un medio “ilusorio” para personificar potencias desconocidas y hacerlas manejables, ya que las dota de características humanas, como conciencia, voluntad y poder.

Para Godelier, el pensamiento mítico es desplazado progresivamente por el avance del conocimiento humano, pues éste permite explicar la realidad por medio de la razón. Sin embargo, el hecho de que en todas las civilizaciones existan mitos hace difícil concebir esta conclusión. Toda colectividad humana construye una noción de lo sagrado no porque no pueda controlar las potencias superiores, sino porque para que una sociedad exista es necesario que el mundo signifique algo. Así, el mito le confiere un significado al universo que en sí mismo no posee. Con la noción de lo *sagrado* se tiene la posibilidad de transformar el caos inicial en un cosmos signifiante; como dice Laplantine, el universo se carga de “una espesa densidad simbólica, rica y ambivalente al infinito”.³

2.1.3 La funcionalidad del mito

Los estudios modernos destacan tres principales funciones del mito: simbólica, funcionalista y estructuralista.

Ernst Cassirer considera el mito como una forma *simbólica*, igual que muchas otras. El mundo es simbólico; en este sentido, el ser humano nunca está frente a la realidad en sí, no puede verla directamente, sino siempre a través de formas simbólicas que él mismo construye, como el lenguaje verbal, el arte, la religión, el mito, entre otras. Todo lo que percibe o conoce está envuelto por la mediación de lo simbólico.⁴

Si el ser humano conociera el mundo tal cual es, no tendría necesidad de interpretar continuamente, no existiría la posibilidad de que una misma cosa tuviera múltiples sentidos. Así, el mito (al igual que el arte, la ciencia, la religión, etc.) es una forma simbólica que permite al ser humano construir su entorno, en vez de sólo adaptarse a un medio previamente existente.

² Maurice Godelier, *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, p. 370.

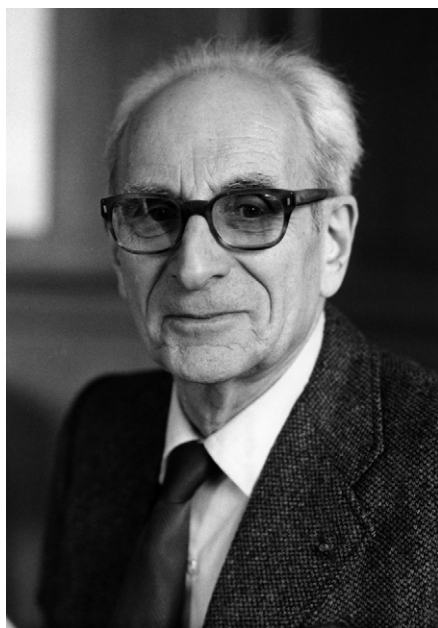
³ François Laplantine, *Las voces de la imaginación colectiva*, p. 56.

⁴ Véase Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*.

El **símbolo** es una señal de reconocimiento, un objeto dividido en dos partes, cuyo ajuste y confrontación permiten a los portadores de cada una reconocerse. Para que el mito se exprese por símbolos, es preciso hacer una equivalencia, una conjugación, porque el símbolo representa siempre más que su significado evidente e inmediato.

Malinowski, desde una concepción *funcionalista*, sostiene que si un grupo social está determinado por necesidades —sean de subsistencia, sexuales o de cualquier otro tipo—, entonces es posible explicar sus instituciones sociales o sus mitos. Según este teórico, para las sociedades antiguas el mito representa una resurrección: es el relato de lo que ocurrió en los tiempos primordiales. Su función es satisfacer las necesidades religiosas, sociales de un grupo, así como contener las reglas prácticas para la vida de los seres humanos. El mito registra los orígenes de una comunidad, por lo que fortalece la unidad local. El rito supone la reactualización del mito. Para Malinowski, en las sociedades arcaicas los ritos están vinculados a actividades fundamentales para la cohesión social, la conservación de la tradición y la supervivencia de la cultura.

Lévi-Bruhl considera que la diferencia básica entre el pensamiento antiguo y el pensamiento moderno es que el primero está determinado por representaciones emotivas y místicas, y el moderno es racional. En contraposición, Lévi-Strauss, desde la perspectiva de la *antropología estructural*, afirma que las maneras de actuar o pensar de las sociedades sin escritura son o pueden ser desinteresadas; es decir, que “están movidos por una necesidad o deseo de entender el mundo a su derredor, su naturaleza y su sociedad”.



Claude Lévi-Strauss
(1908-2009), antropólogo
francés, fundador de la
antropología estructural |
© Latin Stock México.

Lévi-Strauss se opone a la concepción tradicional del pensamiento antiguo y considera que éste es capaz de operaciones intelectuales; esto es, que para lograr sus fines o satisfacer sus deseos, “procede por medios intelectuales, exactamente como un filósofo, y en ciertos casos, como lo haría un científico”.⁵ No obstante, el pensamiento científico pretende lograr una comprensión general de los fenómenos del universo por el camino más corto, ya que si no se entiende la totalidad no se pueden entender las particularidades. El mito, en cambio, “es incapaz de dar al hombre más poder material sobre el entorno”,⁶ aunque sí pueda dar la ilusión de que pueden entender el universo, que de hecho lo entienden. Otra finalidad del mito, según Lévi-Strauss, es asegurar, tan estrechamente como sea posible, “que el futuro permanezca fiel al presente y al pasado”.⁷ Finalmente, en *Mitológicas* Lévi-Strauss afirma que los mitos “son respuestas temporales y locales a los problemas planteados por los ajustes realizables y las contradicciones imposibles de superar”.⁸

De esta manera, el mito proporciona un conocimiento de la realidad pues resuelve imaginariamente problemas desde una perspectiva real; por último, sirve para asegurar la estabilidad social y política. El mito se asemeja a eso que vagamente se denomina *ideología*.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Myth and meaning*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, p. 568.

2.1.4 Mito y rito

El mito no sólo tiene semejanzas con la ideología, sino también con la religión, el arte y todas las áreas de lo simbólico. Las relaciones entre el mito, la religión y el rito son tal vez las más fáciles de establecer. El término *religión* —del latín *religare*, que significa “acción de ligar”— puede definirse como el conjunto de actitudes y actos por los que el humano se liga a lo divino o manifiesta su dependencia en relación con seres invisibles tenidos como sobrenaturales.

Para los antiguos, la religión es la reactualización y la ritualización del mito. El *rito* posee el poder de suscitar o, al menos, de reafirmar el mito. Por medio del rito, los seres humanos asisten simbólicamente al momento de la creación; de esta forma, se benefician de todas las fuerzas y energías que emanaron en los orígenes.

El rito toma, en este caso, el sentido de una acción esencial y primordial por medio de la referencia que establece entre lo profano y lo sagrado. Al recordar, actualizar y renovar los mitos por medio de ciertos rituales, el individuo se vuelve apto para repetir lo que los dioses y los héroes hicieron en los orígenes.

Desde la perspectiva del pensamiento mítico, conocer el origen de las cosas (de un objeto, de un nombre, de un animal o planta) equivale a adquirir sobre ellas un poder mágico, gracias al cual es posible dominarlas, multiplicarlas o reproducirlas a voluntad. El retorno a los orígenes por medio del rito significa la posibilidad de volver a tener acceso a las fuerzas que surgieron en esos mismos orígenes. No en vano en la Edad Media muchos cronistas comenzaban sus historias con el origen del mundo. La finalidad era recobrar el tiempo primordial y las bendiciones que irrumpieron *illo tempore*.

2.1.5 El tiempo reversible

El rito, al reiterar el mito, ofrece un modelo ejemplar y sitúa al ser humano en la contemporaneidad de lo sagrado. Mircea Eliade indica que “Un objeto o un acto no se vuelven reales, a no ser en la medida en que repiten un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por la repetición o participación; todo lo que no posee un modelo ejemplar está vacío de sentido, esto es, carece de realidad”.⁹ El rito, que es el aspecto litúrgico del mito, transforma la palabra en acto.

A la idea de reiteración se liga la idea de tiempo. El *tiempo sagrado* es de los dioses y héroes, y es en el que se da el relato mítico; este tiempo es accesible y actualizable por medio del rito. Por su parte, el *tiempo profano* es el que ya ha sido explicado por la razón; es lineal, cronológico y, por eso mismo, irreversible; se puede conmemorar una fecha histórica, pero no hacerla regresar en el tiempo. El rito suprime el tiempo profano; por medio de aquél se revive el mito y se accede al momento de la creación. De esta manera, el tiempo mítico, ritualizado, es circular, vuelve siempre sobre sí mismo.

La reversibilidad libera al ser humano del peso del tiempo muerto, y le da la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y recrear su mundo. Lo profano es el tiempo de la vida; lo sagrado, el “tiempo” de la eternidad. El mito es un ingrediente vital de la civilización; lejos de ser una fabulación vana, es una realidad viva, a la cual se recurre incesantemente; no es una teoría abstracta o una fantasía artística, sino una verdadera codificación de la religión antigua y de la sabiduría práctica.

⁹ Véase Mircea Eliade, *op. cit.*

Tipos de mitos

De acuerdo con el tema que desarrollen, los mitos pueden clasificarse en los siguientes tipos:

Escatológicos: describen el fin del mundo o la entrada de la muerte en el mundo. Por ejemplo, el *Apocalipsis* de san Juan.

De los héroes culturales: describen las acciones y el carácter de los seres que son responsables del descubrimiento de un artefacto cultural o un proceso tecnológico particular. Por ejemplo, Prometeo, quien regala el fuego a los seres humanos.

De nacimiento y renacimiento: enseñan cómo puede renovarse la vida, modificar el tiempo y transformar a los seres humanos en nuevos seres. Por ejemplo, Dionisos, Deméter y Perséfone en la mitología griega.

De fundación de ciudades: muestra cómo se da lugar a un asentamiento humano. Por ejemplo, la fundación de Tenochtitlan.

2.1.6 Relaciones con el arte y la literatura: un ejemplo

El mito ha sido considerado el fundamento primigenio de la literatura; es decir, una etapa inicial del tipo de pensamiento imaginativo y simbólico característico de los textos literarios. Durante más de tres mil años, el mito se ha mantenido como un acervo esencial de temas, símbolos, personajes y acciones que son retomados, reelaborados y resignificados por textos subsiguientes. Las relaciones del mito con la literatura y el arte son difíciles de establecer en abstracto, por lo que a continuación se presenta el caso de un mito de la cultura medieval.

Los seres humanos de los siglos XI y XII se sentían completamente dominados por un mundo desconocido que su mirada no podía examinar ya que se extendía a un dominio más allá de las apariencias. En esta sociedad estaba vigente el llamado *mito de la realeza*. De acuerdo con ese mito, la sociedad se concebía como un reflejo de la ciudad de Dios, y ésta sólo aparecía bajo el cristal de la monarquía: la figura del rey, modelo de la perfección terrestre, estaba en la posición más alta en la construcción mental que daba orden al universo.

Desde tiempos carolingios, los reyes tenían la misión de dirigir la guerra, pero también cumplían la función de mediadores entre su pueblo y los dioses, atributo que venía de su sangre. La Iglesia situaba al rey en el seno de las jerarquías sobrenaturales y su autoridad y ministerio significaban la conciliación y armonía del cielo y la tierra.

Sin embargo, en este periodo la estructura monárquica ya no es funcional por la presencia de nuevas estructuras sociales en la que es cada vez menor el poder del rey y mayor la de los pequeños príncipes regionales. En el nivel de las representaciones míticas, el mito seguía presente pues era la única manera de conciliar lo conocido y lo desconocido. El mito de la realeza funciona al mismo tiempo como explicación y como medio de asegurar la estabilidad social.

Por otro lado, la cultura medieval da una clara visión de la interrelación entre mito, fiesta, arte, rito y religión, ya que se trata de una cultura donde todo es **signo**. Las sociedades de esa época conciben el universo como un bosque lleno de misterios en el que Dios está oculto, pero su presencia sólo se adivina por medio de vestigios. Para conducirse en ese bosque, el ser humano debe poder desenredar la compleja madeja de símbolos en la que está tejido. Para captar lo imperceptible fueron necesarios ritos, sacramentos y lo que hoy llamamos *arte*.



El descubrimiento de la miel, de Piero di Cosimo, ca. 1505-1510 | © Latin Stock México.

La fiesta y la obra de arte quieren transgredir los límites que separan el mundo visible del invisible. La obra de arte busca la luz, la manifestación de lo divino, de allí el aprecio por lo luminoso y lo brillante: metales y piedras fascinan, y la orfebrería es la actividad más preciada.

Según Georges Duby, la obra artística tenía tres funciones: 1] ornamentar las ceremonias sagradas de manera que salieran del espacio-tiempo ordinario y manifestaran la omnipotencia de Dios con los mismos signos de poder que los soberanos terrestres; 2] la obra era sacrificio, ofrenda; esa ofrenda tenía fines de glorificación y alabanza al Creador, y captación de benevolencia: don que exige un contra-don; 3] la obra era un emblema, una ayuda para percibir los misterios del universo. Esta tercera finalidad es compartida con el mito y con el rito, pues es producción de un sentido que no se consume.¹⁰

En la sociedad medieval pueden encontrarse correspondencias y similitudes en todos los dominios de lo simbólico. Esto es más difícil de hallar en las sociedades modernas pues ya no existe la noción de las finalidades del arte ni pueden definirse los mitos vigentes. Como dice Laplantine,

a partir del momento en que un grupo social o, incluso, una sociedad íntegra, evoluciona dentro de un mito rector, regulador e instrumento absoluto de explicación del mundo, ese grupo social o esa sociedad global se encuentra en la imposibilidad manifiesta de tomar alguna distancia crítica con respecto a lo que ella misma implanta apológicamente como matriz básica y exclusiva de significaciones.¹¹

Esta misma incapacidad de comprender el mito, que proviene del racionalismo cartesiano, es también el origen de la separación en el mundo moderno entre el mito y el arte, o entre el mito y la literatura en particular. El mito y la literatura son dos esferas autónomas, que obedecen a imperativos diferentes y que cumplen finalidades también diferentes.

¹⁰ Georges Duby, *San Bernardo y el arte cisterciense*, p. 17.

¹¹ François Laplantine, *op. cit.*, p. 54.

2.1.7 A modo de conclusión

Todo mito es un relato que proporciona una red de sentido con la cual se explica el orden del mundo; los mitos de origen, por ejemplo, sirven para que el mundo físico encuentre su razón de ser y su finalidad.

El relato mítico, dice Pierre Ansart, sitúa la finalidad suprema de la vida cotidiana en la realización del mito, “en la fidelidad a los modelos y la representación renovada de su sentido colectivo mediante el rito y la ceremonia”.¹² El rito justifica

los ciclos de la vida colectiva, los diferentes momentos de la vitalidad común con sus fases de latencia y regeneración. La fiesta del retorno a los orígenes expresa el momento supremo de la adecuación de lo vivido a las significaciones. En ellos se somete a prueba el sentido universal cuya repetición asegura, mágicamente, la regeneración total.¹³

La necesidad de repetir el rito, la fiesta y la recitación del mito obedece a que el sentido debe ser actualizado incesantemente para que la vida colectiva conserve su coherencia; lo que se renueva con la repetición no es el esquema de legitimación que asigna derechos y deberes. Por lo tanto, el mito no es sólo estructura de sentido, sino también instrumento de regulación social; los mitos de una colectividad sirven tanto para asegurar la donación de sentido como para explicar el mundo de las cosas y de los humanos, y para imponer un sistema de jerarquías y poderes.

¹² Pierre Ansart, *Ideología, conflictos y poder*, p. 19.

¹³ *Idem*.



A Reading from Homer,
de Lawrence Alma-
Tadema, ca.1885 | © Latin
Stock México.

3.1 SOBRE EL RELATO

Luz Aurora Pimentel

Las siguientes consideraciones tienen por objeto sugerir algunas estrategias para la lectura de textos narrativos, a partir de la reflexión y del análisis de sus estructuras y de su organización. Para empezar, habría que insistir en que narrar no es un acto meramente ocioso, un simple *pasatiempo*; es, en cambio y como diría Paul Ricoeur, la única forma de organizar y conferirle sentido a nuestra experiencia temporal. Nada más. Pero nada menos. De los relatos que nos hacemos sobre el mundo surge una forma de significación que sólo es posible por medios narrativos; una significación plenamente temporal, porque sólo se construye en la experiencia gradual de la lectura. Esto es lo que se conoce como *significación narrativa*, una forma de significación que no es únicamente intelectual (aunque también lo es; se trata de una especie de “silogismo temporal”, como diría Peter Brooks). En la producción de la significación narrativa concurre, además, una *inteligencia emocional* que abre la significación a lo emotivo y plenamente vivencial que sólo puede darse en la experiencia, eminentemente temporal y hermenéutica, de la lectura. Porque la literatura, y sobre todo la

narrativa, es una forma especial de *comprensión* y de *explicación* del mundo —una actividad, por ende, plenamente hermenéutica que permite interpretar la significación narrativa no sólo en términos intelectuales sino como *experiencia* significante, como una manera de *comprenderse* al comprender el mundo del otro (Gadamer)—.¹ Es, por ejemplo y entre otras cosas, esa sensación que tenemos, al final de la lectura, de abandonar un mundo al que creíamos pertenecer, un mundo *con sentido* (en más de un sentido) que renueva el del nuestro. Por otra parte, habría que pensar que la identidad misma no es sólo un *retrato* sino un *relato*; que sólo puede darse en y por el tiempo; que, por lo tanto, no hay identidad sino narrada, pues, como diría Proust, “uno no se realiza más que de manera sucesiva”. He ahí otra de las formas fundamentales de la significación narrativa: *la identidad narrada*.

Ahora bien, un relato verbal, en tanto que (re)organización y (re)significación de la experiencia, está *doblemente* mediado. La primera estructura de mediación es el propio lenguaje, capaz de atribuir significados y de construir *universos de discurso autorreferenciales* (Todorov). Por ello, si bien un relato establece un *contrato de inteligibilidad* (Culler) con el mundo del **extratexto** —aun el más fantástico o maravilloso de los relatos es, paradójicamente, *inteligible*, un mundo *habitabile*—, simultáneamente, la lengua permite la *autorreferencia*, gracias a ciertos elementos propios del sistema, como la **anáfora** o las descripciones definidas, entre otros. De tal suerte que al describir un perro —digamos— el solo nombre común remite, en un primer momento, a los perros del mundo, a una *clase*; las siguientes menciones o descripciones, sin embargo, remitirán a lo ya dicho; no a un perro cualquiera, no al significado general de perro, sino al del texto, al creado por el discurso. De ahí que importe sobremanera estudiar las formas tanto *discursivas* como *narrativas* por medio de las cuales se va creando un **mundo posible** (Doležel). Sin perder conexiones de inteligibilidad con el de la acción humana, todo mundo posible opera bajo su propia lógica, un mundo que establece sus propias coordenadas espacio-temporales, sus propios planos de realidad, independientemente de que éstos coincidan o no con los del mundo del extratexto.

La segunda forma de *mediación* (Stanzel), absolutamente constitutiva en el caso de un relato verbal, es el *narrador*. A diferencia de otras formas de representación de acción humana, en un relato verbal esa acción nos llega mediada por un narrador. En el drama, por ejemplo, la acción humana se representa en la inmediatez del proceso; es el diálogo de los personajes, sus actos, sus gestos los que van configurando esa acción en proceso. En un relato verbal, en cambio, alguien nos da cuenta de esa acción devenida historia. Para otras formas de representación de acción humana, el narrador es una figura optativa; para el relato verbal es absolutamente *constitutiva* —si bien no exclusiva, como se verá al abordar los distintos tipos de discurso que configuran un relato—. Así pues, el relato da acceso a un mundo posible por intermediación del discurso de un narrador. Se revisará primeramente esa voz narrativa y los diversos tipos de discurso que configuran un relato.

3.1.1 Las voces que orquestan un relato

Si bien el acto mismo de narrar es una estructura de mediación fundamental en todo relato verbal, esta función puede ser asumida por una o varias voces. En ciertos relatos, independientemente del grado de complejidad, esa función narrativa se concentra en un solo narrador, a quien le atribuimos autoridad y conocimiento total sobre el mundo que va construyendo en su narración. Pero esta función se puede diversificar, incluso relativizar, al ser

¹ A lo largo del texto, hago referencias entre paréntesis a aquellos teóricos que abordan ese problema en cuestión con mayor profundidad. La bibliografía ofrece los datos correspondientes.

cumplida parcialmente por otro(s) narrador(es) o por algún personaje que, en un momento dado, asume el discurso narrativo para dar cuenta de un segmento de la historia que el narrador principal ignora, o bien la historia que cuenta el personaje acaba siendo “otra historia”. Por lo tanto, la instancia de la narración puede no sólo multiplicarse, sino aparecer en distintos niveles y con distintos grados de “autoridad” y “confiabilidad”.

Unidad vocal del relato: el narrador único (Pimentel)

En general, un solo narrador —que se presenta además como fuente única de información narrativa— tiende a ser percibido como una voz más o menos objetiva, más o menos confiable; la impresión de objetividad se acentúa si este narrador nunca participó en los hechos referidos: perfil clásico del llamado narrador en tercera persona, ya sea omnisciente o focalizando su relato en la conciencia de algún personaje. Habría que observar, sin embargo, que la narración en tercera persona no es garantía de objetividad e imparcialidad, debido a que el narrador puede ubicarse *discursivamente* en una perspectiva moral o ideológica definida que lo haga pronunciar juicios de valor sobre lo que narra, dando así la impresión de una narración sesgada de los hechos. Los juicios de valor expresados por el narrador ya no son parte de un discurso narrativo, sino de opinión —el llamado **discurso doxal** o *discurso gnómico* (estrategia discursiva típica de la novela de los siglos XVIII y XIX). Algunos críticos, en aras de una narración “transparente” como ideal, descartan estas formas del discurso del narrador como meras “intrusiones de autor”; yo considero, sin embargo, que la descalificación prescriptita —en este como en cualquier otro aspecto del relato— no lleva a ninguna parte y que, en cambio, hace perder una dimensión ideológica importantísima, pues el discurso doxal no sólo dibuja el perfil del narrador, sino que da pistas sobre el conflicto o la orientación ideológica de todo el relato. Ahora bien, algunos narradores, menos parlanchines y por ende percibidos como más objetivos, “bajan el volumen” de su subjetividad y narran los acontecimientos de manera más o menos neutra, su voz se hace más “transparente”; o bien narran desde la perspectiva de un personaje, de tal suerte que la subjetividad que por ahí se cuela nuevamente es ahora atribuible al personaje y no al narrador. Por lo tanto, a mayor transparencia vocal, mayor impresión de objetividad.

Un narrador en primera persona, en cambio, pone la subjetividad en un primerísimo plano de atención; el lector inmediatamente se pregunta sobre la ubicación de este narrador y sobre la distancia que lo separa de los hechos referidos. Significativamente, quién es esa voz que narra, dónde está y cuánto tiempo ha pasado, son preguntas que en general un lector no se hace con respecto al típico narrador omnisciente en tercera persona; en cambio, son fundamentales en el momento mismo en el que un “yo” se sube al escenario de la narración. La subjetividad del narrador pasa así a un primer plano. Por una parte, el narrador en primera persona participó en los hechos que narra —ya sea porque cuenta su propia historia u otra historia de la que él fue testigo— y eso le otorga un estatuto de personaje además de narrador, por lo cual es necesario observarlo en ambas funciones: *diegética* y *vocal*. Por otra parte, la subjetividad de su narración depende —entre otras cosas— de la memoria, del grado de involucramiento, de la parcialidad de su conocimiento y de la visión más o menos prejuiciada que tenga sobre los hechos. Este, por así llamarlo, *incremento* en la subjetividad de la voz que narra está directamente relacionado con un *decremento* en la confiabilidad. De hecho, lo que hace desconfiar de un narrador no sólo es la subjetividad y parcialidad de la información sino, en muchas ocasiones, la incompatibilidad entre lo que narra y la orientación que la trama le va dando al relato, a pesar de las opiniones del propio narrador. Un narrador poco confiable tratará a toda costa de convencer al lector de que él tiene

razón, estrategia de persuasión/seducción que podrá apreciarse en todas aquellas estructuras de interpelación al lector (*Los papeles de Aspern*, de Henry James, es un buen ejemplo); o bien el narrador apelará constantemente a un código moral o cultural que el lector podría no compartir con él (*Lolita*, de Nabokov, por ejemplo). Finalmente, un narrador será menos confiable si otra fuente de información narrativa desautoriza lo ya narrado. En este caso, la relativa confianza que podamos tener en él se torna en incertidumbre, si no es que en franca desconfianza, al multiplicarse las instancias de narración/información (aspecto, este último, exquisitamente parodiado en los múltiples “narradores” del *Quijote*). Éste es el efecto más fuerte de la *fragmentación vocal* de un relato, como se verá en un momento. Pero antes, querría abordar otra importante forma de inestabilidad vocal: la llamada narración en segunda persona.

Típica de una buena parte de la narrativa del siglo XX —sobre todo a partir de *La modificación*, de Michel Butor— la narración en segunda persona propone problemas vocales sumamente interesantes. Quien dice “tú” automáticamente activa una estructura de interpelación: YO-TÚ (Filinich). En un relato es común que un “tú” venido de la voz del narrador interpele, necesariamente, al lector, y muchos de los juegos vocales de ese tipo de relatos satisfacen para luego frustrar esa expectativa (piénsese en los múltiples avatares del “tú” en aquella novela de Calvino que comienza colmando, literalmente, esta expectativa: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate”, para luego frustrarla repetida, casi se podría decir, vertiginosamente). Es también una convención bien conocida en el género epistolar, en el que el “tú” es el destinatario de la carta en turno; del mismo modo, es una forma convencional de representar el diálogo consigo mismo, desdoblando la conciencia en un “yo” que le habla a un “tú” que no es otra cosa que el mismo “yo”. Pero fue la novela de la segunda mitad del siglo XX la que promovió a un primer plano la narración en segunda persona como elección vocal *sistemática* de todo el relato, sin que necesariamente se recurriera al género epistolar o al monólogo interior para justificar ese primer plano del “tú”.

En todos estos casos, el lector tiene que definir muy bien la situación comunicativa del texto que está leyendo, a riesgo de perderse en las ambigüedades de esta voz que oculta su “yo”. Habría que recordar que toda comprensión narrativa depende del tipo de preguntas que le hagamos al texto; una de las más importantes, si no es que la primera es ¿quién narra?, ¿de qué clase de voz/personalidad se trata?, ¿qué tan confiable es la información que nos ofrece? En el caso de la narración en segunda persona, el lector está obligado a hacer una pregunta mucho más problemática: ¿quién es ese “yo” que dice “tú”? En toda estructura de comunicación, el *yo* y el *tú* son perfectamente solidarios; no se puede pensar el uno sin pensar el otro. Si bien es cierto que en un enunciado en “yo” se puede, más o menos, hacer caso omiso del “tú”, en un enunciado en segunda persona es imposible desentenderse del “yo”, pues quien dice “tú” es, *necesariamente*, un “yo”. Es por ello por lo que en un relato en segunda persona importa sobremedida establecer la identidad de ese “yo”; de otro modo el lector se arriesga a perder un aspecto crucial de la significación narrativa. Esta pregunta es fundamental para un texto como *Aura*, de Carlos Fuentes, en el que la inestabilidad vocal es extraordinaria: ¿quién es ese *yo* que le habla de *tú* a Felipe Montero? La respuesta en los términos simples de la convención del desdoblamiento de la conciencia es claramente insatisfactoria. Responder a esa pregunta es, en muchos sentidos, tener acceso a una significación narrativa compleja que active la densidad temporal de este relato en el que el presente corre hacia un futuro que no es otra cosa, tal vez, que la repetición / actualización / presentificación / eternización del pasado.

Fragmentación vocal del relato: narradores múltiples y delegados (Pimentel)

No todos los relatos provienen de la información que da un solo narrador; algunos son, verdaderamente, un mosaico de voces (si se nos permite semejante híbrido espacio-temporal). La multiplicidad vocal se expresa en la alternancia, en la orquestación de las voces o en la multiplicación de los niveles narrativos en los que se inscribe la instancia vocal. En un gran número de novelas, la instancia de la narración va cambiando, ya sea de manera alternada, interpolada, o multiplicándose de manera más o menos arbitraria, completando la información acerca de la historia u ofreciendo una nueva historia. Por ejemplo, en *Casa desolada*, de Charles Dickens, la voz dominante la constituye un narrador en tercera persona del tipo omnisciente que permite grandes panorámicas espacio-temporales “objetivas”, pero *matizado*, relativizado incluso, por una voz subjetiva —los capítulos interpolados del relato de Esther Summerson.

En *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, la ambigüedad de las voces es extraordinaria; no sólo porque hay dos narradores en primera persona y es difícil anclar la identidad de cada uno de ellos, sino que, además, hay una voz en tercera persona que a veces narra desde la conciencia de los personajes, a veces desde fuera (por esta forma tan distanciada de narrar en focalización externa no sabremos quién mató al Esclavo, sino hasta el final). De hecho la extrema cercanía entre una narración en primera persona y una en tercera, focalizada en la conciencia del personaje, hace dudar de la identidad de uno de los narradores en primera persona, creyendo que se trata de Alberto cuando es, en realidad, el Jaguar cuya identidad como narrador en primera persona se irá develando hacia el final. Así, la fragmentación vocal puede crear esta sensación de inestabilidad, de incertidumbre no sólo en la identidad de los personajes, sino en la construcción misma del mundo narrado.

En la extraordinaria orquestación vocal, que corresponde al mosaico espacio-temporal de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, hay una cierta alternancia en bloques de secuencias entre las narradas en primera persona por Juan Preciado y aquellas que componen el rompecabezas de la historia de Pedro Páramo, narradas en tercera persona. Empero, dentro de este díptico vocal dominante se multiplican las voces y los niveles: narran unos que antes eran personajes —Damiana Cisneros, Eduviges, Dorotea— para colmar el vacío de información que caracteriza a Juan Preciado como narrador no informado; narra Susana San Juan desde ultratumba, aunque ya antes había figurado como personaje en el relato en tercera persona sobre la adolescencia de Pedro.

En *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, narra un marino en primera persona, quien luego cede, o mejor dicho *sucumbe* ante la palabra de Marlow, otro marino que también narra en primera persona. Marlow es otro de esos narradores *desinformados* que cuenta una historia que originalmente desconoce pero que va armando paulatinamente, como un rompecabezas, a partir de otros “informantes”, verdaderos narradores delegados que lo ayudan a construir la historia penosamente, multiplicando vertiginosamente las instancias de la narración, lo cual implica multiplicar la *mediación*, interponiendo una distancia —y una incertidumbre— cada vez mayor entre los hechos referidos y su recepción por el lector.

Estos rompecabezas vocales no son, necesariamente, un juego perverso; algo quieren decir y para ello hay que interrogarlos, confrontarlos, relativizarlos, para poder así desentrañar una significación narrativa compleja. Cuando aquel que antes era personaje asume el acto de la narración para colmar huecos en la historia, ese acto de enunciación narrativa lo convierte en un *narrador delegado* cuya perspectiva o grado de conocimiento de la historia habrá que confrontar con la del narrador principal e interpretar en consecuencia; en cambio, cuando aquel que antes era personaje asume el acto de la narración para contar una *nueva historia*, habrá que preguntarse qué relación tiene esta historia enmarcada con res-

pecto a la narración que la enmarca: las *matriushkas* narrativas —del tipo *Mil y una noches*— no están ahí nada más para provocar un vértigo narrativo: algo significan.

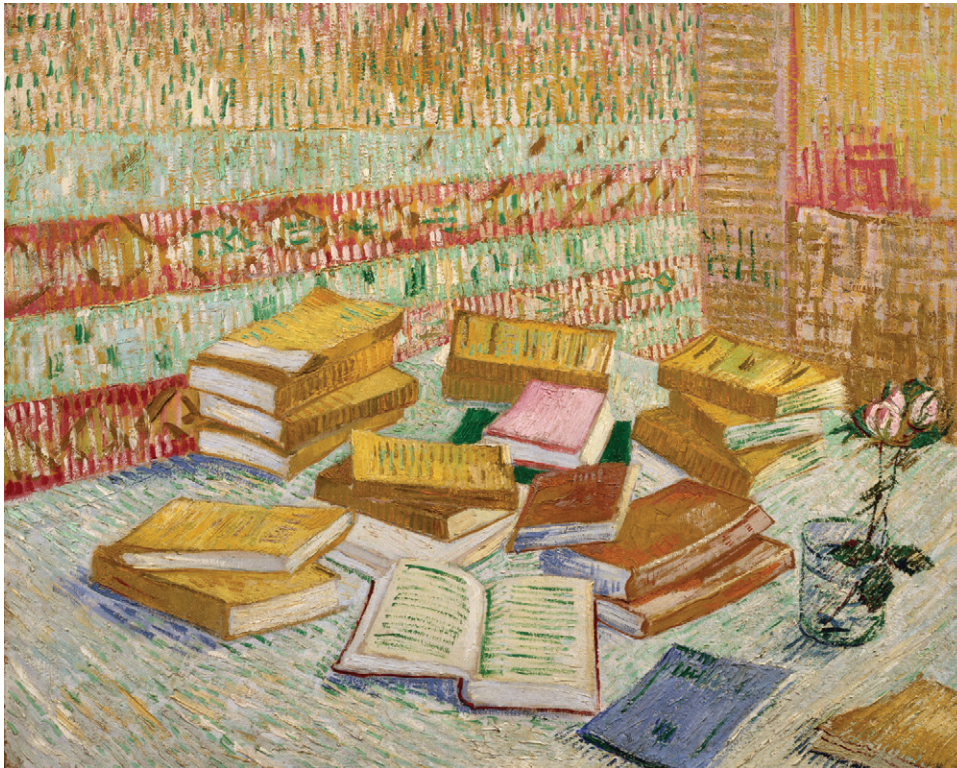
Ahora bien, en el espacio de incertidumbre que se abre al multiplicar las instancias de la narración, aparece una figura suplementaria a la del narrador: la del *autor implícito*, concepto de Wayne C. Booth que permite evadir los enredos con los datos biográficos del autor histórico (y ni qué decir del existencial, el de carne y hueso), confusión que en nada ayudaría a iluminar la significación narrativa de un texto. Frente a la multiplicidad de narradores y la consiguiente incertidumbre, surge la pregunta: ¿quién organiza este relato?, ¿quién es el responsable de esta orquestación en voces? Cuando en una novela se interpolan otros discursos —periodísticos, publicitarios, epistolares, epigráficos u otros—, ¿quién los incluye?, y, sobre todo, ¿qué quieren decir? En general, todas estas funciones de selección y organización están a cargo del narrador cuando es él la única fuente de información (narrador-autoridad, autorizado, ¿autoritario?), pero cuando pierde este “monopolio”, en la rivalidad que necesariamente se da entre su voz y la de otros, ¿quién es responsable de las interpolaciones, de las citas, de los otros discursos? La figura del autor implícito se convierte así en un centro de indagación ideológica, una directriz en el entramado del relato.

Más aún, como ya se había apuntado, en esta arena de la multiplicidad vocal crece exponencialmente el problema de la confiabilidad con respecto a los narradores si tan sólo entra en juego el problema de la perspectiva que, al multiplicarse, relativiza la significación de lo que se dice. Pero antes de abordar el problema de la perspectiva narrativa es necesario regresar a la diversidad discursiva de un relato.

3.1.2 Los discursos que configuran un relato

Se ha venido insistiendo en que la mediación narrativa —es decir, la figura de un narrador— es constitutiva en un relato verbal, lo cual implica que el *discurso narrativo* es la forma discursiva dominante. Como diría Gérard Genette, el discurso narrativo —o texto— es lo único disponible para analizar la realidad narrativa. Es **discurso**, en tanto que alguien lo *enuncia*; es *narrativo*, en tanto que ese alguien cuenta una **historia**. Se pueden añadir otras características que permiten, tipológicamente, distinguir el discurso *narrativo* de otras formas discursivas. Por una parte, el encadenamiento lógico-cronológico —es decir *entramado*— de por lo menos dos acciones le da al discurso narrativo una identidad mínima. Por otra parte, en términos puramente sintácticos, el discurso narrativo tiene un perfil específico que le da su identidad: es un discurso que se construye en una especie de *montaje temporal* en distintos planos que se distinguen por los tiempos gramaticales correspondientes; toda una *puesta en escena* que implica una *correlación* de los tiempos verbales en términos relativos de anterioridad, posterioridad, simultaneidad, contemporaneidad, etc.; todos ellos interconectados por adverbios y frases adverbiales de todo tipo que señalan los tiempos diferentes y sus relaciones entre sí, *tramándolos*, y en esa trama elemental de la articulación temporal de las acciones estaría la esencia de lo narrativo: “*Había ya vuelto en este tiempo* de su parasismo don Quijote, y, con el mismo tono de voz con que *el día antes había llamado* a su escudero, *cuando estaba tendido* en el val de las estacas, *le comenzó a llamar, diciendo...*” (*Quijote*, I, XVII).

No obstante, y muy a pesar de la relativa dominancia del discurso narrativo como modalidad enunciativa básica, todo relato verbal está configurado a partir de una *pluralidad de discursos*. Como diría Bajtín, la novela es polifónica y en ella se dejan oír toda suerte de discursos sociales, culturales, profesionales, idiosincrásicos... Podría afirmarse, con todo, que en el relato, especialmente la novela, dominan *dos* modos básicos de enunciación en alter-



Naturaleza muerta con novelas francesas y vaso con rosa, de Vincent Van Gogh, 1887 | © Latin Stock México.

nancia: el discurso *narrativo* (la mediación fundamental de todo relato verbal) y el *dramático* o discurso *directo* (la representación no mediada —narrativamente, claro está— de la acción humana por medio del diálogo de los personajes). Así, en la novela hay dos voces dominantes —aunque cada una de ellas sea susceptible de multiplicarse— y por ende dos modos dominantes de enunciación: habla el narrador, habla el personaje; el primer modo de enunciación es narrativo, el segundo dramático. Un tercer modo mixto de enunciación es aquella forma *sintética* del discurso en la que convergen ambos modos básicos: el llamado *discurso indirecto libre*, en el que el discurso narrativo se apropia del discurso, esencialmente dramático, del personaje para *narrarlo*. El discurso indirecto libre abre un espacio que podría llamarse estereofónico, incluso *estereoscópico*, pues gracias a una doble referencia temporal y aun espacial —la del narrador, para quien lo narrado ya es pasado, y la del personaje, para quien lo que ocurre está apenas en proceso y es parte de su experiencia aquí y ahora— pasado y presente se funden en un solo acto de enunciación. Más aún, en el discurso indirecto libre existe la posibilidad de dos perspectivas simultáneas —la del narrador y la del personaje— convergiendo en una misma estructura sintáctico-semántica. “Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto” (Cortázar, “La noche boca arriba”). “[...] preguntándole [a Sancho] por don Quijote, les dijo como le había hallado desnudo en camisa [...] y que puesto que le había dicho que ella le mandaba que saliese de aquel lugar y se fuese al del Toboso [...] había respondido [don Quijote] que estaba determinado de no parecer ante su hermosura fasta que hobiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia” (*Quijote*, I, 29). Como podrá observarse, las cursivas remiten a un discurso narrativo que se articula a partir de una tercera persona y un pasado estructurado en modulaciones temporales correlacionadas (*dijo, había hallado, alcanzó, sabía, iba a despertarse*); no obstante, los subrayados claramente remiten a la experiencia inmediata del personaje —el “ahora” en el texto de Cortázar es el ahora del moteca, no el del narrador. En el caso del discurso indirecto libre que da cuenta de lo referido por

Sancho, se oye incluso el discurso de don Quijote (los subrayados) o, mejor dicho, es la voz de Sancho haciendo un *pastiche* del discurso arcaizante de su amo —todos ellos subsumidos en el discurso del narrador.

Al tríptico discurso narrativo, discurso directo y discurso indirecto libre se añade, como posibilidad, una cuarta forma discursiva, el discurso *gnómico* o *doxal* —caracterizado por el discurso argumentativo o generalizante, enunciado en el presente intemporal de la generalización, la reflexión filosófica y la enunciación de leyes— por medio del cual el narrador expresa sus opiniones y reflexiona sobre el mundo, incluyendo aquel que su narración va construyendo. Empero, es importante hacer notar que el discurso gnómico no es privativo del narrador; podría, igualmente, ser pronunciado por un personaje. Por eso es muy importante aprender a distinguir las voces que hablan, con objeto de poder afiliar vocalmente una cierta postura ideológica. Y es que en el discurso dramático de los personajes se abre el escenario a la heterogeneidad discursiva. Así, un personaje toma la palabra para expresar sentimientos, dar órdenes, amenazar, exhortar, persuadir, seducir... incluso para narrar o para dar opiniones —en estos dos últimos casos se reduplican, como en espejo, las funciones mismas del narrador—. Es entonces cuando el personaje se convierte en un narrador, ya sea delegado porque completa la historia, ya sea como el narrador segundo de una nueva historia (enmarcada).

Ahora bien, todo discurso es, por así decirlo, una puesta en perspectiva. Importa entonces analizar los discursos que orquestan un relato para ubicar esa mirada sobre el mundo que cada uno de ellos conlleva y que, inevitablemente, entra en conflicto con los demás.

3.1.3 La perspectiva narrativa: una postura frente al mundo

Todo relato está inscrito en un haz de perspectivas que matizan y relativizan la representación/construcción del mundo narrado. La *perspectiva narrativa* se define elementalmente como un *filtro*, es decir, una *selección* y una *restricción* de la información narrativa (Genette). Ningún relato, por exhaustivo que se quiera, cuenta *todo* de manera irrestricta; ni el más omnisciente de los narradores lo sabe todo ni cuenta todo lo que sabe. Cualquier representación inteligible de acción humana implica una selección y, por ende, un sistema de inclusiones y exclusiones, así como de restricciones que organizan *todos* los aspectos del relato. Las restricciones o limitaciones pueden ser de orden espacial, cognitivo, lingüístico, perceptivo, moral, ideológico, etc., atribuibles ya sea al narrador o a los personajes. Cuatro son las perspectivas básicas: la del narrador, la del personaje, la de la trama y la del lector (Iser, Pimentel). Por comodidad se habla de cuatro, pero habría que pensar que cada una puede, a su vez, multiplicarse indefinidamente convirtiendo el haz de perspectivas en un verdadero laberinto o en una auténtica maraña.

La perspectiva del narrador

El narrador puede asumir una postura frente al mundo por medio del discurso gnómico, pero también puede hacer valer su perspectiva asumiendo una postura frente a su relato, destacando su privilegio cognitivo por encima de cualquier otro personaje, moviéndose en el tiempo y en el espacio *ad libitum*; tiene, además, la libertad de entrar a la conciencia de cualquiera de sus personajes cuando y como quiera —en pocas palabras, se trata de un narrador que se impone un mínimo de restricciones al narrar, el tradicional narrador omnisciente que narra en *focalización cero*, en la terminología de Genette, lo cual implica precisa-

mente una narración sin un *foco* definido. No obstante, el narrador en tercera persona, aun cuando sea él quien enuncia, puede renunciar a sus privilegios cognitivos y *focalizar* su relato en la conciencia de algún personaje —narración en *focalización interna*, según Genette—; en otras palabras, puede no hacer valer su perspectiva a pesar de ser el enunciador del discurso. Asumirá entonces todas las limitaciones del personaje y sólo narrará desde esa perspectiva, como si no supiera más de lo que el personaje sabe, ni pudiera percibir más de lo que el personaje percibe. Las formas discursivas privilegiadas para la narración focalizada son el *discurso indirecto libre* y la *psiconarración* (Cohn). En la primera, como se ha visto, convergen dos voces, dos discursos: el del narrador y el del personaje. Claro está que el discurso del narrador, en ese caso, se puede hacer tan transparente que sólo quede de su voz el armazón básico constituido por la elección gramatical del tiempo pasado y la tercera persona, haciendo que las peculiaridades sintácticas, léxicas y semánticas del discurso sean atribuibles al personaje y no al narrador. En el caso de la psiconarración, en cambio, el narrador da cuenta de los procesos mentales de su personaje aunque las palabras, como tales, no sean necesariamente atribuibles al personaje sino al narrador. De cualquier modo, el relato está focalizado, en mayor o en menor grado, en la conciencia de ese personaje. Las marcas discursivas de la psiconarración son, esencialmente, lo que podría llamarse *psicoverbos*, es decir, verbos que señalan la interioridad de la acción referida: *sintió, pensó, imaginó, temía, deseaba, le repugnaba...* Ahora bien, si focalizar el relato en la conciencia de un personaje le implica al narrador abandonar su perspectiva, aun así puede hacerla valer por medio de *disonancias* que hablen de las limitaciones no ya del personaje, sino del narrador. Son en especial notables en estos casos las disonancias morales o ideológicas. Un buen ejemplo es el “duelo” moral que se va dando entre el narrador y Aschenbach en *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, a pesar de que se trata de un relato focalizado en el protagonista, puesto que el lector no ve ni sabe más de lo que ve o sabe Aschenbach; nunca se le permite, por ejemplo (y cuánto le gustaría), el ingreso a la conciencia de Tadzio. Sin embargo, la disonancia va creciendo conforme evoluciona el relato, convirtiéndose en un duelo de perspectivas, de visiones de mundo.

Si un narrador en tercera persona tiene estas opciones de restricción modulada, el narrador en primera persona no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. Aun así, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas *en el tiempo*, pues siendo ese mismo “yo”, puede hacer valer su perspectiva como *yo-que-narra* o su perspectiva —incluso sus múltiples perspectivas— como *yo-narrado* a lo largo del tiempo. En pocas palabras, el “yo” de la primera persona puede moverse entre sus perspectivas como narrador y como personaje. Una consecuencia interesante de que la narración en primera persona esté *pre-focalizada* —como diría Genette— es que no pudiendo penetrar en la conciencia de nadie más que en la del propio “yo”, toda narración sobre el otro es, necesariamente, una narración en *focalización externa*; es decir, lo que se representa es la imposibilidad de penetrar en la conciencia de otros. Es esto especialmente notable en la narración testimonial, en la que el centro de interés narrativo no es la vida del narrador, sino la de otro; el narrador participa en los hechos referidos pero sólo como testigo. La interioridad del otro, en estos casos, se ve sometida a una mediación más: la *especulación* del narrador con respecto a lo que el personaje sienta o piense —especulación marcada por estructuras como *supongo, me imagino, tal vez, probablemente, puede ser que haya sentido...*—. En este tipo de narración, la perspectiva es claramente la del narrador en primera persona aunque modulada por la especulación sobre la perspectiva del otro. Piénsese nada más en textos clásicos como *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald; “Una rosa para Emily”, de William Faulkner, o *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

Finalmente, la perspectiva del narrador se articula también en las peculiaridades de su lenguaje: la sola elección *léxica* habla ya de un mundo y de una postura frente a él. El len-

guaje, como bien lo ha estudiado Bajtín en su teoría de la **heteroglosia** (término traducido también como *plurilingüismo*), está perspectivado: cada idiolecto, cada discurso social, profesional, político, religioso, etc., incide en el mundo con una mirada que le es propia. Cuando un narrador de Balzac habla de la “inocencia” de los ojos azules de un personaje, cuando otro de James habla de un poeta como un “dios” al que no necesita defender sino “contemplar”, la sola elección léxica ya está cargada ideológicamente. De tal suerte que podría hablarse de una articulación de perspectivas: la inscrita —casi podría decirse, *preinscrita*— en el lenguaje mismo, y la inflexión particular que le imprime la perspectiva individual del discurso de un narrador. De hecho, lo mismo podría decirse de la manera en que se articula la perspectiva del personaje.

La perspectiva del personaje

Considerando que un personaje es una construcción puramente discursiva, que no tiene, en otras palabras, otro ser que no sea el del lenguaje, es capital analizar su discurso como una de las formas privilegiadas —aunque no la única— de acceder a su ser. Así como el narrador es también un efecto de discurso, en el mejor de los casos una *proyección enunciativa* del autor, y nunca el autor como tal, del mismo modo, un personaje no es una persona y por tanto no puede tratársela como tal —aun aquellos, migratorios desde Balzac, que aparecen de manera ubicua en muchas novelas.

La perspectiva de un personaje se articula entonces en los dos modos de enunciación básicos del relato. Por una parte, la perspectiva del personaje está vehiculada por el discurso del narrador —la narración en focalización interna, como se ha visto—. En esos casos, es importante hacer deslindes discursivos, interpretar el origen del discurso, si son esas las palabras que dijo originalmente el personaje o son las que usa el narrador para describir-narrar al personaje, y con qué grados de disonancia o de prejuicio lo está describiendo. Por otra parte, la perspectiva del personaje se observa en su propio discurso —discurso directo— en el que el lector puede detectar tanto la presencia de otros discursos (sociales, familiares, de clase, de época, etc.) y, por lo tanto, de otras posturas frente al mundo que la inflexión idiosincrásica del discurso del personaje asumirá como suyas, o bien las asumirá en una actitud contestataria o irónica. Por ejemplo, en el pasaje del *Quijote* arriba citado, se puede distinguir la voz de Sancho de la del narrador y de la de don Quijote; es más, se pueden distinguir los esfuerzos de Sancho por “reproducir” el habla arcaizante de su amo, aunque la saturación estilística hablaría incluso de un **pastiche** involuntario.

Claro está que el personaje puede ser descrito desde otra perspectiva que no sea la suya: la del narrador o la de otro personaje que lo describa. En este último caso habría que considerar que —como en el drama— aquel personaje que caracteriza a otro se caracteriza más a sí mismo que al personaje sobre el que se pronuncia. Ejemplo clásico de esta *caracterización cruzada* es la descripción que hace Casio de Julio César en la obra de Shakespeare del mismo nombre. No es que Casio mienta con respecto a los atributos que subraya en Julio César; es solamente que la *selección* de esos atributos dice mucho más de Casio que del propio César. Así, la personalidad de Julio César llega filtrada, deformada por la de Casio, quien ha construido un César mezquino a su imagen y semejanza.

La perspectiva de la trama (Pimentel)

¿En qué sentido podría hablarse de la perspectiva de la trama? De acuerdo con la definición elemental que se ha dado de lo que es la perspectiva, en el entramado de un relato hay una *selección* y una *restricción* de la información narrativa determinada por una orientación temática y eso es lo que permite postular una perspectiva para la trama. No obstante, a primera vista, postularla como una perspectiva independiente parecería un contrasentido, si consideramos que es el narrador el que opera esa selección, el que va tramando su relato; por lo tanto, al ser responsable de la selección, sería él quien le imprimiera, necesariamente, su propia perspectiva. No obstante, habría que tomar en cuenta varios factores. En primer lugar el hecho de que no todos los relatos, ni siquiera la mayoría, están organizados por un solo narrador, con lo cual se da, inmediatamente, un conflicto de perspectivas. En segundo lugar, el problema mismo de la confiabilidad que trae a un primer plano la disparidad entre la perspectiva del narrador y la orientación de la trama. En tercer lugar, habría que considerar que el haz de perspectivas que teje el discurso de los diversos personajes y que, desde luego, no están necesariamente en consonancia con la del narrador, puede incidir de manera importante en la orientación de la trama. Siguiendo en este aspecto, aunque de manera parcial, las reflexiones de Peter Brooks, habría que pensar que una trama es un principio de *interconexión* y de *intención* y, por ende, de *sentido*, en ambos sentidos, dirección y significación; que, por ello, toda secuencia es intencional (aunque no necesariamente refleje la intención del autor, ni siquiera la del narrador, sino la *intencionalidad del texto* —Ricoeur—), orientada por el tema, incluso por el final (Kermode), que en sí acusa una orientación temática y, por consiguiente, ideológica. Es por ello por lo que la trama no es solamente una estructura *organizadora*, sino una estructura *intencional*, una dirección, un sentido.

Ahora bien, la trama es ese punto de articulación entre lo que los formalistas rusos llamaban la *fabula* y el *sujet* (Todorov), que no es otra cosa que la orientación temática de la fábula o historia; sería también un principio de organización que opera una síntesis entre lo que los estructuralistas llaman la *historia* y el *discurso* (Todorov), relación binaria que Genette refina en una relación tripartita —*historia*, *discurso* y *narración*— y que constituyen las estrategias específicamente textuales que le van dando forma a esa historia. Si bien *historia* y *fabula* se recubren de manera casi sinonímica, hay un hiato conceptual evidente entre *sujet* y *discurso*; el primero designa la orientación temática, el segundo la organización textual, las estrategias discursivas que vehiculan la historia. Es en este espacio conceptual, entre *discurso* y *sujet*, donde se debe pensar la trama. Quizá la definición que mejor zanja este espacio es la que formula Ricoeur en términos de una *configuración*: la trama haría de una simple *cronología* una *configuración orientada por un sentido*. Es en esta dinámica temporal, como se ha visto, donde se da esa esencial dimensión hermenéutica de la significación narrativa, pues la narrativa misma es un modo de *comprensión* y de *explicación* (Brooks). Más aún, esa configuración, en tanto que principio de selección orientada, constituye, en sí, una perspectiva que no es necesariamente la del solo narrador, ni sólo la de los personajes, ni siquiera la de las mismas convenciones que rigen el entramado, sino de la síntesis de todas ellas. Piénsese, por ejemplo, en cuántas novelas decimonónicas la orientación de la trama va en el sentido de castigar a la adúltera; perspectiva moral —de *época*, casi podríamos decir— que con mucho rebasa la del autor o la del narrador, aunque no cabe duda que recibe su inflexión individual de todas las perspectivas que interactúan en el relato.

Ahora bien, hay muchos tipos de trama (Muir) que propondrían diversas posturas frente al mundo desde su sola organización. Tramas de acción o de aventuras que presuponen un mundo en que las acciones desencadenan otras tejiendo una vasta red determinada *causalmente*, en la que los personajes son meros objetos que se mueven estratégicamente de un

eslabón al otro (*La isla del tesoro*, de Stevenson). Tramas centradas en un personaje cuya actividad evoluciona en el tiempo y el espacio para abarcar “más mundo”, un espacio social que se despliega como un fresco, cuyo principio de organización no es esencialmente causal sino *episódico*: las secuencias no se encadenan en términos de causa y efecto, sino en términos de espacialidad y cronología. Ejemplo típico de esta forma de tramar sería la novela picaresca. Tramas dramáticas y tramas de aprendizaje (*Bildungsroman*) en las que el personaje incide en el curso de la acción y viceversa (*character is destiny*): la actuación y evolución del personaje deciden la dirección de la acción; a su vez y de manera recíproca, el acontecimiento incide en la evolución del personaje. Innumerables son las novelas que responden a este tipo de entramado —*Madame Bovary*, de Flaubert, o *Emma*, de Jane Austen, por mencionar sólo un par del tipo trama dramática; del tipo *Bildungsroman*, *El retrato del artista adolescente*, de Joyce, *Hijos y amantes*, de Lawrence, o *Buddenbrooks*, de Thomas Mann—. En fin, tramas fragmentarias en las que el mundo se estrella, como *Pedro Páramo*, de Rulfo, o *El sonido y la furia*, de Faulkner; tramas que, al promover el monólogo interior al primer plano de la representación de acción humana —una “acción” plenamente interiorizada, “mentalizada”, por así decirlo—, desdobl原因 la temporalidad de la historia, de tal suerte que pueda postularse un tiempo de la historia exterior y otro interior —*Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, o un buen número de capítulos del *Ulises*, de Joyce—. En fin, que la forma de la trama es, en más de un sentido, la forma del mundo que la ficción construye, en la que el lector resignifica su propio mundo.

La perspectiva del lector (Iser)

Finalmente, la perspectiva del lector es crucial para integrar a todas las demás. Es en el lector donde convergen las otras perspectivas, pero es importante hacer notar que esto ocurre en el tiempo, que esas otras perspectivas se activan y combinan en una constante actividad de interpretación-reinterpretación, modificación, corrección, etc. Como diría Iser, al leer el lector lo hace con un “punto de vista móvil”, temporal e interior a lo que va leyendo, pues no es posible aprehender nunca la totalidad de lo leído, como lo sería un objeto material, exterior, que pudiera aprehenderse “de golpe”. Un texto, al ser no un objeto material sino mental pues sólo se realiza en la lectura, nada más puede aprehenderse mentalmente, en el tiempo. Empero, la mente del lector no es una “página en blanco” sobre la cual el texto se va

escribiendo de manera pasiva. El lector es ya, desde siempre, un ser que se posiciona frente al mundo y, por ende, *filtra, selecciona*, al poner atención en ciertos aspectos del relato, recordar unos y olvidar otros, conferir más importancia a algunos que a otros, etc. Es decir, además de que las otras perspectivas convergen en el tiempo de manera gradual, matizada, corregida y (re)interpretada, el lector hace pasar ese texto por el filtro de su subjetividad y desde su propio horizonte cultural que sólo comparte parcialmente con el del texto. De este modo, si bien la identidad puramente material del texto (el conjunto de sus signos, ordenados de cierta manera) permanece más o menos idéntica, cada lectura construye una



Las dos hermanas, de Pierre-Auguste Renoir, 1889 | © Latin Stock México.

“obra”, la “representa”, la “ejecuta” —a la manera de un texto dramático o de una partitura musical (Gadamer)—, una obra que es la misma y a un tiempo otra, ya que surge del encuentro fructífero de dos horizontes, el del texto y el del lector; un encuentro en el que, si bien la mirada del lector activa la obra como un mundo diferente, la obra a su vez cambia al lector, lo hace otro, si tan sólo porque en su experiencia posterior a la lectura de ese texto quedara incorporado, con sus múltiples significaciones, el mundo posible construido por la experiencia de la lectura.

3.1.4 Las coordenadas espacio-temporales del mundo narrado (Genette, Pimentel)

Un mundo narrado es un mundo posible que establece, como principio de realidad básico, un espacio y un tiempo que le son propios y que operan bajo su propia lógica; un mundo de ficción que es real, paradoja que es preferible evitar con el concepto genettiano de *universo diegético*; es decir, un mundo de ficción que se considera la realidad por sus habitantes, con unas coordenadas espacio-temporales que designa la propia ficción. Así, en el universo diegético de *En busca del tiempo perdido* es posible tomar un tren de París a Balbec, independientemente de que la segunda ubicación no exista en los mapas del mundo del extratexto; ese mismo universo diegético está marcado por la evolución de los acontecimientos que va, implícitamente, desde 1870 hasta 1925, independientemente de que Marcel Proust haya muerto en 1922. Ahora bien, los espacios diegéticos que construye el relato tienen un significado que, en general, va mucho más allá de ser el escenario neutro pero necesario sobre el que evoluciona la acción. Para proyectar la ilusión de ese espacio, la forma textual privilegiada es la descripción (Pimentel) que construye el espacio y los objetos que lo pueblan de manera analítica y temporal, al desplegar las partes y atributos de un objeto o espacio en el tiempo inevitable de la lengua, el de la cadena sintagmática. Dos consecuencias importantes de esta actividad eminentemente analítica y temporal. La primera es una cuestión de perspectiva y de significación narrativa, ya que las partes y atributos desplegados en una *serie predicativa* (Hamon) implican, necesariamente, una selección. Es a partir de la selección que la persona, lugar u objeto descrito cobran una significación importante; la descripción es como un crisol en el que se funden los valores temáticos y simbólicos de un relato. Podría afirmarse que el despliegue descriptivo no es un mero ornamento, sino el espacio privilegiado en el que se van desarrollando los temas del relato; de ahí el valor narrativo de la descripción. La segunda consecuencia de esta dimensión analítica y temporal de la descripción tiene que ver con la manera gradual en que se va construyendo esa *impresión de mundo* que le es propia a los textos narrativos. Es el lector que, en el tiempo, va operando las síntesis, va construyendo los lugares y objetos gradualmente, corrigiendo, aumentando, modificando imágenes a partir de descripciones parciales y recurrentes que dentro de su imaginación acaban haciendo mundo. Gracias a esa “suspensión de la incredulidad” (*suspension of disbelief*) de la que hablaba Coleridge, el lector acepta ese universo diegético, que él mismo ha ayudado a construir, como un mundo cuya realidad es incuestionable para los que ahí habitan y, al haberlo construido en su imaginación, también lo es para el lector pues lo ha hecho suyo.

En cuanto al otro término del inextricable binomio espacio-tiempo, se ha insistido en que la significación narrativa es un fenómeno plenamente temporal y vivencial ya que se construye gradualmente en el tiempo. Nuestra experiencia como seres temporales encuentra su máxima condensación en la representación de la acción humana que caracteriza tanto al drama como al relato, no solamente porque es una experiencia *configurada*, sino por-

que el tiempo de la transformación y de la evolución de la experiencia humana se condensa significativamente. Las observaciones de Proust al respecto son especialmente pertinentes. Por una parte, el lector se apropia de los actos, emociones y transformaciones de los personajes —independientemente de su verosimilitud— puesto que éstos ocurren *dentro* de él. Por otra parte, en un muy breve tiempo, el relato hace experimentar todas las dichas y las desgracias posibles que en la vida real tomaría años vivir. Más aún, algunas de estas experiencias de cambio y de transformación ni siquiera son vividas con plena conciencia de transformación, debido a que, en la vida, esos cambios se producen con demasiada lentitud como para ser percibidos. Sólo se puede conocer y vivir esos cambios en la lectura, en la imaginación (*Por el camino de Swann*).

Ahora bien, si es indudable que el relato es la representación de la acción humana en el tiempo, si es igualmente indudable que el lector se apropia, intelectual y afectivamente, de este mundo posible ¿de qué manera las estructuras del relato propician esta representación y la consecuente experiencia temporal en la lectura? En un nivel muy básico, como se ha visto, el discurso narrativo, en tanto que montaje sintáctico de tiempos gramaticales, abre el abanico temporal proponiendo complejos paisajes temporales entre lo más distante y lo más inmediato en el tiempo. Más aún, en niveles de complejidad creciente, las estructuras temporales del relato están en la base de nuestra experiencia temporal. Las relaciones temporales que se dan entre la historia y el discurso le dan al relato no sólo la impresión de tiempo vivido, sino de ritmo.

Considerando que el discurso en su secuencialidad sintagmática genera lo que Genette ha llamado un pseudo-tiempo —el que le imprime la sola secuencia—, la relación que este pseudo-tiempo establece con el de la historia permite dibujar las más variadas figuras, entramándolas en distintos grados de complejidad y de significación. Si los hechos se narran en el discurso en el mismo orden en el que ocurrieron en la historia, el lector tendrá la impresión de fluir en un relato cronológico e ininterrumpido. Pero la relación entre los dos órdenes puede ser más compleja, dibujar figuras, interrumpir el relato en curso para narrar acontecimientos ocurridos con anterioridad (*analepsis* o *flashback*) o anticipar otros (*prolepsis* o *flashforward*). Estas irrupciones de otros tiempos en el tiempo del relato en curso dibujan figuras temporales que el lector está llamado a interpretar: ¿cuál es el propósito, el significado de narrar algo fuera de tiempo?, ¿qué relación tiene el segmento anacrónico con el relato en curso que se ha interrumpido para darle cabida?, ¿qué efectos de fragmentación o de perturbación genera el relato anacrónico?, ¿en qué medida la fragmentación temporal afecta la inteligibilidad misma del relato?, etcétera.

Mucho de la impresión de “mundo” que deja un relato se debe a los ritmos temporales que van orquestando el devenir de ese mundo. Si bien la “duración” discursiva es una **metáfora** que ni siquiera propondría un pseudo-tiempo, como en el caso del orden en el que se narran los acontecimientos, la cantidad de texto que se le dedica a un cierto segmento temporal de la historia establece una relación de *velocidad* que Genette define en términos de la física: una relación de espacio y tiempo que resulta en una velocidad dada. De ahí que a esta “velocidad narrativa” la bautice Genette con otra metáfora —esta vez musical—: el *tempo*. Así, cuando el relato pasa sumariamente por un vasto segmento temporal, el lector tiene una impresión de aceleración, de que diez años han sido despachados en tres líneas, para luego detenerse quizá en un momento y narrarlo con todo el detalle de una escena dramática. En fin, que el tempo narrativo da, además de un ritmo, una diferenciación de tipo ideológico (lo que es “importante” se narra en **escena**; lo que es literalmente insignificante se narra en **resumen**, etc.) o de estrategia narrativa como en las **elipsis** en las que el discurso narrativo pasa en silencio un segmento de la historia, para crear suspenso, despistar al lector, etcétera.

Ahora bien, el tempo narrativo no sólo diversifica el ritmo del relato, sino que propone una gama de acercamientos y distanciamientos con respecto al mundo narrado: una escena creará, como en el drama, la ilusión de inmediatez, de acción en proceso; mientras que un resumen aleja de lo narrado e intensifica la sensación de acontecimientos lejanos en el tiempo. La escisión de los tiempos de la historia en tiempo interior y tiempo exterior en aquellos relatos en los que el monólogo interior es predominante, al mismo tiempo que acerca al lector a la experiencia durativa de una conciencia en incansable actividad, se proyecta al exterior con una sensación de lentitud extrema en la duración del tiempo exterior.

Otras formas de acercamiento/alejamiento temporal están dadas en el tiempo del acto de narrar. La pendiente natural es narrar algo ya ocurrido (aunque desde luego esta relación de anterioridad de la historia con respecto a su enunciación no es otra cosa que una ficcionalización del acto narrativo mismo). Esta relación entre el acontecimiento y el acto de narrarlo abre y cierra el compás temporal modulándolo constantemente. El narrador puede hacer valer esa distancia o puede cerrarla de diversas maneras: una muy importante es el discurso indirecto libre en el que los deícticos temporales y espaciales remiten a la experiencia del aquí y ahora del personaje, mientras que la tercera persona y el tiempo gramatical en pasado —las marcas vocales del narrador— pierden todo valor temporal. Aunque esté narrado en pasado nuestra experiencia narrativa es la del personaje para quien lo vivido no es pasado, sino presente. Otra forma de acercamiento es la narración en presente, creando la ilusión de una simultaneidad entre lo referido y el acto de referirlo.

Estas “vivencias” temporales son el resultado de todas estas figuras, de los montajes temporales: guedejas en el trenzado de la trama del relato que nos permiten apropiarnos del mundo de ficción en el que hemos ingresado por la lectura y que nos significa y resignifica el nuestro de manera especial, pues, como diría Ricoeur, “el tiempo deviene tiempo humano en la medida en la que se articula en un modo narrativo y [...] el relato cobra significación plena cuando deviene condición de la existencia temporal” (1983, 85).

3.2 EL CUENTO

Carmen Elena Armijo

Si se parte de la clasificación genérica de la literatura en lírica, épica y dramática, puede decirse que el cuento deriva de la segunda. Sin embargo, es importante hacer una distinción entre épica y narración, pues el género básico ya no es la *epopeya*, sino la *novela* en su sentido más amplio, es decir, la *narración*. El término *épica* ha perdido, inevitablemente, actualidad; en cambio la narración es un género vigente que podemos dividir en formas complejas, como la novela, y formas simples, como el cuento.

Los orígenes del cuento hay que buscarlos en la literatura folclórica, en las narraciones de tipo oral, espontáneas y populares. Además, resulta imposible comprender el cuento literario sin sus raíces orientales. Partimos de la influencia que ejerció Oriente sobre Occidente, puesto que el concepto y la práctica de la expresión narrativa ejemplar son características propias de las tradiciones orientales como la hindú, la persa, la árabe y la hebrea, sin olvidar el importante influjo de la Antigüedad clásica.

Para ilustrar la historia del cuento, a continuación aparece una clasificación cronológica que inicia en el medievo y termina en el siglo XX europeo. El hilo conductor es la cuentística española, sin dejar de mencionar las figuras claves de la literatura universal. Se pondrá especial atención en los periodos en los que el cuento sufrió importantes transformaciones.

3.2.1 Edad Media

La cuentística medieval tiene un desarrollo peculiar en la Península Ibérica debido a la convivencia de cristianos, musulmanes y judíos. Pueden distinguirse dos vertientes en las formas embrionarias de la narración: una constituida por los **apólogos** de las narraciones orientales y otra por los *exempla* que recogía la Europa cristiana.

Una muestra es el caso de Pedro Alfonso, judío aragonés del siglo XII, quien sintetiza ambas vertientes en su obra *Disciplina Clericalis* (*Enseñanza de doctos*). Se trata de una serie de advertencias que la terminología latina designa como *exempla* para referirse al material narrativo que provenía de Oriente. La obra reúne sentencias de filósofos, amonestaciones árabes, fábulas de bestias y de aves escritas con el fin de que el hombre sabio recuerde lo que ha olvidado y se instruya y adoctrine con amenidad. Esta obra fue una semilla que se difundió por el resto de Europa, ya que estaba escrita en latín, la lengua del cristianismo de Occidente.

Posteriormente, en España, a mediados del siglo XIII, se tradujeron al castellano dos colecciones orientales de gran importancia, el

Calila e Dimna (1251), serie de fábulas y apólogos cuya fuente es el *Panchatantra*, obra clásica de la India, compuesta entre los siglos IV y VI d. C.; y la segunda, el *Sendebar* (vocablo que en sánscrito significa “sabio”) o *Libro de los engaños de las mujeres* (1253), obra de procedencia india que pasó a Persia y más tarde al mundo árabe.

Otro libro sobresaliente de origen indio fue *Barlaam y Josafat*, traducido del griego y del latín al castellano, el cual recoge la interpretación cristiana de una leyenda de Buda.

No se puede dejar de lado el *Libro de los gatos*, traducción-adaptación al castellano, realizada a fines del siglo XIV y principios del XV, de las fábulas latinas del monje inglés Odo de Chérítón (siglo XIII). La colección de *exempla* del *Libro de los gatos*, que es una especie de *Bestiarium*, es una crítica dirigida a los grandes señores de la Iglesia y de la sociedad del momento.



Ilustración para la edición en francés del Decamerón, de Boccaccio | © Latin Stock México.

Aunque no es fácil saber cómo fue la difusión de estas obras, lo que sí es seguro es que la narrativa medieval —tanto la hispánica como la occidental— se enriqueció del contacto con la narrativa oriental, bien fuera por medio de estas versiones, bien por cauces orales de otras obras como *Las mil y una noches* (buen ejemplo del desplazamiento de la cultura árabe de Este hacia Oeste). Esta colección de cuentos fue dada a conocer en Europa a principios del siglo XVIII, gracias a la traducción libre realizada por Galland, basándose en un manuscrito sirio.

Durante los siglos XIV y XV se distinguen, en la narrativa española, las siguientes obras, y en ellas se advierte una relación estrecha entre la didáctica y la literatura:

a]La *fábula*, narración con intención didáctica que por su cercanía con el apólogo podría parecer muy seca. Sin embargo, hay casos excepcionales, como el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

- b) El *relato jocoso*, forma amena que tiene mucho que ver con el mundo oral. Por ejemplo, algunos relatos del *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera y del *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel.
- c) Entre estas narraciones, la más importante y fecunda es el **exemplum**, serie de relatos destinados a dar consejos. El gran cultivador de este género es don Juan Manuel con su *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y Patronio*, pues convierte los ejemplos en verdaderos relatos literarios.

En la Edad Media no se empleaba la palabra *cuento*, sino varias denominaciones, como “fábula”, “relato jocoso”, “*exempla*”, “*fabliaux*”, “*roman*”, “*lai*”, “fábulas ociosas”, “espejos de príncipes” o “literatura de castigos”. Además de otros términos a los que en vísperas del Renacimiento se agregó la “*novella*” italiana de tendencia realista. Al florentino Giovanni Boccaccio, con su *Decamerón*, se le considera el representante de esta tendencia y el iniciador del cuento en pleno siglo XIV. De Inglaterra hay que mencionar a Chaucer, con *Los cuentos de Canterbury*; y de Castilla, a don Juan Manuel y al Arcipreste de Hita.

Cabe aclarar que cada una de estas variedades posee sus características propias y, en general, una intención didáctica, además de que su transmisión pertenece al mundo de la oralidad.

3.2.2 Siglos de Oro

En Europa, el siglo XVI es una época en la que tanto la aristocracia como los burgueses o los campesinos, tanto los letrados como los analfabetos, escuchan y cuentan anécdotas y recuerdos personales o chascarrillos. De ahí proviene la *facecia* o relación breve de intención humanística y jocosa que en el Renacimiento adquiere gran esplendor gracias al italiano Poggio Branciolini, autor de un *Liber Facetiarum*. En España, Juan Timoneda tiene presente esta tradición folclórica en *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563) y Melchor de Santa Cruz, en la *Floresta española* (1574).

Estos relatos menores pueden proceder de la Antigüedad clásica o de la tradición oral. La influencia del mundo antiguo es de gran importancia en la cuentística, por lo que hay que tener presente la época y recordar los nombres de Heródoto, Jenofonte y Petronio, autor del *Satiricón*, entre otros.

El origen del cuento literario en los Siglos de Oro también puede encontrarse en las “novelas noticiosas o cuentos folclóricos” cuyos temas son la venganza de una mujer violada, la difunta pleitada, el muerto vivo, etc. Estos relatos acercan la novela a la esfera de la oralidad, por lo que la novela corta oscila entre el cuento oral y la novela escrita. Lo que llamamos *novela* se confundió durante mucho tiempo con el cuento; es sabido que varias novelas de Boccaccio se contaban oralmente en la España del siglo XVI.

Aquí es evidente la interrelación entre lo oral y lo escrito en el relato breve: de escrito pasa a oral y de oral a escrito. Por eso es tan difícil establecer la distinción entre relatos orales y relatos escritos en esa época. Encontramos un cuento oral plasmado en una obra escrita, tal es el caso del *Decamerón*; o una fábula esópica antologada pero que se relata oralmente.

Esto explica por qué el término y el concepto de *novela* tardaron tanto en imponerse en España. Aún en 1567, Juan Timoneda titulará una recopilación de relatos como *El patrañuelo*, es decir, “cuentos de viejas”. Casi todos estos relatos derivan de fuentes literarias que utilizan el esquema de los cuentos folclóricos cuya mayoría ha sido contada oralmente.

Hablar del cuento en este periodo es bastante complejo y problemático, ya que los grandes pensadores y escritores de esa época se referían a él de una manera despectiva como “cuentos de viejas”, “patrañas de las viejas”, etc. Aunque todos los hombres cultos de los Si-

glos de Oro conocían y escuchaban los cuentos tradicionales, como es el caso de Montaigne, Shakespeare y Cervantes, no los valoraban como se hace hoy en día, esto se puede apreciar en la denominación que se les daba.

Un buen ejemplo, en cuanto a su utilización, es “La historia del Capitán cautivo”, de Cervantes, la cual compone a raíz de que escucha narrar, a unos cautivos argelinos, un “cuento de amor” que debió ser una variante tradicional de “La hija del diablo”. De esta manera, Miguel de Cervantes crea un cuento literario a partir de un cuento folclórico, adaptándolo a su contexto.

Otro caso de un escritor particularmente hábil, que integra el cuento tradicional en sus obras, es el desconocido autor del *Lazarillo de Tormes*.

En estos siglos áureos, los escritores quieren diferenciar la novela corta del cuento, lo que se percibe en las fórmulas que utilizan para definirlo: “cuentos de viejas” y “patrañuelas”, y más aún en la escritura de espléndidas “novelas cortas” como las de Cervantes, Lope de Vega y Mateo Alemán, entre otros.

De esta manera se advierte que el concepto de *cuento* parte de la *novella* de Boccaccio, que narra cosas novedosas y atractivas. Además, se rechaza el didactismo y lo seco de los *exempla*. La última muestra de este tipo de cuento es el *Fabulario*, de Sebastián Mey, que, paradójicamente, se publica en 1613, el mismo año que las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, nombre que toma de la *novella* italiana.

Hay que resaltar que la novela nace el día en que Cervantes compone las *Novelas ejemplares*. Una novela cervantina está hecha para ser impresa y para ser leída, no para ser contada. Además de que este nacimiento de la novela es resultado del surgimiento y desarrollo de la imprenta.

En síntesis, es en esta época cuando se hace la gran división entre “cuentos de viejas” o “patrañas” y “novelas cortas”.

3.2.3 Romanticismo

La situación del cuento literario cambia con el parisino Charles Perrault (1628-1703) con sus *Cuentos del tiempo pasado*, subtitulados *Cuentos de mamá Oca*, entre los que figuran “El gato con botas”, “Blancanieves”, “Caperucita roja”, “La Cenicienta”, así como sus *Cuentos de hadas para adultos*, en los que se juega con lo maravilloso desde un punto de vista racional.

Se modifica, más aún, con los hermanos Grimm (Jakob, 1785-1863, y Wilhelm Carl, 1786-1859), que tienen el mérito de haber rescatado y cifrado toda una memoria popular, que la tradición oral mantenía viva en el ámbito local, para difundirla e incorporarla a la cultura del mundo entero. Jakob y Wilhelm trabajaron durante muchos años en la recolección de estas historias que posteriormente escribieron en sus *Cuentos de niños y del hogar*, entre los que podemos destacar “El aldeano y el diablo”, “Los siete cuervos” y “El lobo y el hombre”.

Continúa en esta tradición Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), futura Fernán Caballero, a quien se considera iniciadora en España de la recopilación de cuentos, coplas, refranes y otras creaciones populares. En este campo publicó sus *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859), en donde destaca “La suegra del diablo”. Otro gran cuentista folclórico es Hans Christian Andersen (1805-1875), quien escribe relatos que, aunque agradan a los niños, nacieron como facetas y reflexiones del mundo de los adultos. Muchos de sus cuentos son narraciones que había oído contar durante su infancia, basados en el folclore danés, y otros de su invención. Citamos, por ejemplo, “El Porquero”, “El Pequeño gran Claus”, “El eslabón”, “El traje nuevo del emperador”, “Pulgarcito”, “La margarita”, “El abeto”, “La mariposa”, “El patito feo” y “La sombra”.

En fin, se habla ya del cuento maravilloso, casi siempre de origen folclórico, por lo que la voz popular se vuelve a escuchar. Estas colecciones pudieron anunciar la resurrección, que nunca se dio, del cuento literario inserto en el tradicional.

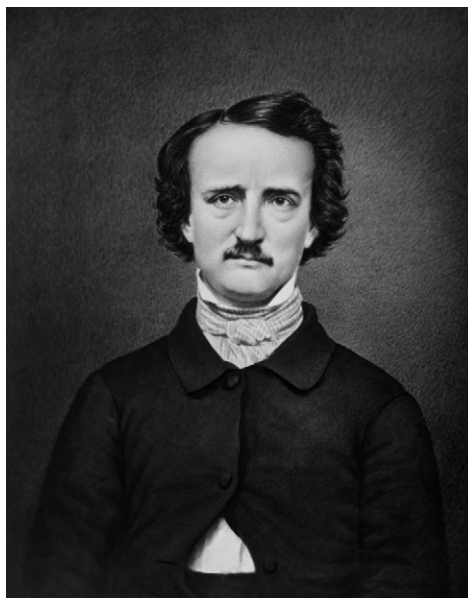
A pesar de este encuentro con lo popular, a los cuentistas no les resulta clara la alquimia de metamorfosear relatos orales en relatos literarios. Y, además, el oscurecimiento de la tradición folclórica nativa se debe a que los literatos están fascinados con la imaginería del mundo nórdico de sílfides, ondinas y duendes, con la cual tenían poco que ver.

No obstante, la narración breve se renueva y se ensancha, principalmente por la creación del cuento fantástico, que aleja la narración escrita de la oral, como queda expresado en las narraciones breves de los siguientes autores: el escritor, músico y pintor E. T. A. Hoffmann (1776-1822), con “Afortunado en el juego”, “El consejero Krespel”, “Fantasías a la manera de Callot” y “Piezas nocturnas”; el ante todo poeta Alexander S. Pushkin (1799-1873), con “La nevasca”, “Cuento del pescador”, “Cuento de la tsareuna”; el autor de *Carmen* que inspiró la ópera de Bizet, Prosper Mérimée (1803-1870), con “La toma del reducto”, “Las almas del purgatorio”; Edgar Allan Poe y, años más tarde, Gustavo Adolfo Bécquer (1863-1879), con “Maese Pérez el organista” que forma parte de su serie de *Leyendas*.

Al respecto, es importante señalar que el vocablo *cuento*, *short story*, con el significado de pieza de ficción en prosa cuya brevedad permite leerla ininterrumpidamente, se debe a Edgar Allan Poe, escritor nacido en Boston (1809-1849), de una familia de protestantes escoceses emigrados a Irlanda y luego a Estados Unidos. Bajo el influjo de Poe se intentó dar precisión científica al género fantástico y se concibió el cuento como una obra de arte, como un dictado de la imaginación y como un riguroso método de análisis en el que ningún hecho está dictaminado por el azar.

Lo novedoso en su concepción del cuento es la introducción en la historia de elementos fantasmagóricos, de inquietantes soluciones metafísicas, psicoanalíticas y sobrenaturales. Tomando rasgos de su vida atormentada y neurótica, Poe supo plasmar una obra, no obstante fantástica, de carácter realista, porque como él mismo había conceptualizado, el fin último de la belleza es la verdad. Ejemplos de sus cuentos policíacos son: “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, “La carta robada”, “El escarabajo de oro” o “Los crímenes de la calle Morgue”, y ejemplos de sus cuentos de horror fantástico o de terror son: “El corazón delator”, “El pozo y el péndulo”, “El tonel de amontillado”, “El gato negro”, “La caída de la casa Usher” y “Manuscrito hallado en una botella”, entre muchos otros.

Así, junto a la modalidad del cuento de terror, cultivado por Edgar Allan Poe y Hoffmann, en el siglo XIX domina el cuento realista, como se puede apreciar en los escritores Guy de Maupassant (1850-1893), con sus relatos de adscripción realista y también con sus extraordinarios cuentos fantásticos y de terror; algunos de sus textos son: “¿Quién sabe?”, “El collar”, “Monte Oriol”, “Pedro y Juan”, “Nuestro corazón”, “El retorno”, “Bola de sebo”, “Mademoiselle Fifi”, “El miedo” y “El Horla”. Citamos, asimismo, a Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901), autor de la novela *La Regenta* y gran cuentista, quien escribe relatos de temática diversa, del ruralismo a la visión crítica e



Edgar Allan Poe (1809-1849) | © Latin Stock México.

irónica de la sociedad decimonónica española, de la sátira al intenso lirismo. Ejemplos de sus cuentos son “¡Adiós, cordera!” y “Protesto”.

Es importante precisar que existe una gran diferencia entre el cuento fantástico (que se basa en la realidad cotidiana) y el cuento maravilloso (que se refiere a un mundo fuera de la esfera de lo posible). Se crea, pues, una barrera entre el mundo oral de este último y el escrito del cuento fantástico.

A continuación se presentan los distintos nombres que tiene el cuento, según lo expone Anderson Imbert:²

	<i>Narración corta de tradición oral</i>	<i>Narración corta de tradición literaria</i>
Español	Cuento, Historia	Cuento, Novela corta
Inglés	Tale, Story	Short Story
Francés	Histoire	Conte, Nouvelle, Récit
Italiano	Storia, Fiaba, Favola	Novella
Alemán	Märchen, Erzählung	Geschichte, Kurzgeschichte

El olvido del cuento folclórico a mediados del siglo XIX se parece al ocurrido en los siglos áureos. Sin embargo, aunque la novela corta tiene gran auge, el cuento fantástico llega a ocupar en este periodo un lugar privilegiado.

En cuanto a la definición de cuento el problema continúa. Por ejemplo, Mérimée y Maupassant prefieren llamarlo, siguiendo a Boccaccio, *novella*; y Flaubert, despectivamente, *conte*. En cambio, los novelistas españoles privilegian la palabra cuento.

3.2.4 Modernismo y época contemporánea

Para explicar esta época se sigue la periodización de cien años (1880-1980) que hace Maxime Chevalier,³ la cual abarca el modernismo y la época contemporánea, ya que en estos periodos hubo muchas rupturas, múltiples tendencias y varias generaciones en el mismo momento histórico.

En dichas épocas la narración breve tiene un prodigioso florecer debido a diversas causas: la expansión de la letra impresa, la difusión en periódicos y revistas, la preferencia de los lectores por el relato breve, el aprecio de escritores y críticos por lo fragmentario y la fecundidad de los escritores. Retoman algunas preferencias del romanticismo como la narración histórica y, sobre todo, se tiene un apego singular por el cuento fantástico.

Además, resucita débilmente el cuento tradicional y es adaptado por varios escritores. Ése fue el caso de Juan Valera (1827-1905), quien se inspiró en algunos cuentos folclóricos para reelaborarlos a su manera, como lo hizo en “El pájaro verde”, y fue uno de los autores de la *Colección y chascarrillos andaluces*; de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), autora de los *Cuentos de la Marineda*, donde destaca “El indulto”; y de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), autor de corte naturalista que refleja en sus relatos los paisajes, las gentes y las costumbres de su tierra, por ejemplo en “Las plumas de caburé”. Los novelistas, aunque perciben la relación que enlaza la palabra *cuento* con la realidad del cuento tradicional, en la práctica literaria no se acercan mucho a dicha realidad.

² Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 17.

³ Maxime Chevalier, *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, pp. 19-24.

Asimismo, la nueva situación social, las inquietudes, las angustias y el interés por la vida y las costumbres campesinas enriquecen el caudal de novelistas y cuentistas.

Por otra parte, no sólo la primera guerra mundial (1914-1918) y la segunda (1939-1945), sino otras guerras como la franco-prusiana (1870-1871); la guerra de España contra Estados Unidos (1898), cuya consecuencia fue la pérdida de colonias como Cuba, Puerto Rico y Filipinas (1898); así como la guerra civil española (1936-1939), influyeron en la mentalidad de los escritores.

Consecuentemente, los temas de la narración, la angustia, lo absurdo, estarán vinculados a la situación vital. Un ejemplo claro es el de la narración del escritor nacido en la antigua Checoslovaquia, Franz Kafka (1878-1957), *La metamorfosis*, en la que un joven despier-ta un día convertido en escarabajo. La incomprensión y la inadaptación del individuo en la sociedad son los temas que trata, al igual que en su relato "La condena".

La situación social y sus conflictos contribuyen a la creación de un nuevo tipo de cuentística, más comprometida socialmente, lo que provoca, paralelamente, una renovación formal y experimental en la narración. La narrativa de la segunda mitad del siglo XX es variada: lo mismo es escapista, humorística y lúdica que ideológica y comprometida.

Antes de finalizar este recorrido, cabe señalar algunas características del cuento, como son la extensión y el asunto, a pesar de la ambigüedad que suscitan estas distinciones. Por ejemplo, el criterio de la extensión de una obra es muy impreciso, ya que el número de páginas no determina lo que es propiamente un cuento. Un criterio más válido es la diferencia entre los asuntos escogidos. En este punto queda claro que los temas fantásticos pertenecen a este género. Hablamos de *cuento fantástico* no de *novela corta fantástica*.

Otros temas cuentísticos serían las dudosas creencias y supersticiones antiguas, los relatos medievales que se acercan a la leyenda, los situados en la antigüedad pagano-cristiana, las narraciones de signo idílico o cuentos navideños y los que miran con compasión a los seres humanos. Algunos autores que aquí se pueden nombrar son Ramón María del Valle-Inclán, Anatole France, Rubén Darío y Pedro A. de Alarcón.

La dificultad para proporcionar una definición estriba en los puntos en que coinciden la novela corta y el cuento. Ambos comparten características como: 1] La concisión, la concentración, la condensación y, sobre todo, la intensidad o el tono. 2] Presentan al lector un acontecimiento decisivo. 3] Con frecuencia incluyen un momento de crisis. 4] Relatan asuntos contemporáneos, es decir, privilegian el presente. 5] La elección de personajes conforma una galería de enorme variedad: campesinos, empleados, burgueses, etcétera.

Sin embargo, en cuanto a los personajes se debe tomar en cuenta que existe una ruptura con sus antepasados de la época romántica o de los Siglos de Oro. El personaje ya no tendrá un carácter excepcional, sino que se tornará en un ser triste, ordinario, trivial y taciturno. El modelo de personaje será el ser humano sin atributos; los tipos principales serán el burócrata, los casados y la familia.

Otra ruptura es la diferencia de tono, ya que comienza a desaparecer lo novelesco alegre y se privilegian los asuntos trágicos.

A continuación se presentan otros criterios con los que se definen el cuento y la novela corta, ya que los escritores de la época moderna y contemporánea se inclinan hacia una u otra clasificación. De acuerdo con Maxime Chevalier,⁴ enunciaremos cinco aspectos principales:

1. *Personajes*. La novela corta suele ofrecer mayor complejidad en su construcción y admitir una cantidad más elevada de personajes; el cuento puede existir utilizando uno o más

⁴ *Ibidem*, pp. 22-24.

personajes. Sin embargo, este criterio pocas veces funciona, ya que hay novelas cortas con un solo personaje.

2. *Duración*. La novela suele exigir una extensa duración; la novela corta necesita cierta duración; al cuento le basta el instante. El cuento se narra en la pura actualidad, sin salidas temporales. Al fulgor de su relámpago percibe el lector la realidad que evidencia. El cuento, dice Julio Cortázar, es como “una fotografía lograda que presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esta limitación”⁵
3. *Extensión*. La novela corta remite a un enredo que la desborda y el cuento no. El cuento se reduce a presentar una situación.
4. *Acción*. En el cuento la acción tiende a esfumarse. Los escritores disuelven la anécdota. Durante siglos el cuento había contado y desplegado una riquísima materia narrativa, lo que constatamos en la definición de cuento que viene del latín *computus*, que significa “contar”. Sin embargo, a partir de James Joyce (1887-1941), en “An Encounter” (“Un encuentro”, en la colección *Dublineses*), el cuento no cuenta, sino evidencia una situación. Deja de ser acontecimiento para venir a ser no acontecimiento. Esta concepción tiene sus raíces en el siglo XVII, con “Rinconete y Cortadillo”, de Cervantes.
5. El personaje del cuento se va esfumando. La novela corta puede evocar los antecedentes de sus personajes, es decir, adquiere la densidad que confiere el pasado y que ilumina la crisis del relato. Por el contrario, el protagonista del cuento huye de todo lo que pudiera acercarse al análisis psicológico, ya que dibuja unos rasgos escuetos, esquemáticos y fijos. Este tipo de personaje viene a ser inmaterial, esencia más que persona.

Finalmente, aunque la novela corta cautivó en el siglo XX, en la actualidad el cuento tiene más auge y se le augura un mayor porvenir. La lista de cuentistas del siglo XX sería interminable, por lo que se mencionan a unos cuantos: Henry James, Arthur Conan Doyle, Marcel Schwob, Luigi Pirandello, William Somerset Maugham, Rainer Maria Rilke, Jack London,

Virginia Woolf, Catherine Mansfield, Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner y Vladimir Nabokov, entre otros. Además, presenciamos ese resurgir en Hispanoamérica, con el gran alcance de la cuentística durante ese siglo, iniciando con Horacio Quiroga y su “Decálogo del cuento”, y continuando con Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Juan José Arreola e Inés Arredondo, entre otros. Ciertamente, la cuentística hispanoamericana merece un capítulo aparte.

A manera de conclusión, podemos afirmar que, a través del tiempo, cualquiera que sea la forma que se haya dado para identificar y valorar al cuento en determinadas épocas, éste ha hechizado profundamente a la humanidad, puesto que ha estado vinculado a ella desde siempre.



Jorge Luis Borges
(1899-1986) | © Latin
Stock México.

⁵ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *Selección de lecturas de investigación crítico-literarias*, tomo I, p. 146.

3.3 LA NARRATIVA CABALLERESCA MEDIEVAL: ORÍGENES Y TEXTOS

Axayácatl Campos García Rojas

3.3.1 La caballería medieval

El *Diccionario de la lengua española*, en una de sus acepciones para *caballería*, dice que era un “instituto propio de los caballeros que hacían profesión de las armas”; a su vez, para la palabra *caballero* indica que proviene de la palabra latina *caballarius* y del verbo “cabalgar”, montar a caballo. Asimismo, afirma que se trata del “modo antiguo de desplazarse o de combatir, propio de personas pudientes”.⁶ Ya desde la Antigüedad romana, los caballeros constituían un grupo social intermedio entre los senadores (la nobleza) y el pueblo común. En ellos podían llegar a descansar importantes cargos consulares o provinciales. Ser caballero, por lo tanto, significaba tener una función cívico-política de relevancia.⁷

En la Edad Media, esta situación social dio lugar a una vida caballeresca cuyo origen fue fundamentalmente militar y, desde ahí, se desarrolló como parte esencial de la sociedad, donde la relación *señor-vasallo* fue uno de los pilares centrales y los caballeros asumieron una parte activa e influyente. Por medio de una ceremonia, el vasallo juraba lealtad, a manera de un contrato, a su señor. Esta celebración oficial fue adquiriendo, con el tiempo, un carácter ritual, en el que las primeras funciones militares evolucionaron al vincularse con otras necesidades de índole religiosa.

Las funciones bélicas de la caballería, pues, ya no fueron suficientes y surgieron, así, las órdenes caballerescas. Ser caballero fue, no sólo un signo de estatus, sino un indicador de los valores bien apreciados por aquella sociedad feudal. El aspirante a caballero debía pasar por un rito de iniciación simbolizado en las armas que le eran otorgadas. Mientras que en la primera mitad del siglo XII la investidura era una simple entrega de armas; ya para la segunda mitad del mismo siglo, la ceremonia se transformó en una honorífica y fastuosa fiesta.

Como la mayoría de las actividades de la vida medieval, la iniciación caballeresca pronto estuvo estrechamente ligada al cristianismo y a la Iglesia. Las órdenes caballerescas, por lo tanto, fueron grupos militares que compartían fuertes semejanzas con las órdenes religiosas.

El acto de investir o armar a un caballero se asemeja visiblemente a esas ceremonias de iniciación de las sociedades arcaicas que, como las del mundo antiguo, proporcionan tantos ejemplos: prácticas que, bajo formas diversas, tienen por objeto común el hacer pasar al muchacho a la categoría de miembro perfecto del grupo, del que hasta el momento su edad lo excluía.⁸

Hacia el siglo XIV, en *El libro del cauallero Zifar*, hay un ejemplo de la iniciación caballeresca con la que experimenta el infante Roboán: “E preguntole el enperador de commo le feziero cauallero, e el dixo que touo vigilia en la eglefia de Santa María vna noche en pie, que nunca se asentara, e otro día en la mañana, que fuera el rey a oyr misa, e la misa dicha que llegara el rey al altar e quel diera vna pescoçada, e quel çïño el espada, e que gela desçïño su

⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s. v. caballería.

⁷ *Diccionario UNESCO de ciencias sociales*, vol. 1, pp. 276-277. Para más aspectos generales sobre la caballería medieval, véase Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*.

⁸ Marc Bloch, *La sociedad feudal: las clases y el gobierno de los hombres*, p. 38; Juan Manuel Cacho Blecua, “La iniciación caballeresca en el Amadís de Gaula”, en María Eugenia Lacarraga (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, p. 62.

hermano mayor”.⁹ Y más adelante, en la misma obra, la segunda iniciación del mismo caballero Roboán, ilustra un baño ritual como parte de la ceremonia:

E otro dia en la mañana fue el enperador a la iglesia de Sant Iohan do velaua el infante, e oyo misa e sacolo a la puerta de la iglesia a vna grant pila de porfirio que estaua llena de agua caliente, e fezieronle desnuyar so vnos paños muy nobles de oro, e metieronlo en la pila; e dauale el agua fasta en los pechos. E andauan en derredor de la pila cantando todas las donzellas, deziendo: “Biua este nouel a seruicio de Dios e a onrra de su señor e de sy mesmo”.¹⁰

3.3.2 La evolución de la caballería

Así pues, surgió una caballería medieval que evolucionó desde los aspectos puramente militares y feudales, a una vida caballerescas de carácter más cortesano. Cambio que lleva a distinguir tres tipos de caballeros: los de órdenes militares, los caballeros cubiertos y los caballeros andantes. Los primeros fueron aquellos que tomaban voluntariamente la caballería como una profesión. El título de caballero cubierto estaba reservado para los altos grados de la nobleza y era hereditario. Y, finalmente, los caballeros andantes fueron aquellos aventureros para quienes el honor y la lealtad constituían valores personales que los llevaban a la realización de proezas. Fueron estos quienes dieron lugar a lo que constituyó, más tarde, la ficción literaria.

Los caballeros andantes, inspirados por los ideales del amor cortés, eran siervos de una dama a quien debían fidelidad amorosa y a quien dirigían sus pensamientos más generosos y el mérito de sus hazañas. De esta manera, el caballero debía poseer virtudes propias y distintivas, tales como la castidad, la generosidad, el sacrificio, la caridad, virtudes que conformaban su personalidad y su espíritu ideal.

Esta idealización del mundo caballeresco condujo, poco a poco, a una mezcla y confusión entre la realidad y la fantasía. Todo a través de una idealización seductora que hizo evolucionar la caballería y su espíritu hacia la compleja elaboración de juegos y espectáculos. La caballería prácticamente dejó de lado sus intereses bélicos y se transformó en una forma de deporte pleno de dramatismo y erotismo. En el torneo, los ropajes y la ornamentación fortalecieron esos aspectos con procedimientos casi teatrales. Hacia el final del medievo, la caballería fue prácticamente un juego de sociedad que se alejaba de la realidad, áspera y cruel en muchas ocasiones, y que promovía un sueño caballeresco, un sueño de vida.

La esfera de la pasión dentro de la cual tenía toda su significación el torneo explica la resuelta guerra que la Iglesia hizo desde antiguo a esta costumbre [...]. La lucha deportiva en la Edad Media diferénciase del atletismo griego y del moderno [...] por su menor naturalidad [...]. Es, además de un juego y de un ejercicio corporal, literatura aplicada. Los deseos y los sueños del corazón poético buscan una representación dramática, una satisfacción espectacular en la vida misma. La vida real no era lo bastante hermosa; era dura, cruel y pérfida.¹¹

⁹ *El libro del Cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios): Edited from the Three Extant Versions*, edición de Charles Philip Wagner, p. 440. Las citas de esta obra medieval respetan la ortografía del español de aquella época.

¹⁰ *Ibidem*, p. 441.

¹¹ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, pp. 108-109. “Es posible que el ideal caballeresco —tan artificioso como era y tan desgastado como estaba— haya ejercido sobre la historia puramente política de la última Edad Media una influencia más poderosa de lo que nos figuramos generalmente. [...] Todas las formas superiores de la vida burguesa en la Edad Media descansan en la imitación de aquel estilo noble. Al igual que la costumbre de coger el pan con la servilleta y la misma palabra *serviette* tienen su origen en la pompa cortesana de la Edad Media [...]. Para comprender plenamente

3.3.3 La literatura caballeresca

Es así como la caballería medieval, cuyo origen fue eminentemente militar, poco a poco fue adquiriendo nuevos valores y un refinamiento que la llevaron, finalmente, a la sublimación poética que la hizo literatura. En la caballería se combinó una antigua y profunda tradición heroica que vinculó a los caballeros andantes con un arquetipo.¹² El héroe, que es partícipe del folclore y está presente en todas las tradiciones épicas de la historia humana, en la literatura caballeresca se redefinió y se enriqueció con muchas otras tradiciones: los mitos clásicos grecolatinos, las leyendas europeas, el cuento folclórico y el amor cortés. Todo ello, más la caballería como actividad militar y cortesana, dio lugar a un héroe caballeresco que constituyó, en muchos casos, un modelo ideal de ser humano.

El héroe de la literatura caballeresca parte de un origen guerrero que se va poco a poco idealizando y poetizando. El más claro ejemplo de este proceso es el mismo rey Arturo de la tradición británica. La figura evolucionó desde un nebuloso caudillo difícilmente identificable, hasta convertirse en un héroe nacional e idealizado por el pueblo británico. Ya su mención en la *Historia regum Britanniae* (hacia 1135), de Geoffrey de Monmouth, es muestra de su evolución como personaje. Mientras que históricamente se tiene un caudillo militar, a partir de la *Historia* se empieza a consolidar como un mito, una leyenda que transformó al simple guerrero en un deslumbrante monarca.¹³



Manuscrito iluminado.
El poeta Geoffrey de
Estrasburgo recitando los
cuentos y leyendas
heroicas de Tristán e
Isolda | © Latin Stock
México.

Era entonces Arturo un joven de quince años, de un valor y una generosidad sin precedentes. Su innata bondad le había granjeado tanto favor a los ojos del pueblo, que casi todos lo amaban. Tan pronto como fue coronado [...] comenzó a distribuir regalos entre sus súbditos.

Así que Arturo, en quien se daban cita la liberalidad y el coraje, resolvió atacar a los sajones, con ánimo de repartir las riquezas del enemigo entre sus camaradas. La propia justicia de su causa lo animaba a ello, pues había obtenido por derecho hereditario la soberanía de toda la isla.¹⁴

Y el propio Arturo, aquel famoso rey, fue herido mortalmente y, trasladado desde allí a la isla de Avalón a fin de curar sus heridas, [...] en el año 542 de la encarnación del Señor.¹⁵

la significación histórico-cultural del ideal caballeresco, habría que seguirle la pista hasta el tiempo de Shakespeare y de Molière, e incluso hasta el gentleman moderno". *Ibidem*, pp. 127-128.

¹² Arquetipo: (Del latín: *archetypus*, y éste del griego: ἀρχέτυπος). Modelo original y primario de un arte u otra cosa. Real Academia Española, *op. cit.*, s.v. arquetipo.

¹³ Luis Alberto de Cuenca (ed.), "Introducción" a Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, pp. 13-14.

¹⁴ Geoffrey de Monmouth, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵ *Ibidem*, p. 273.

En esta materia artúrica es fundamental la presencia de la aventura, poderoso ingrediente de la literatura caballeresca con el que su público pudo tener acceso a los sueños de un mundo ideal, alejarse de la realidad cotidiana y hallar un respiro de exotismo donde lo maravilloso formaba parte de un mundo perfecto regido por valores absolutos:

La esencia de la aventura es difícil de definir y, sin embargo, todos la identificamos perfectamente cuando aparece, porque constituye la base de nuestros sueños. Aventura es lo que asimilaban los lectores medievales de la literatura artúrica, y lo que sustentó el triunfo de la novela de caballerías durante un largo periodo; aventura es lo que recuperaron los románticos y que les proporcionó un rápido triunfo sobre el clasicismo, y lo que en la época del realismo literario se buscó en los libros de viaje.¹⁶

Es, pues, muy complejo definir y ubicar plenamente el género de la literatura caballeresca, pues en ella queda inserta una enorme cantidad de obras que estrictamente contienen *caballerías*, que es el elemento común a todas ellas y que les daría nombre a partir de su origen. Pero, como hemos señalado arriba, es también la aventura uno de los elementos fundamentales del género. Son estas las que, sobre todo, aquí nos interesan.

¿Cómo definir, pues, el género de los libros de caballerías? En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias encontramos que en la entrada de *cauallería* nos dice: “Libros de caballerías, los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del caballero del Febo y los demás”.¹⁷

Hablar de la literatura caballeresca nos obliga a decir, en principio, de la novela de caballerías medieval y, luego, de los libros de caballerías que, aunque de fuertes orígenes medievales, son en realidad un producto ya del Renacimiento español (siglo XVI). Las novelas de caballerías son aquellas obras de ficción narrativa, generalmente en prosa y de extensión larga, que hablan de un mundo maravilloso, pleno de caballerías y aventuras.¹⁸

Las obras comprendidas en esta definición llegaron, sobre todo, como traducciones a la Península Ibérica durante la Edad Media y se pueden llamar *novelas*, pero con la precisión de que se trata de obras cuya temática es originalmente francesa o británica. Entre ellas podemos localizar la obra de Chrétien de Troyes, las versiones que de la leyenda de Tristán e Isolda elaboraron Béroul, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg y Thomas de Inglaterra; así como *La demanda del Santo Grial*, *El baladro del sabio Merlin* o *Tristán de Leonís*. El término *novela* no es aplicable, sin embargo, a las obras escritas originalmente en castellano al final de la Edad Media, tales como el *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián* (Rodríguez de Montalvo) y sus continuaciones, ni a las numerosas obras caballerescas que se escribieron durante el Renacimiento español: *Tristán el Joven*, *Primaleón*, *Félix Magno*, *Claribalte* (Fernández de Oviedo) o el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, entre otras.¹⁹

Estas obras son historias de aventuras, que versan sobre combates, amores, búsquedas, separaciones y reuniones de personajes, viajes al otro mundo, o cualquier combinación de estos temas. La historia se narra principalmente como historia, aunque hay a menudo un subtexto

¹⁶ María Luzdivina Cuesta Torre, *Estudio literario de Tristán de Leonís*, tesis doctoral, p. 388.

¹⁷ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, s. v. *cauallería*.

¹⁸ Alan Deyermond, “Estudio preliminar” a Diego De San Pedro, *Cárcel de amor*, edición de Carmen Parrilla, p. x.

¹⁹ Véase Axayácatl Campos García Rojas, “El ciclo de Espejo de príncipes y caballeros [1555-1580-1587]”, en *Edad de Oro*, núm. 21, pp. 389-429; Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, 6 vols., edición de Daniel Eisenberg; Marcos Martínez, *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, edición de Axayácatl Campos García Rojas, en prensa (Los libros de Rocinante).

moral o religioso. Sus autores emplean lo maravilloso con frecuencia, y el mundo en el cual se sitúan los personajes está alejado del mundo del público: de su época, de su lugar, o de su clase social [...]. Los libros de caballerías y las otras ficciones largas de la Edad Media crean su propio mundo, que no es el de la experiencia cotidiana de su público, se puede aplicar simbólicamente, pero no directamente, a la vida real de cada día [...]. Tratan, sin embargo, de emociones reales, alcanzando [...] niveles muy profundos de la experiencia emocional.²⁰

Una vez hecha esta distinción genérica, es posible acercarse al *Amadís de Gaula* (escrito hacia 1482-1492), obra de la que Garcí Rodríguez de Montalvo refundió los tres primeros libros ya existentes; agregó un cuarto libro de su creación y continuó la historia en un quinto libro que intituló *Las sergas de Esplandián*. En la actualidad, la crítica literaria considera el *Amadís de Gaula* como la obra fundacional del género de los libros de caballerías hispánicos, ya que después de ella, a lo largo del siglo XVI y ya entrado el primer cuarto del siglo XVII, los ingenios renacentistas escribieron sus propias historias de aventuras y caballeros, muchas veces siguiendo el modelo amadisiano.

Es de una enorme complejidad poder establecer aquí todas las fuentes del *Amadís de Gaula* y de las subsiguientes sagas de caballeros aventureros que fueron narradas en los libros del siglo XVI. Asimismo, el éxito que estas obras tuvieron en el público de su tiempo, produjo un abundante número de títulos que hoy constituyen una amplia lista aún a la espera de ser estudiada.

Lo expuesto es, quizá, lo más importante de la literatura caballeresca medieval: su trascendencia cultural en el futuro de las literaturas hispánicas. Es fundamental la presencia de los libros de caballerías como germen de lo que sería la novela moderna en lengua española, y que Miguel de Cervantes dejó manifiesto con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es igualmente significativo el impacto que esta narrativa tuvo en el ánimo de los conquistadores españoles que viajaron a colonizar América y cómo, con ese imaginario de los libros de caballerías, entendieron y reinterpretaron el Nuevo Mundo al que se enfrentaban.

Tal vez no haya mejores palabras para definir los libros de caballerías castellanos y su trascendencia en la cultura hispánica, como aquellas que precisamente se encuentran en *El Quijote* y que fueron las mismas que, hablando de su gloria y esplendor, aniquilaron el género con burla y humor, hasta casi dejarlo en el olvido durante tanto tiempo:

—¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa letura de los libros de caballerías, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas deste jaez, tan lejos de ser verdaderas como lo está la mesma



Primera edición de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes (1605), Madrid, Cátedra, 21a. ed., 2001, p. 72.

²⁰ Alan Deyermond, *op. cit.*, pp. X-XII.

mentira de la verdad? Y, ¿cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises, y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafreñ, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarria de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes; y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen?²¹

En la cita anterior están sintetizadas las características genéricas de los libros de caballerías, pero también las huellas de una larga tradición caballeresca heredada desde el medievo y que han permeado, no sólo la producción literaria de los siguientes siglos, sino la vida misma del mundo hispánico con conductas y gustos caballerescos que, hoy por hoy, son parte cotidiana de nuestra conducta.

3.4 LA NOVELA

Romeo Tello Garrido

La imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.

MARIO VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*.

3.4.1 Orígenes de la novela

Desde tiempos remotos los seres humanos han contado historias; no es difícil imaginar la creación de los primeros relatos de forma paralela a la creación del lenguaje. Conciencia de sí y del mundo, memoria, capacidad de abstracción, articulación lingüística e imaginación son manifestaciones de la conducta humana que se desarrollaron de manera paralela. Los seres humanos aprendieron a contar historias narrando sus recuerdos más inmediatos; el origen de la palabra literaria puede situarse en el momento en que los humanos dejan de contar exclusivamente lo que han vivido y empiezan a contar también lo que sueñan, lo que desean, lo que temen; cuando no les es suficiente enunciar la realidad que los rodea y crean una realidad imaginaria que los trasciende.

Las primeras grandes historias que contaron mujeres y hombres tenían como propósito explicar el origen (del mundo, del ser humano, de los dioses y de las múltiples anécdotas que contaban la relación compleja entre mortales y dioses). Estas historias las conocemos con el nombre de *mitos* (cosmogónicos, antropogénicos o teogónicos, respectivamente). Posteriormente se crearon relatos fabulosos que explicaban el origen de los pueblos, su historia heroica, sus peregrinaciones, sus guerras contra otros pueblos y las consecuentes derrotas y victorias; asimismo, los hechos memorables de los reyes y guerreros sobresalientes.

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, p. 488.

Se trataba de historias que, entre otras funciones, tenían el propósito de dar identidad al individuo; es decir, resaltar los rasgos que lo vinculaban con el resto del grupo: un pasado común, ideales semejantes, enemigos comunes, los mismos valores e idénticas explicaciones de la existencia (humana y sagrada).

La Antigüedad nos heredó varias narraciones de este tipo, las cuales se conocen con el nombre de *poemas épicos*. En estos poemas se desarrollaron algunas de las primeras convenciones de las obras narrativas; por ejemplo, la creación de personajes heroicos, la presencia de los dioses involucrados directamente en el destino de los héroes y de los pueblos. Asimismo, se creó una idea de “lo real”, idea que dependía ante todo del manejo del lenguaje, así como del manejo de las nociones de tiempo y espacio; ya los antiguos poetas épicos sabían que el tiempo del relato es un artificio creado para conseguir determinados efectos psicológicos en los lectores; por su parte, el espacio en estas ficciones narrativas proponía la existencia de lugares ideales en los que las acciones humanas adquirirían trascendencia y rebasaban lo ordinario de la vida cotidiana, buscando la posibilidad de lograr hechos excepcionales.

Por último, se crearon anécdotas que retomaban formas discursivas semejantes, entre las cuales el viaje tuvo un lugar importante; la idea de un personaje que emprende un viaje desde un lugar cualquiera (por ejemplo, Troya) para llegar a otro lugar (Ítaca), teniendo que enfrentar circunstancias de todo tipo, las más de las veces adversas, conlleva en sí un diseño narrativo, pues supone una acumulación de anécdotas que poseen un inicio, uno o varios puntos climáticos y un desenlace; el viaje discurre sobre una estructura narrativa y fue muy utilizado por una gran cantidad de autores.

3.4.2 Las novelas primitivas

En muchos de los antiguos poemas épicos se pueden identificar elementos que posteriormente serán característicos de las primeras novelas: se trata de obras narrativas en las que se cuentan historias de personajes que llevan a cabo acciones sobresalientes. En la mayoría de las ocasiones el desarrollo de los relatos es lineal; así, se apegan a una cronología progresiva, aunque el tiempo de la narración suele acelerarse o retardarse, según la voluntad de los autores.

Las novelas primitivas aparecieron en la Edad Media (salvo ejemplos excepcionales de la cultura latina, como *El asno de oro*, de Apuleyo), por lo cual suele decirse que se trata del más tardío de todos los géneros literarios. Su origen coincide con la difusión de los últimos poemas épicos medievales (*Cantar de Roldán*, *Poema de mio Cid*, *Cantar de los nibelungos*, etc.); ambas formas narrativas (tanto las novelas primitivas como los poemas épicos) se asemejaban por contar de manera extensa las aventuras de los héroes, pero muy pronto un rasgo formal las distinguió: los poemas épicos, como su nombre lo indica, utilizaban el verso como forma discursiva; mientras que las novelas primitivas adquirieron su definición gracias al auge que para el siglo XIII empezó a cobrar la prosa escrita en las nuevas lenguas de Europa.

En los siglos XIV y XV empezaron a crearse las primeras narraciones en prosa con asunto caballeresco. Los temas se derivaban de las historias que aludían a las cruzadas o giraban en torno a algunos personajes legendarios, como el rey Arturo.

Para el siglo XVI, la primitiva novela europea era un género bien definido; se podía distinguir entre dos grandes variedades: la novela y la novela corta, diferenciadas evidentemente por su extensión, lo que suponía también distinto tratamiento de las anécdotas, mayor o menor riqueza descriptiva, la elección de varias líneas narrativas o de una sola, mayor o menor

desarrollo cronológico. También se habían diversificado los subgéneros novelísticos de acuerdo con el tema que abordaran los autores; además de las novelas de caballerías, surgieron las novelas pastoriles, las sentimentales y las picarescas. Esta diversificación del género es una muestra clara del rápido desarrollo que tuvo la novela en poco más de un siglo.

Los autores de estos tipos de novelas, de acuerdo con los cánones artísticos (y de pensamiento en general) de su tiempo, sabían que repetir una fórmula narrativa era prueba de maestría, de dominio del género. Para ellos era importante contribuir a la formación de una tradición que habría de permanecer inalterable en la medida que permitiera las múltiples variaciones anecdóticas que cada novela singular ofrecía. Por ejemplo, si la historia de un pícaro como el *Lazarillo de Tormes* había resultado exitosa, ¿por qué no seguir escribiendo la vida de muchos otros pícaros? El público exigía originalidad en las historias, no en las formas de narrar, tampoco en las convenciones de cada subgénero narrativo; si en el *Lazarillo* se había contado —en voz del protagonista— la historia de un niño pobre e ingenioso, que había llegado al mundo para sobrevivir gracias a su astucia, entre sufrimientos, hambre y vejaciones diversas, que mostraba la cara opuesta del mundo heroico en un pueblo pobre que hacía de la sobrevivencia cotidiana la mayor aventura de la existencia, ¿por qué no volver a contar la historia de muchos otros pícaros que pasaran por semejantes desventuras? De esta manera, la repetición de fórmulas narrativas se convirtió en una de las condiciones que mejor caracterizaron a la novela premoderna.

3.4.3 La novela moderna

Muchos historiadores de la literatura coinciden en afirmar que *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais, y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, son las obras con las que se inicia la tradición de la novela moderna. La obra de Rabelais rompió con la tradición de las obras heroicas de ascendencia medieval, al convertir la vida de la corte en un carnaval en el que lo visceral y lo excesivo armonizaban de manera perfecta, en donde la erudición y el humor relativizaban todo saber. De esta manera, el novelista se erigió en un ser sensible que percibió antes que otros pensadores la nueva interpretación del mundo, de lo sagrado, de las instituciones (las universidades y los descubrimientos, los negocios y la jurisprudencia, los viajes y la guerra) que se conoce como *Renacimiento*, escenario cultural en que la curiosidad y los conocimientos se abrieron a una dimensión que no coincidía con las interpretaciones absolutas y universales, con formas de pensamiento basadas en verdades incontrovertibles que habían hecho del mundo un reducto misterioso.

Pocos años después, a principios del siglo XVII, Cervantes llevó a cabo un prodigio que es muestra de la nueva forma de pensamiento: indagó en la tradición literaria que lo precedía, reconoció que él mismo se había formado en ella, pero no la continuó, sino que rompió con esas formas narrativas y las incorporó a su obra parodiándolas, haciendo ver como viejas las obras que hasta el día anterior gozaban de prestigio. Así surgió la novela moderna, como el ámbito en que las certezas están de más, en que los personajes leen y corren el riesgo de enloquecer confundiendo ficción y realidad; una novela en la que el narrador nos dice que él no es el creador de la historia pues existen “muchos autores que de este caso escriben”, que ignora el nombre del hidalgo sobre el que escribe (¿se llamaba Alonso Quijana? ¿Quijada? ¿Quesada?), que nos seduce a fuerza de incertidumbre, que nos enseña —episodio tras episodio— que el discurso simbólico o alegórico es más complejo que las verdades desnudas. *El Quijote* es, además, una novela sobre la literatura; el protagonista es un gran lector que leyó los mismos libros que sus lectores, que sabe que sus hazañas se cuentan en libros que circulan por el “mundo real”; asimismo, muchos personajes que se encuentran



Gustave Doré, ilustración de Gargantúa y Pantagruel, de François Rabelais | © Latin Stock México.

con él dicen haberlo conocido antes en historias impresas. Con todo ello, Cervantes convierte en problema la idea de la *realidad*: ¿a qué tipo de realidad pertenece don Quijote?, ¿a qué realidad pertenecen los molinos o los rebaños contra los que arremete el de la Triste Figura?, ¿a qué realidad pertenecen los libros que él leyó y que terminaron por confundirle el juicio?, ¿a qué realidad pertenecen los lectores mientras leen la obra?, ¿es una o múltiple la realidad? En esta incertidumbre reside uno de los valores más importantes de la novela de Cervantes.

En un ensayo de 1985, Milan Kundera se refería a las novelas de Rabelais y Cervantes como una manifestación de la risa de Dios, y lo explicaba así:

Hay un admirable proverbio judío que dice “El hombre piensa, Dios ríe”. Inspirándome en esta sentencia, me gusta imaginar que François Rabelais oyó un día la risa de Dios y que así fue como nació la primera gran novela europea. Me complace pensar que el arte de la novela ha llegado al mundo como eco de la risa de Dios.

¿Por qué ríe Dios al observar al hombre que piensa? Porque el hombre piensa y la verdad se le escapa. Porque cuanto más piensan los hombres, más lejano está el pensamiento de uno del pensamiento de otros. Y finalmente, porque el hombre nunca es lo que cree ser.

Es al comienzo de la Edad Moderna cuando se pone de manifiesto esta situación fundamental del hombre, recién salido de la Edad Media: don Quijote piensa, Sancho piensa, y no solamente la verdad del mundo, sino también la verdad de su propio *yo* se les va de las manos. Los primeros novelistas europeos percibieron y captaron esta nueva situación del hombre y sobre ella fundaron el arte nuevo, el arte de la novela.²²

Con la publicación de *El Quijote*, Cervantes inauguró una nueva manera de hacer novela, poniendo en movimiento conceptos hasta antes inamovibles, y al ponerlos en movimiento los volvió objeto de reflexión, y al volverlos objeto de reflexión hizo del discurso de la novela un discurso crítico de sí mismo. Después de *El Quijote*, la construcción de la novela, la disposición de sus episodios, la diversidad de voces narrativas, el juego entre realidad

²² Milan Kundera, “Discurso de Jerusalén: la novela europea”, en *El arte de la novela*, p. 146.

y ficción (los distintos niveles de realidad y de ficción), la relación entre autor y lector, entre autor y narrador, entre autor y ficción, no pudieron volver a someterse a tratamientos ingenuos, premodernos. Las novelas que así lo hicieron han pasado a formar parte de la literatura de una época, pero difícilmente trascendieron, pues la novela moderna (como todas las manifestaciones de la modernidad) está obligada a romper con la tradición que la precede y a reinventar una nueva manera de abordar el género, un género complejo por maleable, por su carácter camaleónico, porque ha dado muestras de poder adaptarse a todas las posibilidades de narración imaginadas.

3.4.4 Una gran novela del siglo XVIII

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, después de la publicación de *El Quijote*, se escribieron pocas novelas. Los mejores ejemplos de este periodo se ubican en Inglaterra y Francia; predominó el tono crítico, en ocasiones ensayístico y casi siempre orientado por una intención didáctica. En las novelas se reflexionaba de manera alegórica y con **ironía** sobre la sociedad, las costumbres, los prejuicios, como es el caso de *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift; en otros casos se reflexionaba sobre la condición humana y la capacidad del individuo para sobrevivir aun en situaciones adversas, reproduciendo de manera precaria (y hasta cierto punto inverosímil) sus esquemas culturales y costumbres, como ocurre en la novela de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719-1720).

El máximo representante de la novela-ensayo característica del siglo XVIII fue Voltaire, con su novela *Cándido o el optimismo* (1759), una crítica irónica a la filosofía optimista de Leibniz, filósofo que en la novela es representado por Pangloss, el preceptor del protagonista, quien a pesar de los infortunios que Cándido presencia (y padece en ocasiones), siempre le recuerda que “vivimos en el mejor de los mundos posibles, en el que todo sucede para bien”.

La más moderna de las novelas del siglo XVIII es *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne, obra cuya modernidad reside sobre todo en la manera como el autor trabaja con los aspectos formales, tal pareciera que Sterne se hubiera propuesto infringir todas las normas convencionales de la narrativa. Desde su inicio sabemos que la novela contará la vida de Tristram, no sólo desde su nacimiento, sino desde su concepción; sin embargo, es hasta el vigesimotercer capítulo del tercer volumen cuando nace Tristram. La forma discursiva predominante en la novela es la digresión, pues Tristram —quien narra la obra en primera persona— se distrae con todo tipo de reflexiones, de tal manera que el texto se distingue sobre todo por su excentricidad, porque opta por oponerse a los discursos racionales, ordenados y lógicos del pensamiento científico y filosófico de su época, porque se reflexiona con humor sobre cuestiones filosóficas. Sólo reconociendo esa voluntad de ruptura con la tradición por parte del autor puede entenderse por qué la dedicatoria no aparece al inicio de la novela, sino en el capítulo nueve; o bien, por qué el prólogo de la obra está en el capítulo veintisiete del tercer volumen; por ello mismo es pertinente la presencia de una página impresa en negro (en señal de duelo) y otra más en blanco para que el imaginativo lector escriba sus ocurrencias. Éstos son sólo algunos ejemplos de los aspectos novedosos que presenta una de las novelas más memorables de todos los tiempos; en todo el siglo XIX (el gran siglo de la novela) no se escribió ninguna tan revolucionaria de las formas narrativas como la novela de Sterne. Para entender plenamente los rasgos que definen a *Tristram Shandy*, habría que compararla con las grandes novelas del siglo XX.

3.4.5 El auge de la novela realista

El inicio del siglo XIX ocurrió de forma paralela al surgimiento de un escenario social nuevo, producto de una revolución política y de una revolución en el mundo de las relaciones económico-sociales: la Revolución francesa y la Revolución industrial, respectivamente. La Revolución francesa fue consecuencia de un movimiento intelectual —la Ilustración— en el que se reverenció la razón y se atacó el pensamiento dogmático, lo que dio origen a un pensamiento crítico en todos los ámbitos de la vida social. En consecuencia, la desigualdad, las injusticias y la arbitrariedad en el ejercicio del poder por parte de los monarcas absolutos crearon la revuelta social que a la larga provocaría la caída de varias monarquías europeas, las cuales fueron sustituidas por regímenes parlamentarios que, por primera vez, daban oportunidad a los individuos de expresar su voluntad política en una forma de gobierno que habría de ser característica de los nuevos tiempos: la democracia.

Paralelamente a esta revolución social cobró fuerza la Revolución industrial, iniciada a fines del siglo XVIII en Inglaterra. Este movimiento económico-industrial trajo como consecuencia cambios en la organización social, movimientos masivos de población del campo a la ciudad, y la expansión de una nueva clase social: los obreros, quienes junto con el burgués serán los personajes centrales de las novelas del siglo XIX.

A lo largo del siglo XIX se escribieron novelas románticas, realistas y naturalistas. A la distancia puede afirmarse que las primeras fueron las menos significativas para el desarrollo de la novela moderna. En términos generales, se trató de novelas de estructura convencional, cuya innovación estuvo en los temas: se escribieron novelas históricas en las que se idealizó el pasado medieval; también novelas sentimentales, en las que los protagonistas poseían invariablemente deseos nobles y exaltados que en algunas ocasiones los llevaban a morir de amor. Asimismo, surgió la novela gótica, en la que se recrearon una gran cantidad de motivos románticos, como los ambientes nocturnos y los escenarios desolados que sobrecogían a los lectores: cementerios, castillos medievales en ruinas, sótanos, puertas secretas con pasadizos en los que los individuos invariablemente se perdían. Son novelas en las que los personajes vivos entran en contacto con fantasmas o espíritus de seres que murieron tiempo atrás; la novela gótica gozó de mucha fama y se siguió escribiendo a lo largo del siglo XIX, incluso durante el gran auge de la novela realista.

Para la década de 1830 surgió una nueva generación de novelistas que habían nacido en una nueva sociedad, ya familiarizados con las nuevas corrientes de pensamiento, que se habían educado presenciando el desarrollo de las ciencias sociales y naturales, así como el desarrollo de la prensa escrita y sabían de su importancia como vehículo de difusión masiva de información y de ideología. Esta formación los llevó a tener un acercamiento distinto a los fenómenos sociales.

La principal preocupación de estos autores fue mostrar de manera minuciosa la vida de los individuos en las grandes ciudades europeas; esta característica no sólo los convirtió en obsesivos retratistas del paisaje urbano (calles, tejados, ventanas, carros, estaciones de trenes, etc.), también los llevó a exponer la vasta variedad de tipos humanos que poblaban esos espacios, y en ocasiones pusieron énfasis en la presentación de la miseria, de los seres que se convertían en desperdicios de la industria. Su intención fue mostrar lo real sin alteraciones, sin idealización, de la manera más completa que fuera posible, para lo cual a veces crearon proyectos narrativos que se desarrollaron a lo largo de varias novelas. Tal es el caso de *La comedia humana*, de Honoré de Balzac, quien a lo largo de decenas de novelas pretendió hacer una presentación total de la vida parisina de su tiempo; en esta monumental obra predominan los análisis sociológicos, así como la necesidad de indagar en los móviles de las pasiones humanas que conducen a hombres y mujeres a la felicidad y al éxito, o a la degradación y la miseria.

De forma paralela a la publicación de las primeras novelas de Balzac, se imprimieron en Inglaterra los primeros folletines, novelas que se escribían para ser publicadas por entregas en los periódicos. En 1836 Charles Dickens publicó *Pickwick Papers* (traducida al español como *Papeles póstumos del Club Pickwick*); su éxito convenció a los dueños de los periódicos de las grandes ventajas de las novelas por entregas, pues los costos eran baratos y llegó a darse el caso de periódicos que incrementaban sus ventas dependiendo del novelista al que publicarían. El folletín dio una nueva posición social al escritor: la de trabajador asalariado que cobraba tantas entregas como hiciera al periódico. La estructura de las novelas también se vio determinada por el espacio, pues los capítulos tenían que ajustarse al espacio —fijo y preestablecido— que se les asignaba en el periódico; además, las anécdotas se contaban de forma episódica, pues cada entrega debía contener un núcleo anecdótico completo, con la condición de que terminara de tal manera que el lector tuviera deseos de conocer la continuación del último episodio leído; de esta manera, los novelistas se volvieron maestros en el manejo del suspenso, las situaciones ambiguas, la insinuación de momentos climáticos que siempre estaban a punto de ocurrir. Muchos estudiosos del folletín insisten en resaltar las semejanzas entre el folletín decimonónico y las modernas series de televisión por episodios, como las telenovelas.

A lo largo de las décadas de 1830 a 1850, la novela realista fue definiendo sus primeros rasgos: la descripción como método discursivo privilegiado, la aspiración a presentar cuadros completos de la vida social, la presentación de individuos de distintas clases sociales, el mundo de la miseria. En cuanto a la narración se refiere, se trataba de novelas narradas en tercera persona, por un narrador omnisciente que, en esos primeros años, era una proyección del autor, de sus opiniones, juicios y valores éticos. En este sentido, no era difícil leer una novela y saber de parte de qué personajes estaba el autor y qué era lo que quería mostrar con ellos. Seguían siendo novelas escritas con una finalidad didáctica, bien intencionadas como discursos sociológicos, pero todavía elementales en el plano estilístico.

El gran renovador de la novela realista fue Gustave Flaubert. En 1857 publicó *Madame*



Gustave Flaubert (1821-1880) | © Latin Stock México.

Bovary, obra que muestra una nueva manera de presentar la existencia humana, así como una transformación radical en la elaboración estilística de la prosa. Como *El Quijote*, *Madame Bovary* cuenta una historia en la que la lectura de novelas (románticas, en este caso) modifica radicalmente las aspiraciones, creencias y valores de la protagonista. Emma Bovary no se resigna a la mediocridad del mundo en el que ha crecido: la mediocridad de su marido, de sus vecinos, la insignificancia del pueblo en el que vive, la falta de escenarios en los que el espíritu pueda trascender, en los que el alma humana vibre de pasión. En todo ello Emma tiene razón, sólo que no se da cuenta de que ella es tan mediocre y necia como todos los demás, de tal manera que la novela cuenta la historia de una mujer que no sabe resignarse, pero tampoco sabe cómo liberarse de las ata-

duras de la necesidad. Tiene el impulso para salir de la inmediatez de lo cotidiano, pero carece de sensatez y de inteligencia, lo que la precipitará a una dramática degradación moral que, a su vez, la arrojará al escenario de una tragedia en la que nada trasciende, en la que no conmueve a nadie (salvo al risible marido). *Madame Bovary* recrea el mundo sin brillo de los seres comunes, los que en verdad se parecen a los seres reales que pueblan este mundo.

Flaubert tuvo el acierto de crear un narrador neutro en relación con la historia contada y con los personajes que en ella aparecen. No hay juicios de valor por parte del narrador, quien no toma partido por unos u otros personajes (ni explícitamente —celebrando o condenando sus acciones— ni implícitamente —llevando a algunos a posiciones morales ejemplares que los volvieran dignos de ser gratificados en la historia mediante el éxito de sus proyectos—). Por ello se suele decir que Flaubert es el gran maestro de la objetividad. Después de la publicación de *Madame Bovary* es muy difícil —si no imposible— encontrar una gran novela en la que el narrador se convierta en juez de las acciones de sus personajes, porque los buenos escritores saben que ése no es un asunto que atañe a ese complejo estilístico que se llama narrador, sino a los lectores, quienes deben incorporar lo que la novela muestra según su horizonte de expectativas y, desde ahí, replantear su conocimiento de la existencia humana y sus circunstancias.

Además de la importancia que tiene para la historia de la novela moderna la propuesta narrativa de Flaubert, en cuanto al manejo de la objetividad se refiere, también es importante resaltar el hecho de que Flaubert fue un escritor que no se conformó con utilizar los recursos y el lenguaje empleados por la mayor parte de los novelistas de su tiempo. Flaubert sabía que la belleza de una obra no depende de su anécdota o del diseño de los personajes, sino de la forma literaria, del estilo, del arduo y minucioso trabajo con las palabras. Mario Vargas Llosa se refiere a este aspecto de la siguiente manera:

Con Flaubert ocurre una curiosa paradoja: el mismo escritor que convierte en tema de novela el mundo de los hombres mediocres y los espíritus rastreros, advierte que, al igual que en poesía, también en la ficción todo depende esencialmente de la forma, que ésta decide la fealdad y la belleza de los temas, su verdad y su mentira, y proclama que el novelista debe ser, ante todo, un artista, un trabajador incansable e incorruptible del estilo. Se trata, en suma, de lograr esta simbiosis: dar vida, mediante un arte depurado y exquisito, a la vulgaridad, a las experiencias más compartidas de los hombres.²³

En la segunda mitad del siglo XIX aparecieron gran cantidad de novelistas importantes en España —Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Leopoldo Alas “Clarín”— y en Rusia —Lev Tolstói, Antón Chéjov, Fiódor Dostoievski—. De todos ellos, el que más influyó en el desarrollo de la novela fue Dostoievski, quien llevó las formas de la narración objetiva flaubertiana a un nivel más complejo y más acorde con las formas de pensamiento de su tiempo, las cuales se pueden sintetizar en la tesis de Friedrich Nietzsche, quien afirmaba que en las relaciones que establece el individuo con el mundo, con los otros individuos y consigo mismo, no existen hechos, sólo interpretaciones. De la misma manera, Dostoievski nos muestra en sus novelas un mundo complejo por contradictorio, en el que la ambigüedad y la ausencia de certezas apremian a los personajes. Para el teórico ruso Mijaíl Bajtín, Dostoievski es el iniciador de la novela polifónica, de una forma narrativa en la que cada personaje será creado con una posición ética individual, compleja, que sólo representa sus propias ideas, sus culpas y anhelos, circunstancias que no coinciden con las de nadie más, ni siquiera con las del propio autor. Leer una novela de Dostoievski es adentrarse en un terri-

²³ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, p. 235.

torio de dolor en el que los grandes sistemas de ideas (el cristianismo, por ejemplo) no están al servicio de los humanos, “sino de una divinidad terrible e incognoscible. Ya no hay ni naturaleza ni historia sino una cosmogonía de dolor, donde la negatividad de la realidad histórica se asume como una condena absoluta o como una absoluta salvación. Sólo si es pisoteado el hombre podrá ser hombre. Sólo si toca el fondo se salvará”²⁴

En relación con el concepto de **polifonía** en las obras de Dostoievski, Bajtín comenta:

Para el pensamiento crítico, la obra de Dostoievski se ha fragmentado en un conjunto de construcciones filosóficas independientes y mutuamente contradictorias, defendidas por sus héroes. Entre ellas los puntos de vista filosóficos del mismo autor están lejos de ocupar el primer lugar. [...] El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski. [...] *La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski.*²⁵

La presentación de la existencia humana como un proceso de deterioro físico y moral y como un proceso apesadumbrado de abandono existencial, por una parte; y la polifonía, por la otra, permiten tender un puente entre las obras de Dostoievski y las grandes novelas del siglo XX; por ello, no es exagerado hablar de Dostoievski como si fuera un contemporáneo.

3.4.6 La novela del siglo XX. La renovación incesante del género

La historia de la novela del siglo XX tiene su punto de arranque en las obras de Franz Kafka. Con la publicación de novelas como *La metamorfosis* (1912) y *El proceso* (1914), Kafka presenta un mundo muy distinto a aquel que setenta años atrás los novelistas realistas registraban con absoluta certeza, con la certidumbre de vivir en un ámbito de ideas en el que se suponía que el ser humano, guiado por la ciencia positiva y por el análisis racional, podía acercarse a los fenómenos sociales y naturales como quien disecciona un organismo en el laboratorio o como quien desmonta una maquinaria en el taller de trabajo. Por esta convicción es que habían optado por las grandes descripciones de los fenómenos sociales, por ello también es que concluyeron que no había otra manera de narrar sus historias sino asumiéndose como seres omniscientes que todo lo abarcaban, que tenían la capacidad de penetrar aun en los espacios más herméticos de la conciencia de sus personajes.

Flaubert marcó una diferencia importante con sus contemporáneos, nos heredó una dimensión de la existencia humana importante para el desarrollo de la novela moderna:

El siglo XIX inventó la locomotora, y Hegel estaba seguro de haber captado el espíritu mismo de la Historia universal. Flaubert descubrió la necedad. Me atrevo a decir que éste es el descubrimiento más importante de un siglo tan orgulloso de su razón científica.

Por supuesto, incluso antes de Flaubert no se ponía en duda la existencia de la necedad, pero se le comprendía de un modo algo distinto: estaba considerada como una simple ausencia de conocimientos, como un defecto corregible mediante la instrucción. En cambio, en las novelas de Flaubert, la necedad es una dimensión inseparable de la existencia humana. [...] Pero lo más chocante, lo más escandaloso de la visión flaubertiana de la necedad es esto: la ne-

²⁴ Italo Calvino, “Naturaleza e historia en la novela”, en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, p. 39.

²⁵ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 15-16.

cedad no desaparece ante la ciencia, la técnica, el progreso, la modernidad; ¡por el contrario, con el progreso, ella progresa también!²⁶

Por su parte, Dostoievski enseña al lector a relacionarse con personajes problemáticos, con protagonistas asesinos que durante cuatrocientas páginas viven la única dimensión de la existencia que les puede otorgar humanidad: la culpa, el suponerse por todos, la confusión de vivir en un estado febril en el que el alma es como una mancha sensible que cubre el cuerpo y llena de congoja sin que el lector pueda revelarse, porque cualquier aspiración de dotar de orden a la existencia es lo mismo que acabar con ella. De ahí que la vida sólo pueda pensarse como padecimiento, como certeza atormentada de que se vive para fracturar los ideales que, como aspiraciones inalcanzables, la sociedad echa encima al individuo en cuanto tiene la posibilidad de asumir las primeras nociones del mundo. De esta forma, Dostoievski indica que se crece y aprende para sufrir y lastimar, para que el ser humano se aflija por sus torpezas, sin perder de vista nunca lo sublime, ese ámbito que le enseña a amar, pero nadie le dice que es inalcanzable.

Franz Kafka se formó leyendo a estos novelistas, pero las circunstancias históricas, culturales y familiares en las que creció contribuyeron a que se forjara en él una conciencia más concentrada del displacer inherente a la experiencia humana; además, creía que el arte no debía cumplir otra función que la de proporcionar al espectador motivos para la aflicción, pues la reflexión de ninguna manera tenía como propósito ayudarlo a hacer más habitable el mundo y más feliz la experiencia del conocimiento; todo lo contrario, cualquier motivo de cavilación, sobre todo esos complejos incentivos de reflexión que son las obras de arte, debían contribuir a hacer evidente que la existencia es un tránsito desolado hacia la muerte, camino tortuoso y carente de sentido en el que se vive como quien recorre a ciegas un laberinto sin sentido. En una carta a su amigo Oskar Pollak, Franz Kafka escribió:

[...] es saludable que en la conciencia se abran anchas heridas, porque así se vuelve más sensible a los remordimientos. Creo que sólo deberían leerse libros que a uno le muerdan y le puncen. Si el libro que leemos no nos despierta con un puñetazo en el cráneo, entonces ¿para qué leemos el libro? [...] Lo que necesitamos son libros que hagan en nosotros el efecto de una desgracia, que nos duelan profundamente, como la muerte de una persona a quien hubiésemos amado más que a nosotros mismos, como si fuésemos arrojados a los bosques, lejos de los hombres, como un suicidio, un libro tiene que ser el hacha para el mar helado que llevamos dentro.²⁷

Las obras de Kafka se corresponden completamente con esta reflexión. Tanto en *La metamorfosis* como en *El proceso* no presenta la historia de dos seres ahistóricos, sin un pasado relevante (salvo alguno que otro dato aislado). Gregorio Samsa se despierta convertido en escarabajo y nada pueden saber los lectores de las causas de esa metamorfosis extraordinaria; y después ya no importa, porque el pensamiento del ser extraordinario discurre de manera normal, anodina, atendiendo a las mezquinas preocupaciones del ser humano que es siervo de la moral, del trabajo (¿llegaré a tiempo a la estación?, ¿qué pensará de mí mi jefe en el trabajo?). Importa menos aún porque su familia sólo hace algunos ajustes para acostumbrarse a vivir con un monstruo, pero todos siguen actuando con normalidad; es decir, de manera mezquina, con resentimientos y con una moral que nunca ayuda para analizar la existencia, lo elementalmente humano, sino para reproducir un repertorio de lugares co-

²⁶ Milan Kundera, *op. cit.*, pp. 149-150.

²⁷ Javier Setó y Alberto Manguel, "Álbum", en Franz Kafka, *La metamorfosis*, p. 19.

munes, que a todos deja tranquilos, incluso ante los mayores crímenes de la indiferencia y la insensibilidad. Al final de la novela se exhibe la actitud hedonista propia de la modernidad, la del placer del momento presente, sin responsabilidad del pasado y desconectado del futuro; la misma sensibilidad feliz de los minerales sobre los que corre la brisa fresca de la tarde.

En *El proceso* Kafka vuelve a hacer de la novela el escenario del viaje, de la misma manera que en la Antigüedad se contaron los viajes de Ulises, de Eneas o de Simbad; sin embargo, el viaje que emprende Joseph K. no tiene sentido, pues no sabe cuál es su destino, lo único que aprende es que su vida se ha convertido en una necesidad de enfrentar a un aparato de justicia ubicuo, a instituciones supraindividuales e inalcanzables, que reconocen la existencia de Joseph en cuanto que es culpable de un crimen (¿cuál fue su trasgresión?) desconocido. Lo más grave del caso, lo que dota de tensión a la novela es que los lectores sí saben cuál es su destino: perecer en la búsqueda inútil de una justicia inalcanzable que se justifica en cuanto convierte a todos los individuos en probables víctimas.

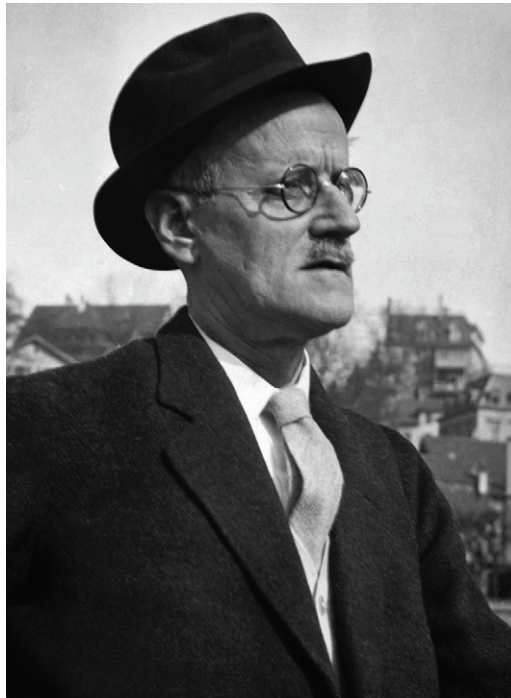
De esta manera, la novela del siglo XX arranca con dos ejemplos que revelan lo que habrá de ser la épica del individuo moderno a lo largo de dicho siglo: una aventura del displacer, de la conciencia crítica que aprende que su sentido se lo proporciona únicamente la posibilidad de asumir la depresión del espíritu que significa la vida moderna. En algún momento de la historia reciente, los seres humanos aprendieron que no es posible conocer para ser felices, que el conocimiento crítico es un vehículo propicio para el malestar anímico. La crónica de esta circunstancia del espíritu moderno se ha visto reflejada sobre todo en la novela. Por ello es que Jorge Luis Borges decía del autor de *La metamorfosis*: “Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo”.

Las novelas de Kafka son el punto de arranque de las grandes propuestas narrativas del siglo XX. A partir de entonces la historia de las más importantes novelas de nuestro tiempo será la historia del displacer, de la frustración, de los héroes a la medida justa de la cotidiana mediocridad, de las acciones excepcionales que apenas terminan se condenan al olvido. Sólo de esa manera se entiende que un gran novelista como Robert Musil decidiera escribir una extensa novela cuyo título es *El hombre sin atributos*, novela en la que se verifican los intentos frustrados por ingresar al escenario arcaico de lo heroico grandioso, sabiendo de antemano que toda experiencia es fugaz e irrecuperable, y que nadie logrará influir nunca en la vida de los demás, porque ni siquiera el ser humano es capaz de planear sus acciones del día siguiente.

Fue en esa inmediatez del día presente que James Joyce imaginó la historia que tituló con el nombre del personaje homérico: *Ulises* (1922). La alusión a Homero no es casual, en ella reside una de las propuestas más interesantes de la obra de Joyce, pues el intertexto homérico nos remite a una época en que los héroes realizaban grandes travesías, vencían todo tipo de adversidades y fundaban naciones; mientras que las narraciones del siglo XX han perdido toda conexión con los escenarios épicos. De ahí que contar lo que ocurre un día —el 16 de junio de 1904— en la vida de un ser humano común (Stephen Dedalus o Leopold Bloom, protagonistas de la novela de Joyce) recuerda al lector que sus circunstancias son en sí irrelevantes, pues el individuo ensimismado poco puede influir en los demás y difícilmente permite que otros conozcan lo que pasa por su mente, las imágenes que pueblan su pensamiento, con el que vive a solas.

Sin embargo, cabe preguntar si las novelas modernas se empeñan en contar la vida insignificante de protagonistas comunes y corrientes, ¿qué es lo que hace grandiosas a estas novelas? Ni más ni menos que el tratamiento estilístico. *Ulises* puede ser leído como un largo poema en prosa, es una obra llena de juegos lingüísticos, retóricos, simbólicos, juegos que las más de las veces se pierden en las traducciones, pues, como ocurre con la poesía, los

efectos sonoros y los juegos de palabras tienen verificación en las entrañas de la lengua, y al traducir literalmente las palabras, los juegos se pierden. Por otra parte, se trata de una obra lúdica, llena de guiños engañosos (empezando por el tema homérico), de alusiones a otros libros. Un recurso estilístico que predomina en el *Ulises* es el monólogo interior, recurso que enfatiza la soledad de los personajes, que subordina la posibilidad de concluir verdades universales sobre la realidad a las interpretaciones individuales; además, se trata de un discurso que no se ajusta a la lógica racional, pues avanza caóticamente, sin sujetarse a la cronología, a las relaciones de causa y efecto; las ideas vienen a la mente de los personajes arbitrariamente.



James Joyce (1882-1941) |
© Latin Stock México.

Luego de las obras de Kafka y de Joyce, la necesidad de renovar las estructuras narrativas se convirtió en una constante que llevó a los autores a proponer las más extrañas maneras de narrar que se pudiera imaginar; de esta manera, la historia de la novela se atomizó. Algunos críticos pensaron que el género estaba a punto de desaparecer, pues las últimas propuestas narrativas nada tenían que ver con la estructura de la novela tradicional decimonónica. Sin embargo, el género novelístico dio muestras de una gran maleabilidad, de una extraordinaria capacidad para adaptarse a cualquier proyecto estilístico. También se pudo notar, conforme avanzaba el siglo XX, que los novelistas privilegiaban cada vez más el trabajo estilístico, los juegos formales (con las voces narrativas, los juegos con los planos temporales, la confusión de registros lingüísticos de distinto origen, los juegos de **intertextualidad**, etc.) y al mismo tiempo se esforzaban por mostrar a los lectores que se podían escribir novelas sobre los temas más banales y los personajes más intrascendentes, incapaces de suscitar admiración o de conmover a los lectores.

En 1963, el escritor argentino Julio Cortázar publicó *Rayuela*, una novela que sintetiza de manera grandiosa la experiencia de la modernidad narrativa que pone a prueba toda la tradición que le precede, que pone en entredicho la pertinencia de la lógica cartesiana y el sistema de valores de la sociedad burguesa. La galería de personajes es memorable (Oliveira, la Maga, Talita, Traveler, Rocamadour, etc.), pero no porque realicen acciones excepcionales, en todo caso es interesante lo que piensan, lo que desean y no pueden decir, lo que los atormenta, sus interpretaciones del mundo y de sí mismos.

Sin embargo, lo más importante de la propuesta narrativa de *Rayuela* es que la novela es también el manual para desmontar los discursos narrativos tradicionales. La novela de Cortázar está escrita para ser apreciada como una *antinovela*, es decir, como un discurso que pretende derribar toda estructura consagrada por la tradición y que requiere de la participación de los lectores para llevar a cabo dicha revisión crítica; por ello, el mejor lector para Cortázar es el que actúa como cómplice, que hace de la lectura un trabajo activo de reelaboración y se niega a permanecer pasivo mientras le echan encima una historia que nada tiene que ver con él y que sólo le permite entretenerse, distraerse de las cuestiones supuestamente importantes.

Rayuela no empieza con el principio de la anécdota, no presenta a los protagonistas, sino que da instrucciones para la lectura. Así, desde la página inicial se sabe que nuestra condición frente al libro es la de lectores, y que se tiene entre las manos una pieza de ficción que permitirá reflexionar sobre un sinnúmero de aspectos, pero que no pretende emular la realidad, pues uno de los intentos mejor logrados de la novela es mostrar que eso que suele llamarse la *realidad*, las más de las veces, no pasa de ser una muy peligrosa tomadura de pelo.

Lo primero que se le dice al lector es lo siguiente:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El siguiente libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido bastará consultar la lista siguiente:

73 – 1 – 2 – 116 – 3 ...²⁸

De esta primera proposición (lee lo que quieras, lee en el orden que quieras) se deriva una relativización de las formas narrativas que obligan al lector a leer con atención, sin ingenuidad, sabiendo que su historia como lector de novelas se compromete y pone en entredicho página tras página.

Hasta la primera mitad del siglo XIX los escritores tenían la clara impresión de que la inteligencia, la sensibilidad y la experiencia permitían asomarse al mundo y hacer grandes síntesis de la vida social. Más tarde, hacia fines del siglo XIX, comprendieron que la visión de la realidad podía ser plural, y que todas las interpretaciones que pudieran tenerse sobre lo real eran dignas de ser atendidas; por último, muchos narradores del siglo XX sugieren que no es suficiente con considerar la pluralidad de interpretaciones sobre lo real, porque la realidad es una entidad que se renueva todo el tiempo, de tal manera que lo menos que podemos hacer es ayudar a construirla. Cortázar expresa esta certeza de la siguiente manera: “Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla” (capítulo 71). Pero lo más interesante es que la estructura misma de la novela convierte al lector en colaborador activo en ese proceso de construcción de lo real. Así, la novela sigue siendo el espacio privilegiado del pensamiento crítico, el cual funciona solamente cuando se asume la relatividad de todo discurso y la parodia de todo credo dogmático. La historia de la novela muestra la imperiosa necesidad de seguir inventando nuevas maneras de pensar el mundo y nuevas formas de expresión para lograrlo.

²⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*.



TEMA

4

Safo, de Gustave Moreau,
1884 | © Latin Stock
México.

4.1 SOBRE POESÍA

Federico Álvarez Arregui

Los griegos se preguntaron ya sobre el origen del lenguaje y de la poesía. Desde entonces, muchos filósofos se han preguntado inútilmente sobre la manera en que los seres humanos pudieron haber empezado a inventar y a usar palabras, y cómo esas palabras pudieron convertirse en poesía. A pesar de ser una cuestión bizantina —pues poco se puede adelantar con conjeturas imaginadas—, se produjeron diversas teorías. Para algunos filósofos, el lenguaje y la poesía eran dones divinos (desde el encargo de Dios a Adán para que nom-

brara las cosas, hasta la facultad de convertir las palabras en poesía: la “divina locura”, de Platón; “la influencia secreta del cielo”, de Boileau; “la imagen de la divinidad en el hombre”, de Shelley; el “pararrayos celeste”, de Darío) y, para unos y otros, una revelación de lo que el ser humano era capaz de conocer en los límites extremos de su ser. Esta capacidad de conocer, que es el “no va más” de nuestra especie y define la última y la más alta condición humana, es consustancial con el lenguaje. Lo que no tiene nombre no se conoce; la palabra es, por lo tanto, el camino de nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos. La conciencia del humano es lingüística, y el lenguaje y la conciencia nacieron juntos.

Con el ejercicio de las primeras palabras y de las consiguientes conjeturas racionales (la palabra es *logos*, razón), los primeros humanos empezaron a saber cómo eran las cosas del mundo exterior y a descubrir la manera de ponerlas a su servicio. Pero cuando, gracias al lenguaje, brotaban no sólo las preguntas sobre el mundo natural, sino también los grandes interrogantes sobre la vida y la muerte, sobre el deseo y el amor, parecía descubrirse un extraño camino, lleno de conmoción, que conducía hacia lo misterioso e invisible y, en definitiva, hacia la conciencia de la finitud. El humano era un dios finito y no de otro lugar nace lo que Unamuno llamó “el sentimiento trágico de la vida” que es, también, el de la poesía: el sentimiento de la finitud y muerte humanas, pero, al mismo tiempo, la ansiedad de trascender ambas.

No pocos filósofos se preguntaron qué pudo ser antes, el lenguaje de la reflexión o el de la emoción. “Se nos enseñó —decía Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*— que el lenguaje de los primeros hombres eran lenguas de geómetras y vemos que, en cambio, fueron lenguas de poetas.” “No se comienza por razonar —concluía— sino por sentir.” Esta idea, que entrañaba la prioridad de la poesía sobre la prosa y que tuvieron por justa muchos pensadores, desde Horacio hasta Boileau (“Que en todos tus discursos la pasión emotiva / busque el corazón, lo inflame y lo conmueva”), fue jubilosamente acogida por los románticos del siglo XIX, que hicieron de la poesía algo sagrado y el único camino del verdadero conocimiento. Ese conocimiento acabó concibiéndose, por entonces, como un saber religioso, como una condición mágica.

Achim von Arnim, poeta romántico alemán de principios del siglo XIX, decía: “La poesía es el único conocimiento”; y su compatriota Novalis: “La poesía es la realidad absoluta. Cuanto más poética es una cosa, tanto más es verdadera”. En el modernismo latinoamericano Rubén Darío proclamó en versos famosos que el poeta recibía del cielo su inspiración: “torres de Dios, poetas, / pararrayos celestes...”; algunos años después, el filósofo italiano Benedetto Croce afirmaba en su *Estética* que el primer lenguaje de los humanos había sido la poesía en tanto que creación y expresión de emociones; emociones que, como había dicho Kant, no tenían finalidad alguna fuera de sí mismas.

Los románticos imaginaron que la poesía se había originado a partir de la plegaria, de la súplica, de la imprecación a los dioses, del temor, el misterio y la adivinación. Fueron los magos, los chamanes, los sacerdotes, los que en lenguaje críptico rogaban el favor de los dioses en la lucha contra las fuerzas de la naturaleza. Aparecieron las letanías, las palabras secretas, los ensalmos o conjuros ordenados en ritmos reiterativos, monocordes, que la horda o la tribu escuchaba o acompañaba con unción, sin muchas veces entender el significado de las palabras del rito. Estos ritos acabaron escenificándose. El rito religioso era ya una dramatización del sacrificio a los dioses para obtener su favor, en la cual actuaba un gran chamán o sacerdote, druidas, magos, hierofantes, un ser sagrado (de *sacer*, “sacerdote”, “sacrificador”) que ejercía la función de comunicador de la horda con el gran misterio.

Por el contrario, pensadores más objetivos afirmaban la prioridad de la reflexión en el humano primitivo que, partiendo de la observación y de la memoria, empezó a ser capaz de desentrañar paulatinamente, por un lado, la constitución de la naturaleza, y por otro, la his-

toria de su propia colectividad, dando a ambas unos orígenes míticos que se plasmaban verbalmente en letanías memorizables y, en definitiva, en poesía oral. T. S. Eliot imagina hasta qué punto “la memoria de los primitivos bardos, narradores y eruditos ha de haber sido prodigiosa”.

En la lucha cotidiana contra las inclemencias de su entorno, en sus cacerías y en las luchas con otros humanos, el habitante de las cavernas debió empezar por comunicarse con los demás por medio de gestos y gritos. Pero también tenían emociones, deseos, goces. ¿Cuáles fueron las primeras palabras entre los seres humanos: las del aviso y la comunicación en la caza o en el combate, o las que expresaban el horror ante lo desconocido e invisible, e imploraban la ayuda de los dioses poderosos que regían los avatares de la naturaleza? ¿Las que ayudaban en la tarea difícil de sobrevivir, o las que manifestaban el goce de las primeras satisfacciones espirituales?

Es absurdo plantearse hoy semejantes dilemas. A lo largo de miles de años la conciencia de la especie avanzó gracias al lenguaje que le permitía pensar, agradecer y rogar. Las escenas que pintaban en sus cavernas eran la versión sensible visual de su lenguaje. La mente y los sentidos, la capacidad inteligible y la capacidad sensible, fueron entonces como ahora las dos disposiciones esenciales del ser humano, entretreídas intrincadamente en el comportamiento cotidiano, en el pensamiento elemental y en la creación instintiva.

Hubo, pues, un largo proceso en el que, de manera cada vez más consciente, la poesía se fue desgajando de ese uso primario y directo del lenguaje, y fue objetivándose en frases rítmicas cuando surgió la necesidad de fijar oralmente los orígenes de la estirpe común o los conocimientos acumulados. Pero esos vagidos poéticos ¿cómo empezaron a configurarse en tanto que lenguaje ordenado susceptible de memorización y de placer?

Una tercera tesis, más relacionada con esa pregunta, propone el nacimiento de la poesía a partir del trabajo. Los remeros de las primitivas naves egipcias, los segadores de las primeras comunidades agrícolas, los herreros y forjadores de armas en las ergástulas del régimen esclavista, debieron acompañar sus gestos rítmicos de trabajo, primero —como hoy—, con los sonidos guturales acompasados del esfuerzo físico mezclados con el ruido de sus instrumentos de labor; luego, con palabras sueltas, interjecciones, nombres acaso del país natal y de la lengua de la tribu que el capataz no conocía y que podían dirigirse contra él. Acabaron creando también cantos (canciones de trabajo se llamaron luego) que aliviaban el dolor de la labor forzada con el recuerdo de seres queridos o escenas amables. Cuando estos cantos pasaron de su ocurrencia en el trabajo a su repetición en las horas crepusculares del ocio familiar en torno al fuego, nació, dice Lukács, el arte como expresión autónoma: la primera poesía se desgajó del trabajo unida a la música y a la danza.

Encontramos, pues, muchos siglos antes de nuestra era, diversas líneas de expresión poética bastante definidas: primero, poesía sacerdotal, críptica, ámbito del poder religioso, del conjuro a la oración, del salmo bíblico a la poesía mística; o bien mítica, culta, salvación de las “palabras de la tribu”, es decir, de los mitos originales de la estirpe y de los fastos de los reyes a la poesía de identidad colectiva, de grupo; por último, poesía popular de la celebración festiva, nacida acaso de las canciones de trabajo y traspuesta luego a la emoción común. Hay un momento, en *Dafnis y Cloe*, en el que Longo (siglo II de nuestra era) expresa de modo transparente ese tránsito histórico: “Los marineros, para sentir menos la fatiga del trabajo, cantaban. Uno de ellos entonaba una canción que marcaba el ritmo de los remos y los demás, lo mismo que en un coro, a intervalos regulares y medidos unían su voz a la del principal cantor”. Y, en el episodio de la boda, los labradores “cantaron a Himeneo con voces destempladas y roncas como el ruido que producen los azadones al dar contra pedruscos”. Ya sabemos que hay cantos de segadores sin un adarme de ronquera o destemplanza, pero lo importante es registrar aquí, en el siglo II, la relación trabajo-canción celebratoria.

Mosaico de Orfeo tocando su arpa a los animales, siglo III, Tarso, Turquía. Según la mitología griega, Orfeo poseía los dones de la música y la poesía; cuando tocaba su arpa, calmaba a los animales más feroces y la cólera del océano | © Latin Stock México.



El canto se acompañaba con el golpe de los pies en el suelo, o con el de las manos en incipientes instrumentos de percusión o, sencillamente, con palmadas. Se iba así concretando el ritmo como “una recurrencia esperada” y acabó convirtiéndose, como dice Francastel, en una sintaxis sonora, en un modo de relación armónica fácil de repetir y acompañar. Y ese ritmo tenía que llenarse con palabras. Las palabras tenían que “caber” en los intervalos rítmicos definidos por el vaivén de la siega, el remo o el martillo, y organizarse en contenidos coherentes. Probablemente nacieron de ahí los *kolon* (pies rítmicos) griegos, conjuntos diversos de sílabas largas y breves, tónicas y átonas, y consiguientemente la versificación acentual de la gran poesía griega y latina, así como de la poesía popular. Hay, a propósito de ello, una anécdota cuyo lugar parece ser éste. Se sabe que la gran renovación del modernismo en la lengua española tuvo una faceta formal muy notable. En ella vino a utilizarse de nuevo la versificación acentual grecolatina frente a la versificación silábica frecuente en las lenguas romances. Por ejemplo, en la “Marcha triunfal”, de Rubén Darío, si se recita en voz alta, se oirá una reminiscencia del ritmo **dactílico** griego que podemos marcar con los pies:

Ya viéne el cortéjo,
ya se óyen los cláros clarínes,
ya viéne el cortéjo de los paladínes...

El oído menos diestro distinguirá aquí una sílaba tónica (breve) por cada dos átonas (cortas): es el ritmo dactílico. Poesía, ahora, culta, pero en su origen, probablemente anónima, oral y popular. Miguel de Unamuno, que no veía al principio con gusto el evidente magisterio de Darío, contestó desabridamente que aquellos ritmos eran viejísimos en España y que buena muestra de ello era el anapesto de gaita gallega del folclore anónimo (semejante al dactílico pero iniciándose con sílaba acentuada):

Tánto bailó con el áma del cúra,
tánto bailó que le dió sepultúra...

Y, en efecto, algunos de los nuevos ritmos de los poetas modernistas recurrían a esos antiquísimos ritmos de la versificación acentual griega y latina (yambos, dáctilos, anapestos, trocaicos, etc.), abandonando a ratos el ritmo silábico (octosílabos, endecasílabos, alejandrinos...) que habían prevalecido desde los orígenes de las lenguas romances.

¿Por qué no se mantuvieron los pies rítmicos de la poesía griega y latina en las lenguas romances cuando éstas se desarrollaron a partir del latín vulgar? Se han aducido varias razones. Por un lado, las lenguas griega y latina eran declinables, y esa particularidad se fue perdiendo en el latín vulgar y desapareció en las lenguas romances. La proliferación de partículas gramaticales, de palabras sincategoremáticas (preposiciones, conjunciones, pronombres, etc., que sólo adquirirían significado acompañando a otras palabras) complicaba el ritmo acentual. Fue una época difícil para la poesía y, en general, para la expresión verbal. Lezama Lima notó que de Virgilio a Dante no hay grandes poetas en Europa. Las palabras empiezan a fijarse gráficamente sin desinencias, sin variaciones gráficas, y las terminaciones declinatorias fueron sustituidas por partículas sueltas, silábicas, que instauraron la hegemonía de la sílaba libre e hicieron de la medida silábica una posibilidad rítmica más rica, más permisiva y, además, más accesible. (Habría que hacer la excepción del inglés y de algunas otras lenguas no romances en las que la versificación acentual tuvo y tiene larga vida.)

Resumiendo, pues, se ve que, a lo largo de los miles de años en que el lenguaje fue enriqueciéndose y adquiriendo una gramática instintiva, fueron apareciendo también expresiones verbales inventadas y memorizadas gracias a ciertas cadencias rítmicas. Algunas de estas expresiones pudieron tener —como ya se ha dicho— una función de poder en manos de sacerdotes, magos y chamanes, al mismo tiempo en que el pueblo inventaba otras para sus cantos y danzas festivas.

De todas formas, estaba íntimamente ligada a la vida comunitaria y se ponía a su servicio. Pero lo que era manifestación oral del sentimiento común (colectividad política, religión, fiesta) acabó adquiriendo a partir del *poietes*, del creador, una *autonomía individual* y, a la postre, la especificidad de la escritura personal. De aquella poesía común, anónima, de origen ancestral, se pasó, a la par de la revolucionaria división del trabajo y a través de diversas y laboriosas mediaciones, a una poesía de autor. La experiencia colectiva abrió el camino a la experiencia verbal de un sujeto privilegiado y, por lo tanto, a una expresión también subjetiva, hasta cierto punto ensimismada. El poeta sintió que de sí mismo (paisaje interior, se dijo mucho más tarde) y de su contemplación de la naturaleza y de la vida emanaban unas palabras nuevas que lograban despertar la emoción de otros. Y así, al mismo tiempo que autor, el individuo pasó a ser materia de su propia poesía. Fue, en el ámbito de la cultura espiritual, un acontecimiento tan trascendental como la revolución agrícola en el de la cultura material. Al igual que en muchas otras manifestaciones de la cultura, nombres griegos bien conocidos ilustran ese proceso. Las artes de la palabra se bifurcaron, a su vez, en lo que don Alfonso Reyes llamó en nuestro tiempo sus funciones: prosa y verso. Cristalizaron, en ambas funciones, a manos de sus mejores cultivadores, maneras de hacer, normas técnicas, criterios de belleza. Y se distinguieron grandes espacios genéricos en el campo de la poética (épica, lírica y dramática) que filósofos como Aristóteles describieron y definieron.

La sola enunciación de este desarrollo de la conciencia teórica en el campo de la literatura muestra hasta qué punto pudo producirse una escisión entre poesía culta y poesía popular, y en qué medida se fue creando una minoría social capaz de percibir los valores espirituales más elaborados de las artes de la palabra.

Tal vez la primera plasmación coherente de esa conciencia teórica y técnica de la actividad poética fue la *Carta a los Pisones* de Horacio, que hoy se conoce como *Arte poética*, escrita en los años finales del siglo I antes de nuestra era. Se reúnen allí, las ideas y los recursos formales que constituían lo que luego se conocería como arte clásico de la Antigüedad. Só-

lo nos interesa aquí subrayar la relación que Horacio establece entre la poesía y la naturaleza. Con su famoso enunciado, *ut pictura poesis* (como la pintura, así la poesía), daba por sentado que el poeta debía plasmar mediante la palabra —al igual que el pintor mediante los colores— un reflejo verídico, objetivo, de la realidad del ser humano y de la naturaleza de las cosas. Es preciso subrayar esto ahora, porque, en tanto que principio expresivo de la sensibilidad clásica, podría oponerse a la trasposición que un romántico, muchos siglos después, ante una realidad social inhóspita, podría proponer: *ut musica, poesis*; es decir, la manifestación poética, ya muy a finales del siglo XVIII y principios del XIX, de la vertiente más subjetiva, interiorista e hiperestésica del espíritu del ser humano, enfrentado a una realidad cruel de la que hay que huir y a una naturaleza cuya principal virtud no sería sino la de comunicar al poeta con la divinidad. Es la gráfica distinción que hace Abrams entre el espejo y la lámpara. El espejo refleja la luz que existe fuera de él, e ilumina para el poeta las cosas del mundo real; es la alegorización de lo clásico. La lámpara, por el contrario, tiene la luz en su seno y la derrama fuera de ella para iluminar la vida y definirla desde la fuente misma; es la alegorización de lo romántico.

Dos actitudes polares que, en el campo de la psicología, Nietzsche identificó con los mitos de Apolo y Dioniso, y entre las cuales podría situarse todo el espectro de la creación artística. Habría, no obstante, una tercera posibilidad que, suponiendo agotadas la posibilidad clásica de la recreación objetiva y la eventualidad romántica de la efusión subjetiva, se enconchara en los dominios estrictos de la palabra en tanto que significante, e hiciera de la poesía el ejercicio lúdico de su propio medio, “el paraíso del lenguaje” (Paul Valéry). Y una cuarta más aún: la de intentar descubrir, ya no en los dominios formales de la palabra, sino, en el terreno opuesto, en el de los entresijos últimos —el sueño, la imaginación— del inconsciente, la voz que más allá de lo real cotidiano, descubriera una supuesta sobrerrealidad del ser humano.

La teoría es culpable de estas divisiones abstractas que, en la realidad de la creación personal hacen del poeta una mezcla de reflejo y luz interior, de creador de palabras y de revelador de sueños o memorias inventadas. Es verdad que hay poetas de la inteligencia y poetas de la emoción, “ingenieros del lenguaje” (Francis Ponge) e intérpretes de la realidad, poetas de tradición y poetas de vanguardia. También decía Juan Ramón Jiménez que había “poetas con voz de pecho” (que llegaban a todos: san Juan de la Cruz, Bécquer, Machado) y “poetas con voz de cabeza” (que apenas alcanzaban a hacerse oír por la “inmensa minoría”: Herrera, Calderón, Guillén); y Juan Chabás distinguió entre poetas “que se oyen” (que se oyen declamar: Goethe, Hugo, Neruda, Maiakovski) y “poetas sordos” (Keats, Poe, Rilke, Juan Ramón).

Sin embargo, en todos los casos, el poeta sorprende el instante de lo sensible y lo ilumina como conocimiento a través de una expresión intuitiva o educada. Leer es descubrir esta relación; pero descubrirla como entonación sonora, como rito de la voz medida por el ritmo. Decía Unamuno: “Lo que es menester es que las gentes aprendan a leer con los oídos, no con los ojos”. Leer oyendo. Si no, no hay poesía. Se puede leer en silencio, pero en el fuero interno del lector su lectura debe escandir el verso, medirlo, ritmarlo. Tal es la peculiaridad de lo estético: poner en relieve los sentidos, alertarlos al máximo, para poder acceder a lo que la obra es. Y en la poesía, como decía Machado, todo es tiempo y medida, todo debe oírse: tono, cantidad de sílabas, choque y, cuando la hay, secuencia de consonantes y vocales, alternancias de acentos, rima.

Y lo que sentimos con esos sentidos puestos en máxima alerta, es la vida (“aprehensión del ser de las cosas”, Sartre). Drummond de Andrade enumera muy sencillamente esas diversas transparencias de la vida que brinda la poesía: el individuo, la tierra natal, la familia, los amigos, el choque social, el conocimiento amoroso, la poesía misma, el ejercicio lúdico,

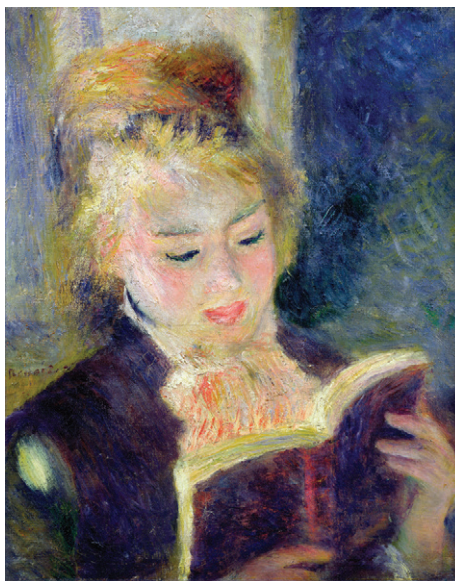
la visión de la existencia. Pero la gran poesía siempre dirá eso que dice y algo más que el lector podrá acaso descubrir con las puertas de la intuición abiertas de par en par. Algo que misteriosamente (y digo mal “misteriosamente” porque no es misterio, sino maravillosa cualidad peculiar y propia del ser humano) emana. El poeta descubre que la palabra es poderosa. Y esa cualidad hace del poeta verdadero, un ser dotado para la comunicación más hondamente humana. Esta cualidad lo convierte a veces en un ser que, de manera paradójica, ve la vida y la gente y las cosas, con una mirada privilegiada que desvela y revela, pero que, al mismo tiempo, se margina o es marginado por una sociedad que lo ve como una excepción.

Hace ya muchos años, en un ejemplar de la revista *Los Universitarios* (núm. 86, agosto de 1996) de la UNAM, apareció una divertida anécdota contada por el poeta brasileño Raimundo Correa y recordada por Wolfgang Montes. Decía así:

...fue a trabajar a una provincia en un encargo burocrático de aquellos que los gobernantes suelen ofrecer a los hombres de letras. En esa pequeña población desde el principio encontró protectores, incluso uno muy poderoso que lo invitó a su casa y le dio consejos. Le dijo que el lugar no era de gente buena, pues él había llegado ayer y ya estaban hablando mal de su persona. [...] Raimundo asombrado por la maldad de la gente le preguntó de qué feo y horrible pecado lo acusaban; su interlocutor le reveló: “Andan rumoreando por ahí que usted es poeta”.

Se expresaba así un suceso grave en la vida de la poesía: los versos del poeta se hacían cada vez más recónditos, el lector común lo abandonaba y el poeta se distinguía, a veces con altivez, marginándose. El poeta, la poeta es hombre o mujer de palabras, capaces de juntarlas como sólo él o ella lo hacen. Ése es el objeto de su imaginación... y de su trabajo. Crean con palabras una “sustantividad”, decía Lezama Lima, algo que existe. Como la casa del arquitecto, o la canción del músico. Y quien vive la casa y canta la canción debe ser también el que lee (oye silenciosamente) la poesía. La poesía: objeto último del lenguaje.

Heidegger escribió: “el lenguaje es la casa del ser”. Esta afirmación inició de hecho lo que luego se llamaría el giro lingüístico y toda poesía contemporánea quedó seducida en esa casa. En cierto sentido se volvía a lo que quedó dicho párrafos arriba: “el lenguaje y la conciencia nacieron juntos”: lo que existe cuando inventamos su nombre. El poeta se hizo así un intérprete del mundo en manos de un lenguaje que parecía ser el verdadero agente de la poesía: la fuerza misteriosa que movía su mano. “Embajadores de un mundo silencioso”, dijo Francis Ponge. Es la misma sensación que le hacía escribir a Federico García Lorca: “Ahora más que nunca las palabras se me aparecen iluminadas por una luz fosfórica y llena de misteriosos sentidos y sonidos. ¡Tengo verdadero pánico de ponerme a escribir!” Y la cantidad finita de palabras ordenadas en nuestros diccionarios se dio a la conquista de lo infinito presuntamente contemplado y conocido mediante una intuición afinada, revelante y “fosfórica” de “misteriosos sentidos y sonidos”. En contra del apotegma de Antonio Machado (“La poesía es palabra en el tiempo”) la poesía se hizo intemporal. Se habló de una “escritu-



Mujer leyendo, de Pierre-Auguste Renoir, 1874 |
© Latin Stock México.

ra involuntaria” y al mismo tiempo se exigió del lector una experiencia cultivada que Juan Ramón denominó “inmensa minoría”. Gran parte de la poesía contemporánea adquirió entonces, más y más, ese hermetismo metafórico que, en un golpe de péndulo previsible, dio nacimiento a la poesía coloquial, que se resistía a la metáfora y asumía el lenguaje común. Frente a la “poesía pura” que proponía Juan Ramón Jiménez, Neruda pidió una “poesía sin pureza”. Y entre las dos líneas se multiplicaron todos los matices del conocimiento y todas las maneras de las palabras y todos los temas de la vida. Neruda nos deslumbraba: “Galopa la noche en su yegua sombría”, y Cesare Pavese nos transmitía su memoria patética: “Un solo di noi si fermó a pugno chiuso”; Giuseppe Ungaretti nos dejaba pasmados: “m’illumino / d’immenso”, y Blaise Cendrars nos conmovía con su sencillez amorosa: “Ne tape tout a la machine/ Ajoute un ligne de ta main...” Nos estremecía Rilke: “Diese Engel ist schrecklich”. Y Brecht enaltece la duda ante la verdad indiscutible: “O shönes Kopfschütteln / Über die unbestreitbare Wahrheit!”; Eugene Guillevic nos desconcertaba: “Si la rivière est un roi negre / Assassiné, pris dans les mouches”; Philip Larkin, sin pelos en la lengua, rompía tabúes: “They fuck you up, your mum and dad / they may not mean to, but they do”; el mejor Dylan Thomas: “Then, penny-eyed, that gentlemen of wounds, / old cock from nowhere and the heaven egg, / with bones unbuttoned to the half-way winds”.

La anécdota brasileña referida antes no dejó de tener vigencia considerable y la historia terrible de nuestro tiempo la hizo mayor en un sentido distinto. Cuando terminó la segunda guerra mundial, el mundo quedó espantado ante el recuento del horror. Montale advirtió con tristeza en 1946: “Hoy se dicen en verso sólo determinadas cosas”. Y Adorno: “No se puede hacer poesía después de Auschwitz”. No acertó el gran poeta del hermetismo italiano ni acertó tampoco la máxima figura de la escuela de Frankfurt. Pero toda la cultura de nuestros días —y la poesía muy particularmente— a pesar de sus muchos caminos abiertos, quedó perpleja y desconcertada. El tránsito de aquella modernidad en ruinas hacia otra a la que todavía no sabemos ponerle nombre colocaba al poeta en situaciones inciertas, fragmentarias, confusas. Entre aquellos dos extremos de la poesía contemporánea que dejamos apenas situados poco más arriba, la poesía se hace minoritaria y exige del lector capacidades no frecuentes. T. S. Eliot defendió la dificultad de la poesía fincándola en su propio desarrollo. La poesía no podía desandar lo andado y, al igual que la ciencia, retaba al lector a aprender su lengua. Con contadas excepciones, el poeta escribía, pues, para poetas. Había finalidades que parecían irrenunciables: originalidad, innovación en el lenguaje, en el método, en la hondura de lo imaginado: ruptura y libertad. Y, en el otro extremo, de nuevo la palabra directa, intensa, penetrante y la atención a una vida vulnerada. Paul Auster, el gran novelista estadounidense, ha dicho en una entrevista reciente, después de fulminar a Bush: “El mundo ha ido de tragedia en tragedia, de horror en horror, pero los seres humanos seguimos existiendo, enamorándonos y hallando alegría en la vida”. Entre el horror y la vida, tal vez el poeta tiene la palabra última.

4.2 POESÍA, MAGIA VERBAL

Ana Elena González Treviño

El lenguaje, don y maldición de la humanidad —don porque comunica, maldición porque con frecuencia permite errores que pueden tener consecuencias catastróficas— revela muy pronto sus limitaciones, no sólo cuando engaña o cuando resulta inexacto, sino también cuando trata de comunicar aquellas experiencias, emociones o visiones que quedan fuera de su alcance. El concepto de lo inefable apunta torpemente por medio de una negación —lo *no* expresable, lo *no* comunicable— hacia sus fronteras, hacia las áreas metafísicas o

trascendentes de la experiencia humana, que se rehúsan a circunscribirse a la descripción lingüística. Existe, no obstante, un medio para que el lenguaje acerque al individuo hacia esa experiencia, lo guíe hacia ella, o incluso la reproduzca. Este medio es la poesía. Definirla es imposible, pues lo poético se ubica precisamente en el ámbito de lo inefable, y sin embargo, poetas y pensadores de todos los tiempos han buscado decir qué es, a menudo a través de los mismos métodos que en ella se emplean.

La poesía tiene el poder de expandir la conciencia del ser humano, de hacerlo alcanzar una visión más trascendente, satisfactoria y creativa de la realidad, pero sobre todo, a pesar de que su materia prima es el lenguaje, tiene el poder de crear un espacio en el que se revela aquello que está más allá de las palabras. El hecho de que la poesía proporcione una vía de acceso a esa conciencia es lo que le ha permitido seguir existiendo, incluso en estos tiempos en los que se vive la tiranía de la ceguera materialista y del racionalismo a ultranza. La gran paradoja es que, por inverosímil que parezca, la poesía tiene una utilidad incuestionable, que es la de crear espacios para la trascendencia; y dicha utilidad es lo que la mantiene viva, aun cuando sus efectos no puedan medirse ni contarse. En este ensayo mi propósito es hacer una reflexión acerca de la poesía como arte, sí, pero también como una legítima herramienta humana para llevar el lenguaje hasta sus últimas consecuencias, doblarlo con técnicas específicas y atemperarlo con el pulso justo que permita la evocación de algo más grande. Para esto es preciso tener presente que la poesía no es sólo algo que se lee con desapego. Cuando leemos poesía reconocemos en ella nuestros más íntimos y profundos anhelos, y los logros del poeta, sus travesías, odiseas o peregrinaciones, se vuelven nuestros. Es decir, el buen funcionamiento de la poesía depende de su habilidad para crear un sentido de identificación en el lector, de apelar a un terreno común de la experiencia, la emoción o el deseo. Si no se logra establecer dicho terreno común, el poema no funciona.

Cabe aclarar, sin embargo, que a menudo los poemas se perciben inicialmente como un desafío, como un enigma que descifrar, una cumbre que conquistar, una oscuridad que vencer. Y ahí radica precisamente su atractivo. La extrañeza fundamental del poema pareciera volverlo remoto e inaccesible, pero en realidad lo que sucede es que esta característica tiene la virtud de elevarlo, de colocarlo en una esfera superior a lo mundano, y esto le otorga pureza, autenticidad y capacidad de trascender. Entonces tenemos que, por un lado, el lector debe acercarse al poema con actitud receptiva para poder comulgar con él; por el otro, el poema debe estar fincado sobre bases profundas y genuinas, capaces de generar un significado aprehensible expresado en términos memorables. A veces el poema puede adoptar el aspecto de una fórmula críptica para descifrar algún misterio de la vida o del universo, y aun cuando no logremos descifrarlo, la mera intuición de la respuesta cumple una función importante.

Con frecuencia se nos dificulta acercarnos a la poesía porque está implantado en nosotros el hábito de interpretar la realidad por medio de la razón y los argumentos lógicos. La poesía tiende a apartarse de la razón y la lógica. No procede por medio de una secuencia de premisas o silogismos que se van sumando y desentrañando de manera sistemática; la poesía revela por medio de analogías y metáforas. La *metáfora* es una figura retórica mediante la cual se afirma que una cosa es otra, de manera contundente, apelando a algún parecido entre ambos objetos que puede o no ser evidente. El término viene del griego *μεταφορα* y significa transferencia o traslado, algo que ha sido llevado más allá. En la medida en que establece vínculos creativos entre dos objetos o conceptos, la metáfora produce una transformación en ambos. Decir, por ejemplo, que el rostro de una persona es un sol, no sólo tiene por consecuencia que empezemos a pensar en esa persona con los atributos del sol (brillo, calidez, etc.), sino que podemos empezar a percibir al sol como un rostro.

En ese sentido, la poesía genera conocimiento mucho más rápidamente que la ciencia, si bien es un tipo de conocimiento que rara vez se percibe como tal. Pudiera parecer que la poesía está alejada del conocimiento precisamente porque su proceder no se basa en métodos racionales o deductivos, pero es gracias a su rareza, a su singularidad, que se pueden empujar las fronteras de lo conocido hacia los nuevos hallazgos. Ya decía William Blake, “lo que ahora es probado, primero fue sólo imaginado”.¹ De ahí, por ejemplo, que uno de los nombres que han recibido los poetas, el de trovadores, se haya relacionado con el verbo francés *trouver*, encontrar. Al inventar, al componer, el trovador *encuentra* semejanzas que antes estaban ocultas, *descubre* relaciones que armonizan el mundo y lo vuelven más manejable. Samuel Taylor Coleridge afirmaba que no ha habido jamás un gran poeta que no haya sido al mismo tiempo un gran filósofo, “pues la poesía es la flor y la esencia del conocimiento humano, de todos los pensamientos, pasiones, emociones y lenguajes humanos”.²

Hay que aclarar, no obstante, que en ningún momento se trata del poder de la imaginación en abstracto, sino de su traducción al lenguaje, su encarnación en palabras concretas que podrán, a pesar de toda clase de limitaciones, lograr los más altos vuelos. Y esto me lleva a hablar acerca del aspecto formal de la poesía. Es comúnmente sabido que en la cultura actual, hasta hace muy poco, ha predominado el libro impreso como una de las formas más aceptadas para la transmisión del conocimiento. Todos estamos familiarizados con el aspecto de los libros y en particular con el aspecto de la página impresa. Incluso los procesadores de palabras están diseñados de tal modo que al escribir, nuestro texto aparece en algo que se asemeja mucho a una página impresa, aun cuando sólo sea una imagen electrónica. En nuestra cultura, leemos de izquierda a derecha, renglón por renglón, párrafo por párrafo, y pasamos las páginas de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo. Muchos de los libros que nos rodean están escritos en prosa, hecho que reconocemos a primera vista, al observar que los renglones están encuadrados dentro de márgenes regulares, diseñados para aprovechar del mejor modo posible la blanca superficie de la página. La poesía, en cambio, suele presentar un aspecto muy diferente, ya que en casi todos los casos las palabras parecen estar cargadas hacia el margen izquierdo o centradas en renglones desiguales. En ocasiones forman figuras geométricas como rombos o relojes de arena, como afirmando lúdicamente que no sólo sus palabras son portadoras de significado, sino que su forma física también quiere decir algo.

Cuando hablamos, nuestras palabras se expresan con una entonación, un ritmo punteado por pausas y fraseos. Cuando hablamos, necesitamos respirar. La combinación de nuestras palabras con nuestras emociones será decisiva para la respiración, para marcar los momentos de agitación y de calma, de efusiones sonoras y silencios. Cada renglón de un poema, cada verso, señala de manera gráfica un fraseo, una pausa para tomar aliento. Esta pausa está pensada originalmente como auxiliar para la voz que enuncia, tanto a nivel mnemotécnico como sonoro; es decir, los versos de un poema nos revelan la vinculación ancestral de la poesía con la literatura de expresión oral, aun cuando su preservación pudiera depender en última instancia de la palabra escrita.

Por otra parte, cada poema es portador de una marca personal única. Nuestras voces están impregnadas de lo que somos, de los ritmos, variaciones tonales, asociaciones, imágenes y cargas semánticas e idiosincrásicas de cada palabra, de cada frase que pronunciamos. La voz es una encarnación del ser, y en ese sentido, más allá de las modas literarias, cada poeta imprime a sus versos ritmos y cadencias únicos que penetran el oído de escuchas y

¹ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, en *The Viking Portable Blake*.

² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria: Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, edición de James Engell y W. Jackson Bate.

lectores para imprimir en él una marca, una huella auditiva, que permite la comunión con el poema. Así, la asignación de un lugar específico para las palabras en la página es una parte importante de la composición poética que busca de alguna manera imitar y explotar la riqueza del lenguaje individual. Los renglones cortos de los versos crean el equivalente visual del silencio en las partes del renglón que se han dejado en blanco. Lo mismo hacen los juegos tipográficos en general: letras que caen, versos escalonados, **caligramas**, etc., parecen sugerir que la tinta representa el sonido, y el espacio en blanco el silencio.

La relación entre la poesía y la sonoridad es tan estrecha, que en ocasiones ambas llegan a confundirse. Podría argumentarse que el significado de las palabras que utiliza la poesía actúa en menoscabo suyo, en contraste con la pureza abstracta de la expresión musical. Sin embargo, existen ejemplos muy numerosos para demostrar lo contrario. Hay quienes, como Nicolás Guillén, han buscado crear ritmos puros con palabras inventadas.

Acumeme serembó
 aé yambó aé. [...]
 Tamba, tamba, tamba, tamba,
 tamba, del negro que tumba,
 tumba del negro, caramba,
 caramba, que el negro tumba,
 yamba yambo yambambé.

Si alguien preguntara en qué idioma está escrito uno de los libros más famosos de este poeta, *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931), en donde figura esta estrofa del poema “Canto negro”, no vacilaríamos en afirmar que está en español. Sin embargo, tampoco cabe duda que reproduce las palabras y los ritmos de los idiomas africanos que son un importante legado de los pobladores de Cuba. La mezcla de ambos tiene como resultado una poesía profundamente musical, sí, pero además nos queda claro su origen mulato y afroantillano. Esta musicalidad particular es la marca de origen de la poesía. Cuando escuchamos poesía en un idioma desconocido, nuestro desconocimiento de la lengua no nos impide reconocer que se trata de poesía, de palabras dispuestas de manera rítmica según sus sílabas y acentos, en determinado orden para producir tal o cual efecto. Lo que podemos apreciar de ellas no son sus imágenes, sus significados, sino su música. La disposición de los sonidos trasciende los aspectos semánticos del contenido y logra comunicar otro tipo de significado. La musicalidad de un poema tiene impacto a nivel visceral, lo cual puede incluso volver redundante cualquier otro tipo de interpretación.

Existen diversas técnicas para manipular artísticamente la sonoridad de un poema. Los antiguos griegos hicieron una sofisticada clasificación de los distintos ritmos poéticos, dependiendo de la disposición de los acentos dentro del verso. Observar el lugar donde ocurren los acentos de un verso implica el reconocimiento de una unidad menor, el pie, que a su vez está compuesto de distintas com-



Kitab-Al-Aghani: El poeta con músicos y cantantes | © Latin Stock México.

binaciones de sílabas acentuadas (tónicas) y no acentuadas (átonas). Así, por mencionar sólo dos de los muchos tipos de ritmos clásicos, en el verso “Escrito está en mi alma vuestro gesto” predomina el ritmo yámbico (que consta de un pie bisílabo en el cual la primera sílaba es átona y la segunda, tónica), mientras que la frase “Tengo tanto tiempo de no verte” es trocaica (imagen invertida del yambo, el troqueo es un pie bisílabo en el cual la primera sílaba es tónica y la segunda, átona). En ese sentido, podría decirse que el lugar donde se gesta la musicalidad de la poesía es perceptible sólo a nivel microscópico, por explicarlo con una metáfora científica, en las más pequeñas unidades fonológicas de la lengua. Cada lengua, por supuesto, tiene sus particularidades. En inglés, por ejemplo, predomina el pentámetro yámbico, verso de cinco pies bisílabos con ritmo yámbico. En castellano, en cambio, los versos suelen medirse en sílabas, no en pies, y predominan los versos octosílabos (en formas como el romance) y endecasílabos (como en los sonetos).

La *métrica* es la parte de la poesía que se ocupa del estudio del metro y los ritmos de un poema. Es una disciplina sumamente compleja y sofisticada que toma en cuenta cada aspecto sonoro de la poesía, desde el fonema, pasando por el verso y la estrofa, hasta el poema entero. Y aunque los poetas rara vez la utilizan de manera deliberada para componer, resulta por demás útil para describir de manera objetiva algunos aspectos de la musicalidad de la poesía. Además de contar sílabas, la métrica estudia la colocación de los acentos en el verso. Es capaz de enunciar ciertas regularidades en la acentuación de un verso de tal modo que distingue un buen verso de uno malo. Así, por ejemplo, el verso “En tanto que de rosa y azucena” es un endecasílabo con acentos en las sílabas segunda, sexta y décima; en el Renacimiento, esta distribución acentual pareciera casi infalible para crear la impresión de belleza y precisión rítmica de manera sostenible y armoniosa. En cambio, el endecasílabo “Siento en mi alma un inmenso vacío”, lleva los acentos en primera, cuarta, séptima y décima. Esta distribución de acentos se describe con una alusión a un instrumento musical, la gaita gallega; pero los endecasílabos de gaita gallega tienen muy mala reputación, pues, repetidos una y otra vez, resultan en un sonsonete ripioso y exasperante. Sin embargo, como todo, en poesía ningún lineamiento es válido en todos los casos, y siempre hay honrosas excepciones.

Además de las combinaciones silábico-acentuales antes mencionadas, otro de los recursos sonoros más fácilmente identificables dentro de la poesía es la rima, que es la repetición de un sonido al final de dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada. Hay distintos tipos de rima. La rima asonante es aquella en la que coinciden nada más los sonidos vocálicos (oro-rojo), y la rima consonante es aquella en la que coinciden tanto los sonidos vocálicos como los consonánticos (oro-moro). Sobra decir que esta última resulta mucho más compleja y difícil de implementar, y que ha florecido en momentos históricos de gran sofisticación y artificiosidad poética y cultural. A lo largo de los siglos ha habido grandes debates y distintos posicionamientos acerca de la pertinencia de la rima. En el siglo XVII, por ejemplo, se discutió acaloradamente si las obras de teatro debían ser rimadas o no. El modelo francés utilizaba la rima de manera obligada, lo mismo que el español —piénsese en Corneille y Calderón de la Barca—, mientras que el modelo inglés buscaba alejarse de esa norma, privilegiando el llamado verso blanco, *blank verse*, que consta de pentámetros yámbicos sin rima. Es el verso preferido por Shakespeare y Milton.

Por ser un recurso que se basa en la repetición, la rima tiene un aspecto lúdico más o menos predecible que no siempre trabaja a su favor. Con frecuencia, a nivel popular, se piensa que la mera presencia de la rima es lo que convierte a un texto en poema. Esto, sobra decirlo, es totalmente equivocado. Y sin embargo, existe un misterio en el reconocimiento de las terminaciones similares de las palabras, el misterio de lo igual y lo diferente, el misterio del eco, que se remonta a las expresiones poéticas más antiguas, y que a menudo se rela-



La Divina Commedia di Dante, de Domenico di Michelino, 1465. Mural ubicado en la nave de la Catedral de Florencia, Italia | © Latin Stock México.

ciona con la creencia en el poder mágico de las palabras. Las brujas de *Macbeth* de Shakespeare, por ejemplo, profieren versos rígidamente rimados. Hechizos, conjuros, exorcismos, bendiciones, maldiciones, oráculos, profecías y demás pronunciamientos mágicos, tradicionalmente emplean la rima como refuerzo para que una sentencia se vuelva realidad.

Si bien hoy en día esto puede resultar extraño, es un hecho que el conocimiento de la métrica, la rima y otros poderes de la palabra, antiguamente estaba reservado a una élite social, como se ejemplifica en el caso de los antiguos bardos celtas. Se cree que en la antigüedad los bardos o poetas-magos que servían al monarca eran elegidos entre los miembros de la aristocracia. Perteneían a la misma clase social que los sacerdotes, maestros y jueces conocidos como druidas. Para llegar a ser bardo se requería un entrenamiento mínimo de veinte años en el que se estudiaban los metros poéticos, las rimas, los símbolos, los alfabetos secretos, las sílabas mágicas, además de conocimiento de la naturaleza, los astros, y todas las áreas de conocimiento desarrolladas en cada época. Conocer las formas de manipular el lenguaje equivalía de alguna manera al dominio técnico de un arma poderosa, pues otorgaba al bardo control sobre sus enemigos. Una maldición bien hecha podía decidir el triunfo en la guerra o la caída de una dinastía. Entre los bardos celtas estaba prohibida la escritura, por lo cual memorizaban largas tiradas de versos contruidos con recursos mnemónicos tales como los que se han descrito aquí. En ese sentido, las palabras se consagraban e incrementaban su poder a fuerza de repeticiones.

Para concluir, los poemas pueden ser abiertos o cerrados; los metros pueden ser rígidamente o flexibles; los ideales estéticos se modifican con el tiempo. Lo que no cambia, es el hecho de que la palabra poética, con sus formas, rebuscadas y artificiales o libres y sueltas, tiene un poder. Las formas poéticas, los vocabularios, los universos creados por un poeta, son maravillosa y sorprendentemente contagiosos. Quien se expone de manera repetida a versos endecasílabos, por ejemplo, acabará por pensar, actuar y ver el mundo entero en endecasílabos. Valga de ejemplo Dante, que escribió más de catorce mil versos en tercetos endecasílabos con rima encadenada en la *Divina comedia* (la famosa *terza rima*), o Milton, que hizo lo propio en verso blanco para contar la historia de la caída de Adán y Eva, o los poetas

del siglo XVIII, algunos de los cuales, como Alexander Pope, fueron capaces de escribir profundos ensayos filosóficos en pentámetros yámbicos rimados.

Retomando lo expresado al inicio, la extrañeza de la forma poética, lo no habitual de sus metros, ritmos, rimas y demás no sólo es lo que singulariza este fenómeno lingüístico y cultural, sino que agudiza el poder de la palabra. Como sostienen los miembros del OuLiPo, Taller de Literatura Potencial, creado en Francia hacia 1960, las limitaciones formales, lejos de esclavizar, liberan; a mayores restricciones, mayor libertad creativa. Y es que la poesía verdadera, ante todo, crea; es palabra creadora. El célebre *abracadabra* se ha explicado como un término de origen hebreo que significa “creo conforme hablo”. La poesía, insisto, busca este tipo de poder, busca crear, a la manera del *fiat* bíblico en el que las sentencias se convierten en realidad por el mero hecho de enunciarlas. Así, cuando un poema logra hechizarnos con sus ritmos y sus imágenes, o transportarnos a un determinado estado mental o anímico, está cumpliendo su cometido.

4.3 LA POESÍA Y SUS FUNCIONES: DEL DESCUBRIMIENTO DE REALIDADES SECRETAS AL CUESTIONAMIENTO DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

Irene María Artigas Albarelli

4.3.1 De la poesía y el descubrimiento de realidades secretas

Para Vicente Huidobro³ (1893-1948) y para José Gorostiza⁴ (1901-1973), la poesía es un modo de emplear el lenguaje que permite conocer el mundo y sus cosas, y el poeta es el descubridor de una realidad secreta y más profunda que la vivida habitualmente. La poesía se ha ocupado, en muchas ocasiones y en muy diversas tradiciones, de encontrar el misterio de lo cotidiano, como puede verse, por ejemplo, en los siguientes poemas de Issa Kobayashi, un poeta japonés nacido en 1763:

Crepúsculo de cerezas.
También hoy se ha convertido
en pasado.

Silencio.
Sobre el fondo del lago
una nube como una montaña.

Luna.
El grillo ha sobrevivido
a la inundación.

Sobre el hielo
del canal de desagüe corre
el agua de la cocina.⁵

³ Vicente Huidobro, “La poesía”, en *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo xx como críticos*, traducción, selección, prólogo y notas de Juan Domingo Argüelles, pp. 64-65.

⁴ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *Poesía*.

⁵ Issa Kobayashi, *Cincuenta haikús*, traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki, pp. 31, 47, 53 y 71. (Las transcripciones fonéticas del japonés y las caligráficas también provienen de este libro.)

Octavio Paz, al referirse al haikú, la forma de estos cuatro poemas, señaló que no se trata sólo de poesía escrita, sino de poesía vivida, la recreación de una experiencia poética en la cual no se dice todo; sólo se dan unos cuantos elementos, suficientes para encender “la chispa”. Esta chispa es una forma del misterio referido por Huidobro y Gorostiza; es lo que se encuentra debajo de la experiencia, y las palabras únicamente la designan. Para comprenderla, en muchos casos, es necesario conocer las convenciones de la tradición en la que el texto se ha escrito.

Al leer estos cuatro poemas, es útil saber que, tradicionalmente, un haikú hace referencia a una estación del año o *kigo*. Como la forma poética es tan corta (originalmente tenía diecisiete sílabas, distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente), la referencia a la estación del año apenas se sugiere y depende de experiencias específicas. En el primer poema, la mención de las cerezas es suficiente para indicar que se está hablando de la primavera. En Japón, los cerezos se plantan muy juntos en los parques y al lado de los ríos; cuando florecen, iluminan los alrededores de un bello y fuerte color rosado. Este haikú tiene la primavera como *kigo* y su comprensión depende del reconocimiento de que sólo en esa estación se experimentan crepúsculos de cerezas. En los otros ejemplos, la transparencia de un lago en calma, el gradual restablecimiento del orden después de una inundación o el hielo en el canal del desagüe de una cocina, son referencias a las otras tres estaciones del año y son suficientes para recrear, o imaginar, la experiencia de lo vivido.

Sin embargo, la experiencia poética no sólo se deriva de este reconocimiento; también depende de otras convenciones relacionadas con la tradición en la que están escritas. Los poemas anteriores son traducciones del japonés y por eso no se ajustan a la distribución de 5, 7 y 5 sílabas, como sí lo hacen las siguientes transcripciones de los sonidos de los poemas en japonés:

Yuuzakura
kefumo mukashi ni
narini keri

Shizukasaya
kosui no soko no
kumo no mine

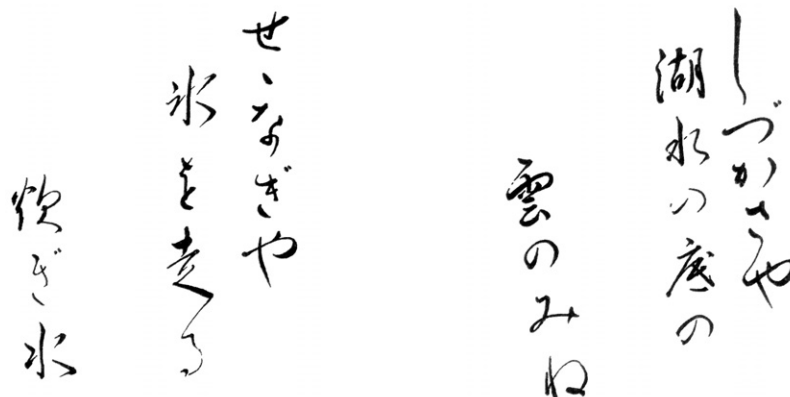
Yuuzuki ya
nagare nokori no
kiriguirisu

Sesenaguiya
kooi wo hashiru
kashigui mizu

Así que la chispa poética mencionada por Paz se desprende del reconocimiento de una experiencia relacionada con la estación del año, del ritmo producido por el patrón silábico y de otro factor que depende del sistema de escritura del japonés: la caligrafía. La comparación de las formas anteriores del primer y cuarto haikú con la disposición en la página y los trazos en el papel de los signos utilizados por Kobayashi lo hace evidente (véase p. 296):

El lector japonés de Kobayashi reconoce estas características de los poemas; asimismo, sabe que el haikú era originalmente la sección inicial de un poema mayor (el renga), por ejemplo. Las traducciones al español de estos poemas y sus transcripciones fonéticas sólo

Caligrafía japonesa de los haikús de Issa Kobayashi.



reproducen algunos elementos de las versiones caligráficas y, por ello, la experiencia que producen es muy distinta. A fines del siglo XIX y principios del siglo XX, los escritores de Europa y de América se interesaron por la poesía de países con tradiciones culturales muy diferentes, como la de Japón, y comenzaron a estudiarla, copiarla y transformarla. En lengua española, poetas como José Juan Tablada (1871-1945), Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) o Isaac del Vando Villar (1890-1963) escribieron sus propias versiones del haikú japonés. Los siguientes dos poemas de Del Vando Villar, tomados de su libro *La sombrilla japonesa*, muestran la manera en que el haikú y Japón se reescribieron en la tradición en lengua española:

Abriste la sombrilla,
maravillosamente,
japonesa amarilla.

Entre tus manos de papel de arroz,
como un hongo luminoso,
brotó el lejano Japón.

4.3.2 De la poesía y el duelo

Ahora bien, la poesía no es únicamente una *forma* de encontrar “ciertas esencias” a través del lenguaje y de hacer que el lector las experimente al activar una “chispa” de experiencia, sino que posee funciones múltiples que dependen también de muchos factores. Se escriben poemas para honrar a alguien y preservar su memoria, para encontrar consuelo, para reflexionar sobre la continuidad natural o sobre valores morales, metafísicos y religiosos. Un poema puede ser también un espacio en el que se construye una identidad cultural. Puede ser el reflejo de la manera en que el ser humano experimenta la vida social, la historia, el lenguaje y el lugar específico en el que vive. La forma poética está asociada, como escribieron Huidobro y Gorostiza, a lo más esencial y misterioso, pero también al juego y a la cotidianidad.

Algunas de estas otras funciones pueden ilustrarse con textos específicos. Por ejemplo, un poema puede ser la forma de lamentarse y expresar una pérdida. El escritor estadounidense Archibald MacLeish (1892-1982) pensaba que un poema puede contar la historia del dolor con sólo mostrar un corredor vacío y una hoja de maple. El español Miguel Hernández (1910-1942) escribió, a la memoria de su amigo Ramón Sijé, los siguientes versos:

Elegía⁶

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo
Ramón Sijé, a quien tanto quería)

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con mis dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

⁶ Miguel Hernández, *Trayectoria. Breve antología*, selección y notas de Ángel Cosmos, pp. 16-17 (Material de Lectura, 95).

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irá a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

Hernández fechó su poema el 10 de enero de 1936, dos semanas después de la muerte de Sijé. Entre otras cosas, con él había colaborado en la revista *El Gallo Crisis*, a pesar de que no compartían la misma visión de lo que la poesía tenía que ser. Hernández creía que ésta debía estar más ligada a la vida cotidiana y a la historia (como lo ejemplifican las canciones que escribió a su hijo y esposa o los poemas centrados en la guerra civil española), y no únicamente ser una forma sublimada de escritura.

En la poesía moderna, una *elegía* es un poema de tono formal o ceremonial que se escribe cuando alguien muere. Se escriben elegías para lamentarse, para honrar a alguien y para encontrar consuelo. Todas éstas son formas de experimentar una pérdida: al lamentarse, se expresa un dolor, se honra a la persona que ha muerto y se le idealiza al preservar su memoria entre los vivos; asimismo, se busca consuelo por la pérdida reflexionando sobre la continuidad natural o sobre valores morales, metafísicos y religiosos. El poema de Hernández es una de las elegías más memorables en lengua española. El dolor que se experimenta por la muerte del amigo (“Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento”) se expresa brutalmente en versos que van suavizándose paulatinamente (“Quiero minar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte”), y que buscan algún consuelo en el homenaje que se escribe (“Tu corazón, ya terciopelo ajado, / llama a un campo de almendras espumosas / mi avariciosa voz de enamorado”).

La unidad del poema no se debe únicamente a la descripción del proceso del duelo, sino también a que la métrica es rigurosa: son tercetos encadenados por la rima, esto es, por versos que riman con un verso de la misma estrofa y con otro de los tercetos inmediatamente anterior y posterior (ABABCBCDEC...XYXZYZ). Además del patrón sonoro que se desprende de la rima, esta estructura rítmica posee una extraordinaria función semántica ya que hace

que se preste atención a la relación sonora entre dos palabras distantes y, de esta manera, se creen asociaciones de sentido (semánticas) que resultan en imágenes que refuerzan el tema principal. Así, por ejemplo, las palabras involucradas en la última rima del poema, “te requiero” y “compañero”, parecen resumir el impulso original del poema y concentrar lo que se expresa a lo largo de la elegía completa.

Resulta un tanto extraño discutir un poema sobre el dolor que puede causar la muerte de un ser querido a partir de los términos aparentemente fríos de la rima. Sin embargo, la escritura (y la lectura) de poemas que siguen patrones formales tan estrictos también es una especie de terapia que permite experimentar las pérdidas fundamentales de otra manera. Es un ritual gracias al que puede seguirse adelante, sentir que existe una comunicación con lo que se ha perdido y que es posible compartirlo con los que están cerca.

4.3.3 De la poesía y la construcción de identidades

Un poema también es un espacio para explorar la identidad cultural. Por medio de éste, el escritor puede construir y cuestionar la manera en la que experimenta la vida social, la historia, el lenguaje y el lugar específico que habita. Estos elementos se encuentran presentes en el siguiente poema del irlandés Seamus Heaney, premio Nobel de literatura en 1995:

Anteo⁷

Cuando yazgo en el suelo
encendido me yergo cual rosa en la mañana.
Siempre me tiro a tierra en las peleas
para frotarme con la arena

y eso funciona
como elixir. No puedo destetarme
del extenso contorno de la tierra, sus venas-ríos.
Aquí abajo en mi cueva

ceñido por la roca y la raíz
me acuno en las tinieblas que me engendran
y me nutro por todas las arterias
lo mismo que un montículo.

Que cada nuevo héroe venga
en busca de manzanas doradas y del Atlas.
Luchar debe conmigo antes de penetrar
en este reino de la fama

entre los celestiales y los de sangre real:
puede arrojarme y renovar mi nacimiento
pero que no se salga con su plan de levantarme en vilo de la tierra,
mi elevación, mi caída.

⁷ Seamus Heaney, *Norte*, traducción, prólogo y notas de Margarita Ardanaz.

Seamus Heaney nació en 1939, en el seno de una familia católica que vivía en la parte protestante e industrial del Ulster (norte de Irlanda). Pasó su infancia en una granja, junto al río que marcaba los límites con la República de Irlanda (Eire). Para él, la poesía es una forma de cavar en la memoria: la suya, la de su padre campesino, la de sus antepasados cercanos y lejanos. Así, en sus poemas es posible encontrar elementos que remiten a la vida rural, a la historia familiar, a la historia nacional, al presente en el que escribe, y a los mitos y tradiciones que identifica con lo que él es.

En la mitología griega, Anteo era un gigante, hijo de la Tierra y de Poseidón, que invitaba a los que llegaban a su casa a luchar con él y, después de vencerlos, los mataba. Heracles se topó con él en su camino en busca de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, y se dio cuenta de que, en la lucha, cada vez que Anteo tocaba la tierra (su madre) recuperaba fuerzas y vencía a sus oponentes. Así que, cuando peleó con él, lo levantó sobre sus hombros e, impidiendo que tocara el suelo, lo mató. En su poema, Heaney retoma este mito en el que la tierra ocupa un lugar fundamental, pero lo cuenta desde el punto de vista de Anteo. En el poema pueden notarse las referencias a la tierra como el lugar del que se sacan fuerzas (“Siempre me tiro a tierra en las peleas / para frotarme con la arena / y eso funciona / como elixir” o “Pero que no se salga con su plan de levantarme en vilo de la tierra / mi elevación, mi caída”) y la analogía que se establece entre ella y un cuerpo (“Del extenso contorno de la tierra, sus venas-ríos” o “Y me nutro por todas las arterias”). Con ello se da voz a una figura que siempre había estado silenciada y oprimida, como la voz de Irlanda frente al poder de Inglaterra y de su literatura.

Heaney vuelve a contar una historia ya sabida, la de Heracles y Anteo, pero, al adaptarla a su situación específica, obliga a entenderla de otra forma. Algo muy similar puede encontrarse en la reformulación que hizo el poeta ruso Joseph Brodsky (1940-1996) del mito de Dédalo e Ícaro en el siguiente poema.

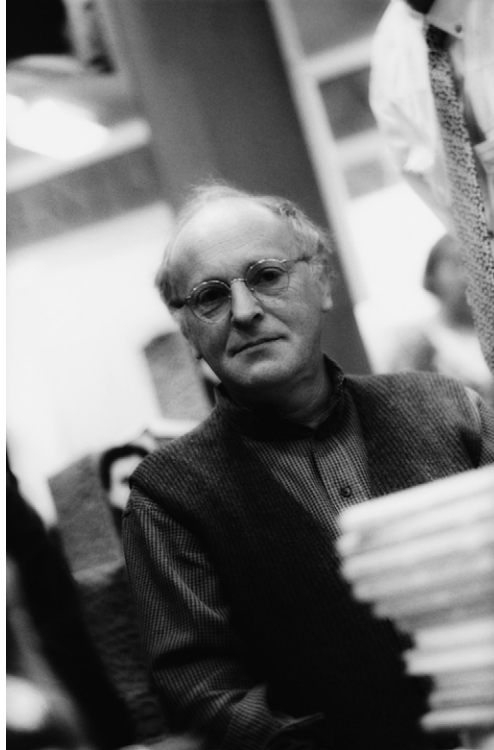
Dédalo en Sicilia⁸

Pasó su vida construyendo algo, inventando algo.
 Primero, para una reina cretense, una novilla artificial
 que le permitiera encornudar al rey. Después un laberinto, por encargo
 del rey mismo, para esconder de miradas perplejas
 una descendencia intolerable. O un artefacto volador, cuando
 el rey finalmente descubrió quién en la corte
 se entretenía cumpliendo encargos.
 El hijo pereció en ese viaje, al caer al mar,
 como Faetonte, quien, según dicen, también desobedeció
 las órdenes de su padre. Aquí, en Sicilia, erguido en la arena abrasadora,
 se sienta un anciano capaz de transportarse
 en el aire si se le quitara cualquier otro medio de paso.
 Pasó su vida construyendo algo, inventando algo.
 Pasó su vida escapando de aquellas ingeniosas construcciones, de
 aquellas invenciones. Como si las invenciones
 y las construcciones ansiaran liberarse de cualquier proyecto,
 como los hijos que se avergüenzan de sus padres.
 Supuestamente eso se debe al miedo

⁸ Joseph Brodsky, *So Forth. Poems*, traducción de Irene Artigas Albarelli.

a la duplicación. Las olas corren hacia la arena
 detrás brillan los colmillos de las montañas de la zona.
 Pero él ya había inventado, cuando joven, el sube y baja,
 aprovechando el fuerte parecido entre el movimiento y la estasis.
 El anciano se inclina, amarra a su frágil tobillo
 (para no perderse) un hilo largo,
 se endereza con un gruñido y se encamina al Hades.

Brodsky nació en San Petersburgo, en ese entonces Leningrado, en 1940, en una familia judía; esto fue un serio problema debido al autoritarismo del régimen soviético. A los quince años, dejó la escuela y comenzó a trabajar y a escribir. En 1964 fue sentenciado a cinco años de trabajos forzados, ya que se consideró que sus poemas lo hacían un parásito social; permaneció 18 meses en el campo de trabajo y después fue liberado debido a la presión internacional; sin embargo, sus textos se prohibieron en la Unión Soviética y nadie se atrevió a darle trabajo. Aun así, sus poemas circularon de manera clandestina y llegaron a Europa y Estados Unidos, en donde fueron publicados en ruso y en traducciones al inglés. En 1972, cuando le sugirieron dejar su país, estuvo algún tiempo en Viena y Londres. Finalmente, se fue a Estados Unidos, donde vivió hasta su muerte en 1996.



Joseph Brodsky (1940-1996) | © Latin Stock México.

Como Dédalo, Brodsky “pasó su vida construyendo algo, inventando algo” y “escapando de aquellas ingeniosas construcciones, de aquellas invenciones”. Como Dédalo, vivió exiliado y perdió a su hijo y a sus padres, ya que se quedaron en Rusia

y nunca volvió a verlos. Este poema no es sólo el recuento de una historia ya sabida, la de Dédalo e Ícaro, sino también es un texto sobre la memoria (memoria de los mitos de Dédalo y de Faetonte, memoria de los hijos que temen duplicar a los padres, memoria del padre que se amarra un frágil hilo para ir a buscar a su hijo al Hades) y la repetición. Los poemas de Heaney y de Brodsky, al recontar mitos clásicos, hacen presente la necesidad de la repetición y de su imposibilidad: son textos que se resisten a ser copias exactas y se vuelven repeticiones creadoras, recontextualizaciones en las que se cuentan, exploran y construyen identidades individuales y colectivas.

4.3.4 De la poesía y las nuevas tecnologías

Existe una conexión entre la poesía y el desarrollo de las nuevas técnicas de escritura y, posteriormente, de impresión. Por ejemplo, en la Grecia y Roma antiguas, la consolidación del alfabeto provocó la alternancia en el uso de mayúsculas en piedra y de minúsculas en papiro. A partir del Renacimiento, una serie de inventos como la imprenta, los tipos móviles, la

linotipia, la máquina de escribir y la computadora modificaron la relación entre la escritura y el escriba, el texto y el lector.

Siguiendo esta lógica, es posible identificar de qué manera las nuevas tecnologías han producido nuevas formas de hacer poesía. La poesía es una actividad que cuestiona el mundo en el que se desarrolla; que busca formas nuevas de ver lo nuevo o lo que siempre ha estado ahí, y que, por lo menos desde hace dos siglos y medio, fractura las convenciones que la originan. En una era como la contemporánea, en la que la ciencia y la tecnología experimentan cambios tan profundos, la poesía también se ha transformado, incluso es difícil identificarla a partir de las definiciones tradicionales de poesía.

La *videopoesía* es un género en desarrollo que une la palabra hablada, la palabra escrita, las imágenes y la música. Se sitúa entre la instalación y la música de video, y utiliza la palabra y la imagen para llevar el cine y la poesía hasta límites nuevos y subversivos. La videopoesía intenta crear nuevos espacios entre la poesía y el cine; en ella, por ejemplo, las imágenes visuales profundizan el significado de las metáforas inherentes a un texto poético inicial, contrastan sorprendentemente con ellas o forman nuevas alianzas. La imagen fija, la animación, las gráficas de computadora y las imágenes filmadas pueden ampliar y profundizar la experiencia del lector/espectador. La adición de música o de otros sonidos dan como resultado alternativas sorprendentes a los recitales tradicionales de poesía.⁹ Un ejemplo es el videopoema *Cinco poemas concretos* (2007), dirigido y editado por Christian Caselli, en donde una “V” deja de estar inmóvil y se acelera hasta producir “ves” múltiples y las letras necesarias para formar la palabra *velocidade*; o en donde series de letras van apareciendo en la pantalla, se enciman unas sobre otras hasta formar un péndulo que oscila poco a poco y al que se puede ir descifrando como la palabra P É N D U L O, pendulando. Caselli puso en movimiento cinco poemas concretos, escritos sobre papel por cinco poetas brasileños entre 1957 y 1963, y los acompañó con varias piezas musicales.¹⁰

La *holopoesía* es otro género desarrollado a partir de las nuevas tecnologías, y es considerada la máxima expresión de la era digital computacional. Se produce gracias a la realidad tecnovirtual, y se realiza en el espacio inmaterial tridimensional. Según Eduardo Kac (1962), uno de sus exponentes, la holopoesía intenta expresar la discontinuidad del pensamiento. La percepción del holograma no tiene un lugar lineal ni simultáneo, sino fragmentario, y el espectador ve dichos fragmentos dependiendo de las decisiones que vaya tomando al percibir la obra desde distintas perspectivas. Los holopoemas crean sintaxis nuevas, discontinuas, irregulares, indescifrables, que no pueden medirse según las tres dimensiones euclidianas y que producen asombro en quien los observa. Fluyen, se fugan y no permanecen en el tiempo. Explicar un holopoema en el papel es imposible porque es poesía que se sale de la página y de cualquier otro material palpable; sus palabras invaden el espacio del espectador y lo obligan a buscar significados y conexiones entre palabras que se combinan en el espacio vacío. En internet es posible ver seis diferentes puntos de vista del holopoema llamado *Adhuc*, de Kac. Aunque permiten imaginar el holopoema real, es importante recordar que se trata únicamente de aproximaciones a las complejas discontinuidades que estructuran la sintaxis de este tipo de obras dinámicas, inestables y metamórficas.¹¹

Otro género poético desarrollado a partir de las nuevas tecnologías es la *biopoesía*. En un mundo de clones, quimeras y criaturas transgénicas, hay que considerar nuevas formas de hacer poesía in vivo. Kac, otra vez, propone el uso de la biotecnología y de organismos vivos en la poesía como un espacio para la creación verbal, paraverbal y no verbal. Por ejemplo,

⁹ <<http://www.gerardwozek.com/video.htm>>.

¹⁰ <<http://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4&feature=related>>.

¹¹ <<http://www.ekac.org/allholopoems.html>>.

propone crear un microrrobot con el que se pueda escribir y representar el lenguaje de las abejas, pensando en un auditorio de abejas y en un baile parecido al de éstas. Otro de sus planes es la interacción dialógica entre mamíferos marinos, la cual supone componer textos sonoros que manipulen los parámetros registrados del tono y la frecuencia de la comunicación de los delfines, para un público de delfines. Después se observaría cómo reacciona una ballena y viceversa. También sugiere una forma de escritura atómica en la que se colocarían los átomos de manera específica para crear moléculas que formen palabras. Se permitiría que estas palabras moleculares se expresaran en plantas, que éstas crecieran y desarrollaran mutaciones. Entonces se observaría y olería la gramatología molecular de las flores resultantes.

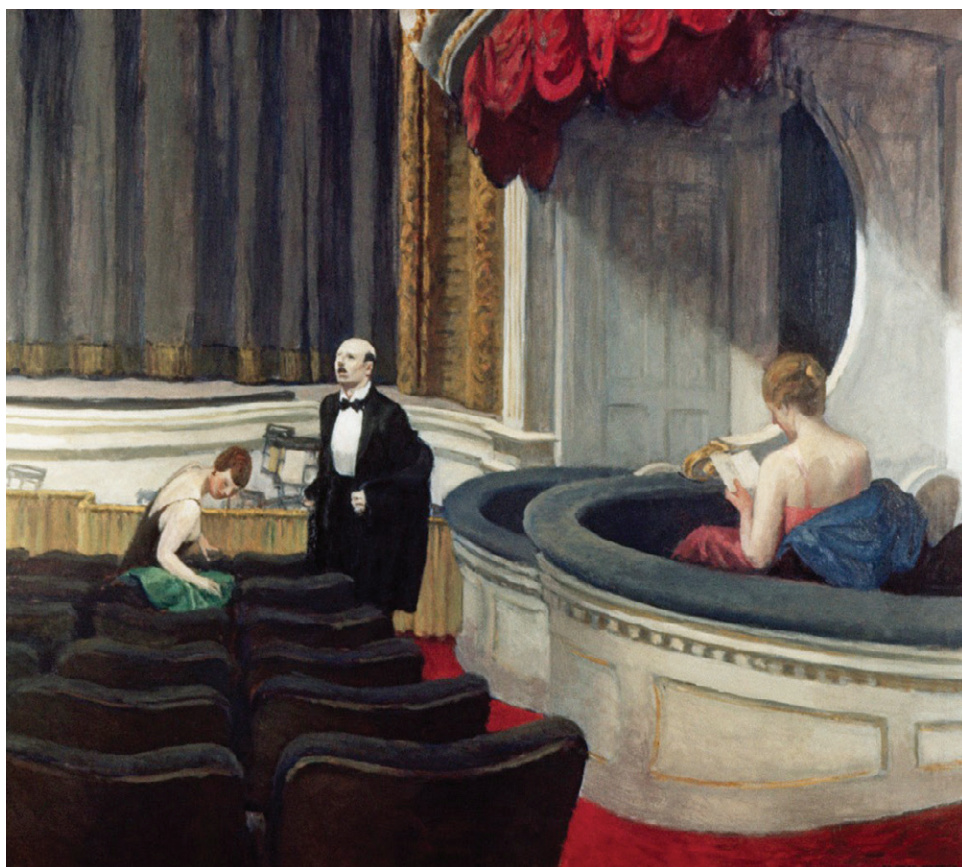
Estos ejemplos de biopoesía en realidad son proyectos con limitaciones instrumentales y éticas evidentes; sin embargo, invitan a reflexionar sobre lo que es la vida y sobre las posibilidades reales del ser humano para cambiarla. Plantean preguntas acerca de si la vida, en realidad, se reduce a una serie de códigos genéticos y procesos químicos, si se puede y se debe manipular, crear, extender para siempre. Y no sólo para hacer una obra artística y “oler” el perfume de nuevas gramáticas. Los ejemplos de biopoesía, que bien podrían causar horror, en realidad generan conciencia sobre lo que las nuevas tecnologías están llevando a hacer dentro y, sobre todo, fuera del ámbito del arte. Está en el ser humano decidir si sigue o no el camino.

Como ha sido el caso en cada medio nuevo, desde el libro hasta el video, de la computadora a las telecomunicaciones, las herramientas y los procesos de la biotecnología y de la digitalización abrieron posibilidades sin precedente para la poesía. Así, existen también los fotopoemas, los poemurales, la poesía en la piel, la poesía visiva, los *language-happenings*, los *grapho-poèmes*, los *poèmes tableaux* o *planches tactiles*, la poesía fractal, los tautogramas, los polipoemas... Y la lista se extiende hasta donde se quiera, o hasta donde las necesidades, el interés, la ética y la imaginación del ser humano lo permitan.

EL TEATRO

TEMA 5

En el teatro, de Edward Hopper, 1938 | © Latin Stock México.



5.1 MITO, RITO Y REPRESENTACIÓN

Óscar Armando García

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.

ANTONIN ARTAUD, *El teatro y su doble*, p. 52.

5.1.1 La teatralización de los grandes mitos

• **C**ómo surgió el teatro como fenómeno cultural? Para responder esta pregunta es necesario explicar, primero, la manera en que el ser humano desarrolló su capacidad de representación. La palabra *representar* (hacer presente algo que ya fue) refleja ese complejo procedimiento de la naturaleza humana para retener en la mente acontecimientos vividos y poderlos *re-producir* en tiempo y espacio diferentes a los del acontecimiento original. Desde tiempos muy remotos, el ser humano desarrolló un sistema de representación para dejar huella de su actividad cotidiana, elaborar herramientas y materializar su visión imaginaria de las deidades.

Los *mitos cosmogónicos*, en casi todas las culturas de la humanidad, son relatos que dan cuenta de los conflictos de las deidades; asimismo, revelan el origen misterioso de las fuerzas naturales y los diversos ensayos para la creación del mundo, la naturaleza y los seres humanos. Los mitos fueron configurándose como resultado de la representación lúcida del imaginario cosmogónico de las diferentes sociedades. Mito, literatura e historia tienen un elemento común: la capacidad de explicar el origen de los seres humanos y las fundaciones de sus pueblos.

El *rito* es, por esencia, la representación del mito. Desde la cacería representada hasta la configuración de eventos más elaborados, el rito es el fenómeno social que agrupa y fortalece la memoria de los pueblos: permite recordar la condición divina de aquellos que gestaron al ser humano y al conjunto de los pueblos. El rito es un espacio de comunicación entre los seres humanos y sus divinidades, el cual permite invocar, solicitar, meditar, reflexionar, reclamar, etc. Los *rituales* son, principalmente, los eventos donde se reúne una comunidad para confirmar sus creencias míticas. Todo ritual religioso permite representar, en comunidad, los sucesos más trascendentes de la historia mítica de cada religión. Desde las antiguas sociedades totémicas hasta las religiones más cercanas a nuestro entorno se llevan a cabo celebraciones donde se produce esta representación mítica.¹

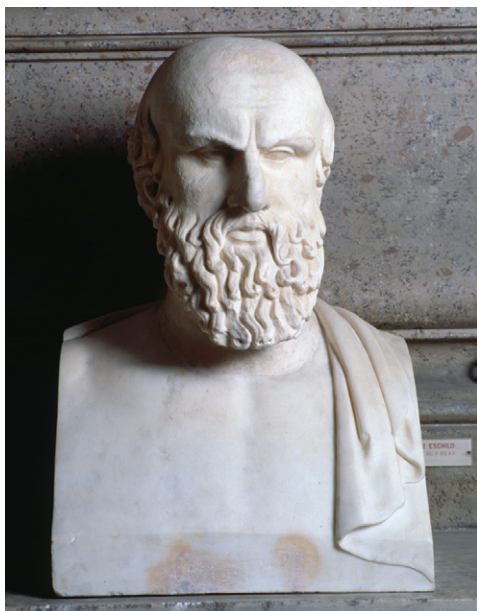
Otro rasgo de la ritualidad es su relación con los ciclos agrícolas. Esta peculiaridad se distingue en casi todas las culturas del mundo; los rituales se convierten en marcas importantes para las temporadas de siembra y cosecha, o bien para delimitar los días más largos y los más cortos del año. En estos procesos rituales puede ubicarse el surgimiento del teatro en los pueblos mediterráneos, principalmente en la Grecia del siglo V a. C., debido a que el teatro nace como una festividad agrícola en honor al dios Dioniso.

Desde sus primeras manifestaciones, el teatro tuvo la capacidad de representar historias que narraban mitos cosmogónicos, como *Prometeo*, *Las suplicantes* y *Orestes*, de Esquilo; *Edipo Rey* de Sófocles, y *Medea* y *Las bacantes*, de Eurípides. Estas historias relatan los conflictos de los dioses y el infortunio de los humanos a causa de los designios divinos.

Las representaciones funcionaban como un ejemplo didáctico para el pueblo griego. La audiencia participaba activamente como devoto, ciudadano y público, en un evento que presentaba, por medio de actores y en un espacio escénico, su mitología. Estas historias fueron denominadas *drama*; es decir, material dialogado para su representación en un escenario que tenía, como particularidad, la síntesis y la ubicación en espacio y tiempo determinados por la duración de la representación.²

¹ Véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*.

² Véase Aristóteles, *Poética*, 2a. edición, versión de Juan David García Bacca; José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción*.



Esquilo (525 a. C.-456 a. C.)
| © Latin Stock México.

5.1.2 Teatro y religión

El término *religión* se refiere al conjunto de representaciones de seres o fuerzas sobrenaturales constituidas por creencias y actos rituales, las cuales permiten la comunicación con las entidades divinas. Las organizaciones sociales asociadas con estas creencias y actos se configuran como *instituciones religiosas*.

La dinámica religiosa de un pueblo está constituida principalmente por su mundo mitológico, esto es, la organización de las historias que explican la existencia del ser y su comunidad, y por su ritualización: la representación del mito.

A lo largo de la historia, todas las culturas han efectuado representaciones de historias

vinculadas con su religiosidad; estas representaciones se realizan por medio de las artes plásticas, narraciones o representaciones escénicas. Por ejemplo, en el mundo musulmán no es posible representar al ser humano de ninguna manera, pues esta civilización lo considera como la creación más perfecta de la divinidad; las representaciones permitidas se realizan por medio de la escritura y la numeración, ya que son las expresiones más sublimes del conocimiento humano. Los pueblos mediterráneos (griegos, etruscos, romanos, egipcios) representaban a sus deidades con características humanas o con rasgos zoomórficos que subrayaban su pertenencia al ámbito de la naturaleza.

Por su parte, el cristianismo transitó por diferentes propuestas de representación divina; esto le permitió configurar representaciones tanto humanas como simbólicas. Con el paso de los siglos, el cristianismo se centró en la representación de Cristo en diferentes momentos de su mito: en prédica, moribundo, muerto, en resurrección y como juez eterno. Sin embargo, no deja de ser sintomático que las primeras representaciones iconográficas del cristianismo fueran simbólicas: una cruz y un pez.

El teatro, como formato de representación humana viva, surgió como una necesidad festiva religiosa en la antigua Grecia; este deseo por representar de manera viva el mito también se encuentra en el cristianismo medieval, cuando la Iglesia permitió que el creyente tuviera un refuerzo didáctico ritual para hacer aún más legible la historia mítica.³

Sin embargo, cabe destacar que existe un elemento común en estas dos religiosidades generadoras de teatralidad: la ingestión, durante el desarrollo de algunos de sus rituales, de un enteógeno (del griego ἔνθεος, “poseído por un dios”); es decir, una sustancia que permite la comunicación con la deidad. La Grecia antigua contaba con un ritual de iniciación en el santuario de Eleusis, dedicado a la diosa Perséfone. Para poder observar a esta deidad, en una suerte de aparición, los iniciados tenían que cumplir con una serie de requisitos antes de ingresar en una cámara oscura, en donde se efectuaba la mostración o epifanía. Uno de estos requisitos era la ingestión de una bebida hecha de los hongos de los granos y ramas del trigo (cornezuelo); al beberla, el iniciado tenía contacto visual con la deidad y el evento quedaba en profundo secreto. La complejidad de este ritual pudo haber sido uno de los antece-

³ Véase Luis Astey, *Dramas litúrgicos del occidente medieval*.

dentes rituales de la representación teatral griega;⁴ sin embargo, este evento estaba reservado para unos cuantos elegidos, mientras que el teatro se consolidó como un fenómeno religioso de impacto masivo.

En el cristianismo, el elemento enteógeno quedó plasmado en el ritual de la eucaristía, particularmente en la representación de la última cena, en donde Cristo indica a sus seguidores cómo se consagrará su memoria; este momento deberá celebrarse con la ingestión del pan y el vino como representación del cuerpo y la sangre de Cristo. Para este ritual, integrado en la celebración de la misa católica, la ingestión de estos dos elementos tiene el significado supremo de poder comunicarse con la deidad.

Ahora bien, ¿el teatro es un evento universal? ¿Es posible encontrarlo en todas las culturas del mundo? No necesariamente. Ciertas culturas elaboraron sistemas análogos a los de los griegos, pero no todas las religiones desarrollaron sistemas rituales en eventos de representación viva. Varias culturas asiáticas como India, China, Japón e Indonesia han propuesto diversas expresiones escénicas que abarcan representaciones acompañadas de música, danzas y cantos, así como el uso de máscaras y muñecos manipulados.

En los pueblos mesoamericanos se encuentran vestigios vinculados con una tradición de fenómenos festivo-religiosos con características escénicas. Diversas fuentes, como las crónicas del siglo XVI (tanto de los frailes como de los indígenas), los vestigios arquitectónicos y la iconografía describen las fiestas prehispánicas. Los referentes que proporcionan estas fuentes permiten afirmar que entre los pueblos prehispánicos existió la necesidad de representar los grandes mitos de su cosmogonía. Se sabe, por ejemplo, que las civilizaciones prehispánicas estaban consolidadas en un sistema de celebración continua de fiestas rituales para la conmemoración puntual de todas sus deidades. Como en otras culturas, los antiguos indígenas tenían un complejo espectro de divinidades creadoras y dominadoras que respondían a diferentes elementos de la naturaleza y de los actos de su vida cotidiana.⁵

Esta condición motivó la permanente celebración festivo-ritual; para ello se requirieron de espacios de diferente naturaleza, desde las grandes plazas de centros ceremoniales hasta espacios íntimos. En los vestigios arqueológicos de algunas ciudades mesoamericanas como Teotihuacan, Xochicalco, Monte Albán, Chichén Itzá, se observa que en sus grandes plazas existían plataformas con una función específica: ofrecer espacio a un evento ritual, dancístico o gladiatorio para ser visto por una multitud. Asimismo, en ciudades del mundo maya, como es el caso de Tikal, existen espacios de representación con enorme analogía con la espacialidad que desarrolló la cultura griega en su momento.⁶

La iconografía plasmada en vasijas, códices o pinturas murales de las principales civilizaciones prehispánicas advierte que máscaras, disfraces y vestuario ritual, eran empleados durante las representaciones. Un último elemento a considerar es la textualidad, que podría señalar si existió la teatralidad en los antiguos pueblos de Mesoamérica: la presencia del texto maya-guatemalteco el *Rabinal Achí*. Esta pieza, encontrada en el siglo XIX, proporciona una serie de elementos que permiten afirmar que entre los indígenas americanos se desarrolló un complejo fenómeno de representación, organizado en un evento dancístico-textual. Éste ofrecía la representación del conflicto entre deidades, seres supremos o guerreros de alta condición social.

Es importante reflexionar sobre la presencia de formatos de representación en diferentes culturas, ya que permitirá valorar el fenómeno teatral, así como las expresiones de repre-

⁴ Gordon Wasson et al., *El camino a Eleusis* (Breviarios, 305).

⁵ Martha Toriz, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*.

⁶ Armando García Gutiérrez, "Los espacios escénicos en Tikal", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 6, noviembre 1985, pp. 69-86.



El anfiteatro era el espacio en el que el pueblo griego representaba las tragedias. | © Latin Stock México.

sentación que cada cultura articula para sus propias necesidades, tanto en su pasado como en su presente.

5.1.3 Espacio escénico

Grecia

La reconstrucción del evento teatral en la Grecia antigua requiere de una reflexión paralela: el teatro fue un acontecimiento social, político y, sobre todo, religioso para los pueblos helénicos. Si recuperamos los diferentes vestigios que hablan del teatro del siglo V a. C., se observa que la representación de una tragedia era un ritual religioso de complejas dimensiones, desarrollado en una de las construcciones arquitectónicas más sorprendentes de la cultura griega: el espacio teatral.

En la antigua Grecia, el teatro era una propuesta de representación que necesitaba un conflicto, actores, espectadores y un espacio denominado *espacio escénico*.⁷ La representación trágica griega convocaba a los habitantes de la *polis* a presenciar desde una gradería o *théatron* ubicada en un sitio lejano, al pie de una colina, el ceremonial que se llevaba a cabo en la *orchestra* o lugar del coro. En este espacio irrumpía el coro, constituido por músicos, danzantes, cantantes y recitadores. Con movimientos solemnes, los *coreutas* se diseminaban en este gran círculo e invocaban a Dioniso alrededor de un pequeño altar denominado *thimēle*, dispuesto al centro de la *orchestra*.

Posteriormente, el coro ofrecía los pormenores de la historia que el espectador iba a presenciar, lo que creaba una gran expectación antes de que el protagonista apareciera por una de las puertas de la *skene* o escena. La *skene* era una modesta edificación ubicada frente al público y permitía ocultar a los actores, así como realizar el cambio de vestuario y máscaras. Este edificio se encontraba ligeramente elevado con respecto al espacio de la *orchestra*; al frente de la *skene* existía un pasillo por donde podían deambular los actores, denominado *proskēnion*, el actual proscenio.

⁷ Gastón A. Breyer, *Teatro: el ámbito escénico*.

Las tragedias tenían como característica estar constituidas por secuencias en donde, para presentar los conflictos de la historia escenificada, intervenía alternadamente el coro (*estásimos*) y los protagonistas (*agones*). Al llegar a la resolución del conflicto, el coro tomaba distancia con la destrucción del protagonista e indicaba que la representación había culminado. La salida o *éxodo* del coro marcaba el fin del evento.

Fortuna histórica del espacio teatral

Hasta hace algunas décadas era común encontrar reflexiones sobre una “evolución” del espacio escénico. Gracias a los diferentes estudios de la crítica histórica ha sido posible reconstruir el desarrollo de las diferentes teatralidades con una visión particular de cada una de ellas, así como distinguir propuestas específicas de sus espacios de representación.

Por ejemplo, los romanos emplearon varios tipos de foros: anfiteatros (o coliseos), ágoras, circos, pistas de carreras, etc. El escenario necesitaba un enorme espacio para poder reproducir casas enteras, caminos o paisajes; eran espectáculos en donde nada debía ocultarse, a diferencia de lo desarrollado por los griegos. Los foros contaban con techo contra el sol y la lluvia, sistema de rocío para refrescar el ambiente y telones. La característica fundamental de estos espacios fue su disposición urbana. Para los romanos, el teatro debía ser ubicado en medio de la ciudad por su conocimiento constructivo del arco de medio punto; de esta forma, el edificio se erigía sin necesidad de tener como soporte una colina, como sucedió con la resolución arquitectónica teatral de los griegos.

Durante la época medieval, la cristiandad generó dos propuestas de espacio escénico: en el interior de sus iglesias (hacia el siglo VIII d. C.) para representar sus dramas litúrgicos; posteriormente, en las plazas de las incipientes ciudades empleó carromatos o estaciones para ofrecer piezas religiosas sobre historias testamentarias, marianas o de vida de santos.⁸ Estas manifestaciones se desarrollaron en diversas regiones de Europa durante siete siglos; sin embargo, todavía en la actualidad es posible ver festejos religiosos en plazas o en el interior de las iglesias, como sucede con la representación popular de la fiesta de la Asunción en Elche, España.

Durante el Renacimiento también se distinguen dos grandes vertientes del espacio escénico. El primero, y como prolongación de lo establecido durante el medievo, es la adecuación de escenarios tipo plataforma establecidos en plazas, mercados, bocacalles, corrales, ruedos taurinos o salones y jardines de los palacios. De esta manera, se propusieron formatos como el teatro isabelino o los **corrales** españoles. Paradójicamente, el teatro no tuvo acceso, salvo casos excepcionales, a los edificios teatrales que comenzaron a desarrollarse arquitectónicamente desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

La segunda vertiente renacentista se encuentra en el estudio de las propuestas arquitectónicas de la Antigüedad, específicamente la difusión del texto *De architectura* del tratadista romano Marcus Vitruvius Pollio. Tanto en este texto como en las apreciaciones de algunos escritores latinos, como Terencio y Horacio, los pensadores italianos del Renacimiento comenzaron a articular hipotéticamente la manera en que estaba configurada la tragedia; esto los llevó a plantear la ópera. Según ellos, la tragedia era una representación cantada de los conflictos de los dioses, la cual se llevaba a cabo en un espacio que los arquitectos renacentistas interpretaron como un foro de pequeñas dimensiones que podía erigirse y ubicarse en el jardín de un palacio.

⁸ Francesc Massip, *El teatro medieval*.



Escena de teatro kabuki |
© Latin Stock México.

El ejemplo más ilustrativo de esta interpretación arquitectónica lo encontramos en el Teatro Olímpico de Vicenza, Italia, del arquitecto Andrea Palladio, diseñado hacia 1570. A partir de esta propuesta se desarrolló en Europa la denominada *caja italiana*, es decir, un teatro frontal que paulatinamente va ampliando sus espacios tanto para público como para el espectáculo, con el fin de convertirse en un elemento obligado del paisaje urbano de las grandes ciudades europeas. Este desarrollo se relaciona con las necesidades particulares de la ópera ya que este arte escénico de gran aceptación social durante varios siglos y vastos territorios, requería un amplio escenario, foso de orquesta y desahogos para escenografías.

A fines del siglo XIX el teatro comenzó a tener de nuevo lugar en los edificios teatrales, sobre todo ante la incorporación técnica de la iluminación eléctrica. En el siglo XX se desarrolla la experimentación y el diseño de escenografías propias para el teatro, lo que propicia que el espacio escénico se enriquezca con formatos arquitectónicos diversos.

Espacios de representación en diversas culturas del mundo

Como ya se ha expuesto, la propuesta de teatro, representación y espacio escénico no es exclusiva de las culturas de Occidente; también hay interesantes ejemplos de estas manifestaciones en diversas culturas del mundo.

En Iberoamérica existen repercusiones formales de las propuestas de espacialidad escénica configuradas en Europa; sin embargo, las comunidades americanas aportan ciertos elementos distintivos de la región; por ejemplo, el uso de la capilla abierta como escenario teatral durante la evangelización de la Nueva España en el siglo XVI, así como la adaptación del escenario del circo en Buenos Aires, a fines del siglo XIX, para la presentación de piezas populares, como el espectáculo *Juan Moreira*.⁹

En Japón se emplea un espacio particular para la presentación del teatro **noh**, **kabuki** y **bunraku**. La India tiene también sus propuestas particulares de espacio escénico, y en varias comunidades africanas existen espacios dedicados a la representación ritual y dancística. En general, una mirada curiosa y crítica puede descubrir en procesiones, danzas dialogadas, representaciones con muñecos, conciertos multitudinarios, ceremonias deportivas o actos políticos un manejo sistemático de un espacio de representación y una pertenencia al ámbito de la ritualidad.

Mito, rito y representación son fenómenos humanos que se desarrollan y contienen en un espacio de acción con características determinadas por la intención misma del proceso de la representación. La universalidad de estos fenómenos y su particular inherencia a la vida en sociedad hacen que el tema pueda ser interesante objeto de estudio.

⁹ Gerardo Luzuriaga y Richard Reveal, *Los clásicos del teatro hispanoamericano*.

5.2 DEL SIGNO A LA ACCIÓN: APUNTES SOBRE LA LITERATURA DRAMÁTICA

Alfredo Michel Modenessi

Clov: ¿Y qué me puede retener aquí?

Hamm: El diálogo [pausa].

SAMUEL BECKETT, *Fin de partida*

Leer teatro en su forma escrita, literaria —más precisamente, leer un *texto dramático*— no significa lo mismo que “leer” su realización como teatro, como hecho escénico. La existencia de un conjunto de signos gráficos que exige actuación, como lo hace el epígrafe de este texto pese a su laconismo, convalida la existencia de una *literatura dramática* —la más común de las posibles fuentes generativas para el arte colectivo llamado teatro— y a la vez implica una multitud de preguntas sobre su lectura. A modo de introducción, las interrogantes podrían reducirse a dos: ¿qué distingue a esa especie literaria de las demás?, ¿qué implica el tránsito entre el teatro y su matriz escrita?

Una observación útil aplicable a la mayoría de sus características es que la literatura dramática funciona preferentemente en forma *triangular* o *mediada*, a diferencia de los demás géneros literarios, que por lo general admiten y quizá promueven una más directa relación entre el producto escrito y su lector. La primera manifestación ostensible de ello es que, a pesar de la práctica de su *lectura* por parte de lectores generales e individuales, el texto dramático se escribe casi sin excepción para proporcionar materiales —sobre todo mediante lenguaje verbal que registra o sugiere *actos de habla* (*diálogos* o *parlamentos*) e indicaciones o instrucciones escénicas (*acotaciones* o *didascalias*)— a uno o varios agentes de su realización artística que trabajan en conjunto —los teatristas: actores, directores, escenógrafos, músicos, técnicos, etc.— y quienes a partir de esos materiales desarrollan, desempeñan o representan acciones vivas frente a un público cuyo conocimiento del texto escrito es, por regla general, inexistente. Como objeto de lectura, el texto dramático corresponde al lector general cuando mucho como tercer usuario (aunque en la práctica pueda parecer un primero) tras las más importantes mediaciones previas. Así, el diseño y ejecución literaria de un texto dramático reconocen y asumen cuando menos uno, si no dos, destinos principales antes que el de alcanzar al lector general.

No obstante, la triangulación o mediación que caracteriza al texto dramático y su relación con el teatro quizá sea más evidente a través del papel que, literalmente, desempeña en este proceso un teatrista en particular: el actor. Un papel o personaje escrito en un texto dramático es un *conjunto de signos* (no una persona ni algo semejante al retrato de una persona, sino un *artefacto* resultante de un *artificio*, surgido de “un montón de palabras que el escritor puso allí”, según sugiere el preciado dramaturgo norteamericano David Mamet) cuya función es proporcionar al actor primeramente las herramientas verbales y discursivas, y como consecuencia, las de cualquier otra índole de allí derivadas, para constituir en escena mediante su cuerpo vivo —su instrumento único y exclusivo— la significación que a esos signos se les reconozca y encomiende *en el escenario* a partir de un trabajo de lectura —interpretativo, creativo o intuitivo— tanto individual como grupal por parte de una compañía teatral. Resumiendo, en su forma textual, el papel es una *matriz de signos* para una *ficción* que ha de constituirse *en escena mediante* la realidad *viva* del actor.

El personaje o papel dramático es, pues, un *artefacto*, una creación artística, aunque con frecuencia se le aborda equivocadamente como si fuera una especie de ser vivo, y aun se intenta inútilmente adjudicarle una “personalidad” o hasta un hipotético “pasado”. Como lógica y correspondiente consecuencia, el *lenguaje* que utiliza el personaje es de igual manera *siempre artificial*, producto de una acción artística, la del escritor o *dramaturgo*, por mucho

que llegue a asemejarse a un habla “natural”. El personaje dramático tiene una “vida” y un “habla” (que sólo son y pueden ser artísticas) determinadas por entero mediante la actividad creativa, aunque en la ficción pueda sugerir o semejar lo contrario. El personaje es una creación literaria (del dramaturgo) con destino a ser una realización histriónica (del actor) y una experiencia escénica (del espectador), tres partícipes cuyos tiempos, espacios y vivencias de trabajo y recepción son en extremo disímiles pero parten del mismo registro primario en la textualidad. Más aún, el papel o personaje, un artefacto creado como punto de partida, siempre es un “otro” respecto de su propio creador y, más evidentemente, de su espectador. Pero asimismo lo es respecto de su realizador artístico-escénico, el actor: el actor *actúa* al personaje; el personaje es, por ende, *lo actuado*, un producto artístico abstracto aunque manifiesto, y no es el actor, un ser vivo, un artista que manifiesta al personaje. Por convincentemente naturalista o deliberadamente ilusionista que sea una representación, no hay manera sensata de que el espectador pierda por entero la conciencia de hallarse ante un *espectáculo*. Es decir, entre la ficción y su recepción, el espectador siempre percibe, en mayor o menor medida, la mediación de un ser vivo que es con toda claridad “otro” respecto del personaje primeramente dramatizado en la literatura y luego escenificado en el teatro. Esto se aplica incluso a los productos dramáticos abiertamente naturalistas; y aun las más firmes tradiciones del teatro en Occidente, como la griega clásica y la isabelina, lejos de borrar la distancia entre lo representado y quien lo representa, hicieron hincapié en ella: revelan el artificio antes que buscar ocultarlo.

La complejidad del personaje radica en esa alteridad extrema, en la necesaria distancia entre los tres puntos fundamentales de la trayectoria que debe recorrer para existir. El personaje no es un testimonio ni un retrato; no podría serlo: la brecha inevitable entre lo escrito, lo actuado y lo percibido en la inmediatez del hecho teatral (y por ende también con lo leído sólo como texto) lo impiden. Si acaso se puede hablar de “identidad” en relación con el personaje, es a modo de conclusión temática, no como un hecho positivo ni como documentación del mismo. El personaje dramático existe en un punto complejo y fluctuante de una relación triangular estrictamente previa, a la que el lector general sólo puede acceder como tal en conciencia de hallarse a distancia del hecho escénico. El texto dramático, luego, desempeña un papel intermediario en un proceso que ya bien requiere la *triangulación real* de sus contenidos hacia el espectador mediante la acción viva de agentes ajenos al lector general en una situación que de hecho no implica la actividad de lectura literaria por sí sola; o bien, dada su existencia textual (esto es, como producto escrito, configurado de manera gráfica), exige una consciente triangulación virtual de esos contenidos por parte del lector hacia sí mismo mediante la lectura alerta del texto dramático precisamente como texto dramático, como una matriz de signos para la consecución de un hecho teatral.

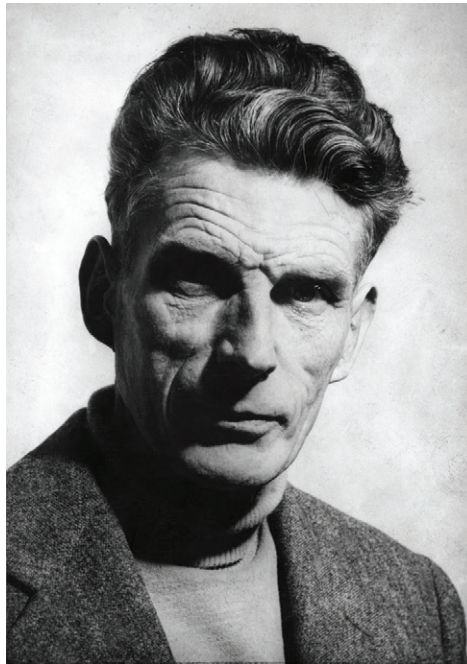
La conciencia de estar frente a un texto distinto de los demás, empero, no se obtiene o manifiesta fácilmente. Piénsese de nuevo por un momento en el epígrafe a estos apuntes. En cuanto texto escrito, impreso y accesible a la lectura en el más simple sentido de la palabra, al lector común el breve intercambio entre Clov y Hamm arriba citado podría referir, por ejemplo, una breve historia de dudas envuelta en una ironía; o bien, podría sugerirle reflexiones temáticas sobre el diálogo como vehículo de un destino o una identidad, como medio de realización artística o de comunicación (no importa cuán eficaz), y así sucesivamente. Es de esperarse, después de todo, que los lectores no especializados aborden el texto dramático conforme a las mismas estrategias que utilizarían para acercarse a un texto poético, narrativo o ensayístico. Sin embargo, aunque es frecuente que la literatura dramática contenga elementos de esos géneros, tales apreciaciones, que de otro modo serían en principio resultados válidos del acto de leer un texto escrito, se constituyen en tiempos y espacios diferentes —de hecho, en tiempos-espacios *posteriores*— en relación con los actos de

lectura que el propio texto dramático exige para su realización primordial. Ello se debe, como se ha señalado, a que la literatura dramática, antes que referir una narrativa o estimular reflexiones en un público lector general (si bien puede contemplar ambas cosas), es *origen* de un fenómeno *ulterior, escénico, vivo y efímero*, que se concreta a partir de actos de lectura y ejecución por parte de artistas específicos.

El texto dramático no tiene por fin primario presentarse a nuestra atención en la estabilidad de una página que podamos visitar en cualquier oportunidad, sino ser insumo para una representación. Ello implica la *vocalización* de los diálogos y su realización histriónica (la actuación o generación de acciones que de alguna manera, siempre sujeta a la interpretación, corresponde a esos diálogos y a las indicaciones implícitas o explícitas que los acompañen) en *presencia viva*. Esta presencia viva, no obstante, es también necesariamente ajena a la relación que el lector no involucrado en la puesta en escena pueda establecer o incluso haber establecido con el texto, pues es responsabilidad primordial y a fin de cuentas producto de los miembros de un conglomerado artístico: los actores que encarnarán los papeles o personajes. El producto cultural resultante, el hecho teatral, sucede con base en decisiones artísticas tomadas por anticipado a partir de la lectura e interpretación del texto dramático, y luego en la forma de una secuencia de acciones realizadas en conjunción con un número opcional de tareas y signos no literarios dentro de un espacio delimitado y constituido con carácter significativo específicamente para esa realización. Asimismo, y tal vez lo más importante, sucede frente a una *asamblea de espectadores*, ante un público (es decir, no ante una serie de individuos en mayor o menor grado de privacidad, sino frente a un grupo en interacción) durante un tiempo también delimitado y compartido *ex profeso*.

Si bien la literatura dramática casi siempre se genera con anticipación al hecho escénico, ello no implica que su documentación impresa constituya un producto estrictamente anterior, independiente o regulador absoluto de la representación; incluso, no puede creérsele *definitivo*. A menudo, y de manera más errónea que afortunada, se cae en la tentación de juzgar una representación en comparación y subordinación con la literatura que le da *parcialmente* origen, como si el texto dramático fuera un negativo fotográfico y la escenificación *debiera ser* una impresión “fidel” del mismo, si bien “matizada”, lo cual peca de ceguera acerca de las muy diferentes naturalezas de ambos productos, así como de franca vaguedad, simpleza o prejuicio en el uso del concepto “fidelidad”. Por lo contrario, más que ser un testimonio inamovible de las “intenciones” de un autor, históricamente la preservación gráfica de los textos dramáticos —la forma impresa en que alcanzan al lector— ha constituido la memoria concreta de algún estado de elaboración de los *signos literarios* que en su momento confluyen, confluyeron o confluirán en **escena** con muchos otros *signos no literarios* no siempre registrados ni registrables de manera documental.

La literatura dramática de la Antigüedad y de la era moderna incipiente (los textos siempre fluctuantes del teatro griego y latino, la Comedia del Arte italiana, el Siglo de Oro espa-



Samuel Beckett (1906-1989) | © Latin Stock México.

ño), el llamado Teatro Isabelino inglés y aun parte del repertorio clásico de Francia) bastarían como testigos de lo anterior. Pero incluso hoy día la dramaturgia, amén de “obras originales”, a veces nunca escenificadas, continúa ofreciendo, entre otras opciones: versiones impresas anteriores a una puesta en escena que sufren modificaciones fundamentales durante el proceso de escenificación y luego se reeditan a modo de “textos para producción”; versiones derivadas de una producción para la cual el texto primario fue simplemente un borrador; versiones revisadas para representaciones muy posteriores a un estreno que llegan a constituir productos independientes de su fuente y exigen publicarse por separado; y versiones adaptadas o reestructuradas que los propios dramaturgos entienden como textos nuevos o al menos en gran medida remozados. Resulta obvio que los textos dramáticos no tienen por destino primario su publicación; y si bien suele hacerse, eso jamás es tan importante, artísticamente, como su vida teatral, ni en muchas ocasiones, financieramente hablando, como el éxito de taquilla. Asimismo es evidente que, en una multitud de casos, a manera de respaldo para los teatristas, o como satisfactor personal, el dramaturgo escribe más diálogos y acotaciones de las que será necesario usar en el montaje, y suele modificar o acepta que se modifique el texto según necesidades prácticas o artísticas, o incluso lo contempla como parte de su creación, aun en contra de su voluntad.

En tanto la realización del producto teatral exige la mediación complementaria y definitoria, aunque *siempre provisional*, de los generadores de su puesta en escena —de la cual la lectura e interpretación del texto dramático son partes fundamentales mas no únicas— en teoría la literatura dramática no forma parte estricta del conjunto general de la literatura tal cual se le concibe en la era moderna: no ha dejado atrás la mutabilidad que caracteriza su creación, realización, transmisión y preservación, al contrario de lo que en apariencia han hecho la poesía y la narrativa; es decir, la literatura dramática no se ha definido en exclusiva mediante el acto o el fenómeno de la escritura tras etapas de generación colectiva y transmisión oral históricamente variables. Por otra parte, en tanto sí es literatura, sin obstar cuán especializada, su lectura es práctica común aunque no preponderante en los círculos literarios, ya sean artísticos, académicos o críticos, y como tal, como hecho práctico, se le ha inscrito irreversiblemente en la tradición, en los estudios y en las discusiones literarias, e incluso más allá de ellas... basta un vistazo a la importancia de William Shakespeare dentro de la cultura inglesa para confirmarlo. Dada la futilidad de discutir si la literatura dramática es o no objeto de lectura literaria, ¿cómo abordarla en tanto texto sin que represente sólo una fuente de seudonarrativa, poesía en diálogo o vehículo ideológico de factura curiosa?

El hecho escénico que surge de un texto dramático impide su uso o percepción como literatura tanto en lo abstracto como en lo práctico: no permite, por ejemplo, la inmediata revisión o relectura de un pasaje particularmente complejo, ni la cómoda reflexión sobre algún otro asunto durante una pausa voluntaria o involuntaria luego de la cual se pueda retomar el ejercicio de leer de manera individual en un ambiente cualquiera. En pocas palabras, el hecho escénico no es originalmente asunto de lectura privada y silenciosa. Pero las condiciones de recepción del espectador frente al hecho escénico también son radicalmente diferentes de las que el lector puede ocupar ante el texto dramático. Se puede afirmar, de nuevo, que la lectura del texto dramático sin propósitos de montaje sucede en un “medio” virtual: no es práctica cercana a la interacción creativa con otros lectores en pos de una realización colectiva (el montaje) ni puede ser mera compenetración con el texto a solas, pues exige hacer conciencia de los elementos que la separan de los demás géneros y por lo tanto la distancian de los más íntimos procesos exigidos por la poesía y la narrativa. Entre esos elementos se halla, con alta importancia, el que el texto dramático no depende de un narrador ni de una voz poética exclusiva o preponderante: es, en su forma más sencilla, una especie de partitura para las voces y cuerpos de uno o más actores a partir de la cual se deriva

una multiplicidad de signos concomitantes cuya manifestación es estrictamente material (escénico-temporal, y por ende efímera), y no exclusivamente verbal (como tampoco fácilmente, o incluso deseablemente, verbalizable).

Empero, la distancia entre texto dramático y hecho escénico es justamente la que los artistas del teatro, como intérpretes y ejecutantes primarios de ellos, deben cruzar para proponer una particular y transitoria realización del *proyecto de espectáculo* esbozado a través del *acto de escritura*. De tal manera, siempre que se escriba un texto dramático, sea con fines de publicación o no, el ejercicio de su lectura, aun cuando tenga por objetivo un montaje, *precede* a la experiencia teatral. Esa precedencia legitima la existencia práctica de la lectura general de la literatura dramática. No obstante, a fin de refinar esa lectura para que derive en un ejercicio de *percepción de sus potenciales escénicos* es menester identificar, incluso someramente, los elementos constitutivos y distintivos del fenómeno dramático-teatral. Si la literatura dramática apunta hacia el montaje, es en el tránsito constante entre dramaturgia y teatro, en su articulación, donde radica el verdadero interés de leer el texto dramático como manifestación literaria, creativa y productiva.

La literatura dramática, hay que reiterarlo, se genera como matriz de signos para la realización de un hecho escénico. El intercambio entre Clov y Hamm, antes que narración o invitación a reflexiones significa *acción*, apunta hacia la realización de actos *vivos*, pero no *reales*, pertenecientes a una secuencia de acciones que ha de llevarse a cabo en un tiempo-espacio definido para la interacción significativa de dos grupos, uno de los cuales es organizado: el de los teatristas, generador de un producto por naturaleza efímero, en tanto el otro, el del público, es parcialmente aleatorio pero esencial para completar el producto durante el mismo tiempo-espacio. En términos más sencillos, el diálogo de los personajes es un índice para que actúen y, con ello, impulsen (en el caso de Clov y Hamm, más bien, dilaten) el devenir teatral frente al público mediante estímulos mutuos. Por regla general, estos estímulos conducirán a intercambios sucesivos, probablemente con destino a un sesgo mayor en la secuencia, y a menudo hasta un punto donde el resto de las acciones resultará inevitable por virtud de la misma cadena de sucesos.

En ese sentido, la literatura dramática opera primeramente en función de quienes la realizan y sólo posteriormente de quienes la presencian, y por ello el lector general se ve (o debería verse) en la necesidad de operar en ambas posiciones, o al menos de intentar hacerlo. A manera de ilustración, el breve texto del epígrafe indica —entre otras acciones posibles que quedan a decisión de sus intérpretes— la elaboración y recepción de una pregunta y de una respuesta por parte de los actores, acciones que, en obras más convencionales (una pieza de Ibsen, tal vez) podrían provocar una gradual revelación de indicios que condujera a un acto posterior definitivo e irreversible, por ejemplo, una toma de conciencia o *epifanía*. El teatro de Beckett, sin embargo, en general trata de lo contrario, de la carencia de transformación y propulsión en una existencia a lo menos ambigua o inquietantemente indefinible, a lo más, vana. Algo así se *inscribe*, que no se *escribe*, cabalmente en el pasmo implícito en la acotación “[*pausa*]” que de inmediato corona la irónica respuesta de Hamm. La **didascalia** “[*pausa*]” (junto con otras de similar efecto) es una de las más importantes señales técnicas y rítmicas en el texto dramático. Esta indicación, así como todas las demás acotaciones que existan en un texto dramático, opera primera y fundamentalmente en razón del actor —le indica que debe marcar con claridad un silencio de cierta longitud en la continuidad del diálogo— pero al lector no especializado del texto podría no comunicarle de entrada una instrucción técnica o rítmica para el actor sino quizá un breve alto en *su propia actividad*, la de leer. No obstante, el lector general del texto dramático, en tanto debe acercarse a él para realizarlo de modo virtual durante la lectura, necesita entender que tales acotaciones no se refieren a su propia experiencia o actividad sino a la de los potenciales actores de los pape-

les, y también que, como es patente en este diálogo, tienen por finalidad crear un súbito espacio vacío en lo que hasta ese instante era flujo verbal y activo, espacio que, *en escena*, ha de resultar especialmente significativo, aun cuando sea —o más bien, tal vez por virtud de ser— incómodamente cómico; es decir, *dramáticamente eficaz*. Tal pasmo no es en realidad perceptible como lo sería el resultado de una descripción narrativa o un efecto poético, sino sólo *como un hecho vivo*, de índole espacio-temporal, *dentro* del hecho vivo de la representación escénica, que es de igual modo transitoria. En consecuencia, la *lectura* del texto dramático, donde ese hecho sólo se indica mediante una acotación aparentemente simple, exige una sensibilidad capaz de operar *más allá de los signos escritos*.

La calidad del intercambio dramático entre Hamm y Clov se sugiere a través de signos escritos, claro está, pero sólo alcanzará su verdad artística como resultado de una imaginación activa y sensible a la *teatralidad*, capaz de plantearse la conjunción viva de tales signos con cuando menos uno e idealmente varios de los otros signos o factores *metaliterarios* que intervienen en el acto: las posibles posturas, posiciones y distancias que guarden los personajes en escena; los movimientos y gestos, o falta de ellos, que acompañen y sigan al intercambio; la *tonalidad* que se les pueda conferir, siempre vinculada a lo que esos personajes han hecho y demostrado durante la secuencia hasta ese momento e incluso con posterioridad; el pesado pero tal vez torpe y cómico silencio que sugiere la acotación, que será más grave si se considera que aun la brecha más diminuta en la continuidad de un diálogo se magnifica al suceder en presencia de un público, al ser parte de un espectáculo artístico, y no de una realidad cualquiera; la iluminación, decoración, musicalización, o bien la ausencia de uno o todos esos elementos... en fin, cada uno de estos factores puede ser determinante en la apreciación creativa y crítica del extraordinario momento dramático y la variedad de sugerencias temáticas y logros estéticos que un simple intercambio y una acotación potencialmente contienen.

Si la observación del potencial de semejante momento (los posibles alcances de esta “acción-sin-acción” teatral) llega a parecer sencilla, no se pase por alto que el hecho de observarlo como aquí se le presenta —es decir, *fuera* de su contexto original— es un mal necesario para los propósitos de estos apuntes. Su posición como epígrafe anuncia de antemano su importancia, pero ni ella ni la de otros puntos semejantes serán tan fácilmente identificables dentro de la secuencia entera del texto dramático *Fin de partida* sin el esfuerzo y la conciencia correspondientes. El lector de textos dramáticos, *cualquier* lector de textos dramáticos, siempre enfrenta retos mayores que los que se advierten a primera vista, y puede perderse demasiados rasgos así de importantes, sobre todo si lee el texto dramático sólo como una serie de diálogos informativos de una ficción exclusivamente literaria en lugar de apreciar el ritmo, las cadencias, los vaivenes, las tensiones y distensiones y, desde luego, las [pausas] y cosas así, implícitas o explícitas, que hacen del texto dramático *más pauta y menos ejecución* que otros.

El teatro se trata de actos vivos que, al contrario que en la página, suceden en el *tiempo real* pero de modo *artificial*, artístico, casi totalmente ajeno a la *experiencia* del lector. No se debe olvidar que la acción dramática, al ser acto vivo mas no real, exige la complicidad de los espectadores, quienes en mayor o menor medida deben dejar atrás pruritos sobre la probabilidad de las acciones y la “naturalidad” del lenguaje, los tonos, matices, movimientos, gestos, hechos extraordinarios y ambientación, para abrirse al artificio mayúsculo que es el teatro (esto es, cuando en efecto el espectáculo valga la pena). Es absurdo, por ende, esperar que el teatro —al menos parcialmente de origen ritual y religioso, *artificial* en el más estricto, objetivo y valioso sentido del término— se ocupe de lograr “retratos” de lo cotidiano ceñidos a expectativas y criterios estrechos o de públicos acostumbrados a los discursos cinematográficos, televisivos o radiales menos creativos. Y aun cuando se ocupa de lo cotidiano,

el teatro tiende a subrayar lo que de sobresaliente hay en lo común tan sólo por su naturaleza *espectacular*: cual lo indican sus orígenes lingüísticos, el teatro (“lugar para observar”) y el drama (“acción”) tienen por ineludible meta *hacer ver* lo que *sucede* en escalas *mayores*, o al menos definitivamente distintas, a las del ambiente que llamamos realidad, siempre menos propicio para observar con atención, sensibilidad e inteligencia lo que en él pasa... o lo que *no* pasa, como en el caso de Beckett y dramaturgos similares. El texto dramático es libre de elegir la distancia respecto de la cotidianeidad que más le convenga para todos sus partícipes, siempre que la sostenga de modo persuasivo como hecho escénico, como *verdad artística*.

En el caso de textos dramáticos más antiguos que el de Beckett —por conveniencia llamados más convencionales—, las acciones apreciablemente determinantes dentro de una cadena o secuencia de otras en apariencia menos decisivas y que en efecto hayan impulsado la obra en dirección de aquéllas nos demuestran con claridad la naturaleza compleja, dinámica y múltiple de la acción dramática. Si se piensa en *Hamlet*, por ejemplo, se logrará identificar un punto de capital importancia precisamente en la representación de un texto dramático dentro de la representación del texto dramático *Hamlet* (la famosa “obra-dentro-de-la-obra” que ocurre en éste, el más famoso de los textos shakespearianos): a solicitud de Hamlet, el personaje, un grupo de actores trashumantes escenifica una breve pieza a la que el príncipe danés ha añadido material de su propia cosecha. Mediante esa pieza, Hamlet logra que su antagonista y tío, Claudio (asesino y usurpador del trono de su propio hermano, el padre de Hamlet), tenga una reacción de descontrol que propiciará un cambio decisivo en la hasta entonces equilibrada tensión dramática que Shakespeare ha construido y sostenido puntualmente entre ellos.

Hasta ese momento, las energías dramáticas residentes y activas en y a través de las acciones de Hamlet y Claudio han logrado neutralizar o posponer el dominio de uno o el otro en el sordo conflicto que, con su característica sencillez —y en ello asombrosa habilidad— dramática, Shakespeare ha anclado, entre otras cosas, en un contraste escénico-poético entre mundos dislocados pero coexistentes: por una parte, un mundo de actos, apariencias y deberes públicos que transpira una corrupción aceptada de manera tácita como el costo dudosamente admisible de una sórdida estabilidad; y por la otra, un mundo de conciencias privadas que operan y se torturan en el límite entre la sospecha y la convicción, incapaces de la acción libre. El valor de un elemento metaliterario siempre implícito en la escritura dramática, y de necesaria atención al “leer teatro”, se hace especialmente evidente en este caso: el escenario.

A lo largo de la historia del teatro, las arquitecturas específicas para las que trabajaban los dramaturgos han sido determinantes para su producción artística. Basta echar un vistazo simultáneo a los foros griegos y los textos de sus dramaturgos a fin de reforzar esta simple pero sustancial consideración. Empero, el espacio que enmarca y define un intercambio en una obra más contemporánea, como el de Clov y Hamm, no está por su parte en función de una arquitectura teatral única cuanto se halla sugerido alrededor y dentro de la textualidad específica, a fin de adaptarse y aplicarse en el espacio accesible a los teatristas que tengan afán de llevar a escena esa obra en particular. En otras palabras, existe una diferencia a la vez que hay una correlación significativa entre la *arquitectura del teatro* en que se monta una obra y la *arquitectura del montaje* propiamente hablando. Aun así, todo dramaturgo escribe con algún espacio escénico en mente, en función de él. Incluso en la dramaturgia contemporánea, donde se podría sospechar una inclinación a la flexibilidad espacial por razones de diversidad y conveniencia tanto artística como práctica, en caso de que la proyección del texto hacia un tipo, o al menos un tamaño y distribución de espacio, no sea del todo explícita en la escritura misma, ni derivable de ella, semejante rasgo constituirá de todos modos

una función de la indispensable conciencia espacio-temporal del dramaturgo. Así, la calidad del espacio en Beckett es una función expresa del texto a través de acotaciones específicamente escenográficas, o bien *de su ausencia*, pues con Beckett los lineamientos espaciales llegan a ser escuetos hasta la inmaterialidad práctica.

Con Beckett y otros dramaturgos de imaginación comparable, luego, es necesario entender que el vacío se convierte en signo elocuente, mientras que en el caso de Shakespeare el escenario, también prácticamente vacío, fomenta la significación múltiple de la palabra en acción. Para los isabelinos fue determinante la arquitectura de su teatro original (la *playhouse*, una “casa donde se juega/representa”). Compuesto sobre la base de una plataforma con tres vistas para el público, y al menos dos espacios de representación más —uno al fondo de esa plataforma, otro elevado sobre ella, que en el conjunto no se distinguen ni separan del primero sino coexisten sin obstrucción mutua—, el escenario isabelino permite una fluidez de acción y circulación de energías dramáticas inigualable que no exige, pues físicamente casi no admite, estrategias ilusionistas de decorado o iluminación, y sólo indicativas en el caso del vestuario y maquillaje. De tal manera, el espacio isabelino, desnudo, dúctil, invitaba (e invita) menos a *poner los ojos en el escenario* que a *ponerse el escenario en los ojos*: a ponerlo en la imaginación a través de los oídos y la percepción visual de la acción, no de una decoración que le era estrictamente innecesaria, si bien no estrictamente imposible.

La representación isabelina transitaba con libertad de lugar a lugar en la amplia plataforma, el área trasera o el balcón superior, según se requiriera, casi sin necesidad de pausa alguna ni marcaje de límites sino los que establecieran los propios parlamentos: al representar sus personajes y escenas a plena luz del día, los actores (*players*, “los que juegan a ser algo”) no requerían otra cosa que decir “¿cómo va la noche?” para convocar en las mentes de sus espectadores la oscuridad necesaria a un crimen o un encuentro de amantes, y actuar concordantemente dentro de esa oscuridad artística. Así, con cada personaje o grupo de ellos que entrara al tablado —el cual era un mundo y todos a la vez— entraba un ambiente poético, físico y auditivo particular establecido en lo primordial por la palabra y la acción. Una

vez cumplidas sus tareas dramático-poéticas, el actor o grupo de actores al salir se llevaba el ambiente recién creado allí, al tiempo que uno nuevo surgía de inmediato, o incluso de manera simultánea, con la entrada de otro actor o grupo, para poner nuevas coordenadas en la imaginación del espectador, o bien devolverlo a las ya conocidas.

Tener en mente el escenario para el cual Shakespeare escribió *Hamlet* (lo pensó, diseñó, escribió y quizá también actuó) o cualquier otro de sus textos dramáticos, es, pues, factor fundamental para *captar desde la página* la eficacia artística y temática que pueden alcanzar los hechos escénicos que en ellos se basen: *el uso del espacio se trasluce desde el texto dramático*.



Retrato de William Shakespeare (1564-1616) | © Latin Stock México.

Uno de los extraordinarios juegos que se plantean en *Hamlet* estriba precisamente en cuán imposible es la preservación de la interioridad del ser, de los territorios íntimos, dentro de una situación insosteniblemente entrelazada con una multitud de fuerzas que presionan desde toda clase de espacios externos, ajenos: políticos, sociales, familiares, me-

tafísicos, espectrales, o incluso los que hallan un nicho en nuestra propia conciencia. Entre otros méritos que podrían señalarse, tan sólo habría que apreciar cómo la fluidez de acción que ese escenario permitía y fomentaba se halla en cabal correlación con la mencionada coexistencia nada pacífica de lo público y lo privado en *Hamlet*: al ser el ambiente una función del personaje en acción y ejercicio poético-dramático, Hamlet y Claudio, los contrincantes, podían aparecer en cualquier momento en cualquiera de los dos ámbitos sin abandonar el otro físicamente, o incluso hacerlos traslaparse y desligarse al mismo tiempo en el mismo espacio, el cual sin embargo siempre quedaba (queda y quedará) entendido como “otro” según las palabras y acciones del actor. La pugna registrada de manera *literaria* entre esos espacios abstractos podía volverse *escénicamente literal*, por virtud de la amplitud simbólica permitida por el propio espacio físico en que esa pugna habría de materializarse.

En uno de los más extraordinarios momentos de la dramaturgia, luego, Shakespeare reúne aquellos mundos públicos y privados en conflicto tanto dentro como fuera de su protagonista y antagonista en la arena perfecta para que la tensión acumulada estalle, sin importar cuánto ese estallido demuestre ser fatuo o arrasador en adelante: *dentro del teatro*. Shakespeare lleva a Hamlet y a Claudio al *teatro*, coloca al criminal y al obligado candidato a vengador no frente a frente sino frente y en contra de sí mismos y el otro, a través de la combinación del drama en el drama, el uno como espectador, el otro como instigador de una ficción que, dentro de la ficción (sólo por un momento y a la vez para el resto de la obra) sacude y modifica la realidad de la ficción llamada *Hamlet*. Rara vez se ha logrado un acto de significación dramático-escénico tan denso, tan intenso y tan conciso.

El texto dramático es por naturaleza económico en tanto concentra en acciones y puntos focales potencialmente vivos lo que otros géneros literarios expanden y analizan verbalmente, en ocasiones *ad nauseam*. Si en el plano narrativo de la ficción que por necesidad subyace la tragedia de *Hamlet* resulta apreciable el mismo efecto de cambio o sesgo argumental, estructural y temático provocado por este sobresaliente hecho teatral, sólo en la captación de su dimensión dramática se puede hacer manifiesta la intensidad que le corresponde a tal sesgo, y en consecuencia su calidad y alcances. Amén de seguir la trama y sus posibles contenidos ideológicos durante una lectura, se vuelve indispensable apreciar más allá de ellos el juego y rejuego *emocional y sensible* que acompaña a las acciones en ruta hacia la acción culminante: al “leer teatro” es imperativo apreciar no sólo *lo que acontece* sino *el cómo y las circunstancias de los acontecimientos*. En el caso particular de *Hamlet*, entre muchas otras cosas, habría que traer de vuelta a la memoria las actitudes y los matices que desde temprano han desplegado entre sí los antagonistas, así como, por ejemplo, las que hayan caracterizado sus interacciones con el elemento que Shakespeare emplea como pivote de esa relación: Gertrudis, madre del protagonista, esposa del antagonista, viuda del fantasma que acosa a aquél y que fue asesinado por éste.

Captar la interrelación de los papeles, la manera en que uno opera o actúa sobre el otro, los efectos que se causan mutuamente, es trascendental para cualquier lectura del texto dramático. Si entre Hamlet y Claudio se establece un equilibrio tenso de fuerzas negativas, ello ocurre necesariamente alrededor del papel-pivote que desempeña Gertrudis. Cuando ese equilibrio se rompe hacia la destrucción mutua luego de que el teatro-dentro-del-teatro desenmascara a quienes hasta ese momento han jugado a no ser lo que son sin jamás poder ser nada más que ese juego, la relación de ambos con la reina se transforma de manera radical; esa transformación afectará todos los aspectos de la escritura subsecuente y, por fuerza, todas las acciones de ella derivadas. Cada diálogo o intercambio de acciones entre personajes dentro de una estructura dramática contiene índices de efectos interrelativos que impulsan a los papeles mutuamente a otros actos, ya sean físicos o verbales. La identifica-

ción de estas sinergias dramáticas desde el texto resulta imposible, o al menos sólo parcial, si el lector no hace un esfuerzo por reconocer sus *tonalidades y ritmos*.

Antes de que la “trampa” teatral de Hamlet logre poner en jaque a Claudio, Shakespeare emplea un registro cauto y elaborado con ocasionales desbordes cáusticos, propio de una diplomacia forzada sobre condiciones evidentemente hostiles. A tal registro le viene muy bien el ritmo medio que Shakespeare impone con el apoyo de las peroratas de Polonio. Rota la tenue equidad de fuerzas durante la escena multirreferida, no sólo la cadencia de la obra crece de manera gradual y sustancial, sino que los tonos oscuros aumentan su intensidad a la par que aumenta la emotividad en estrecha colaboración con el sesgo hacia situaciones de mayor intimidad, misma que se exagera al entrar Hamlet precisamente al ambiente más íntimo de su madre: su recámara, que también resulta ser el escenario de la muerte del elemento verboso que significaba Polonio. Por desgracia, hay lectores y lecturas del gran texto vocal e histriónico llamado *Hamlet* que tienden a reducirlo a una especie de largo y tedioso discurso filosófico sobre la ansiedad. Desde una perspectiva estrictamente teatral, es más valioso que el lector sensible aprecie la sobresaliente diversidad de cadencias y matices que se pueden obtener a partir del entramado verbal de Shakespeare y disfrute el espectáculo activo, emotivo, visual y auditivo que desde la página se esboza.

El diálogo de Clov y Hamm, por su parte, contiene un guiño teatral extraordinario en tanto juega con la palabra “diálogo” al borde mismo de la actuación, la autorreferencia teatral y la metateatralidad: ¿qué puede mantener a Clov en el (no)lugar en que se encuentra? “El diálogo”: la (no)oportunidad o (in)utilidad de relacionarse con alguien, digamos Hamm; o bien la (no)relación en sí, *in situ*, lo que entre ellos en ese mismo momento (no) sucede; o bien la iniciativa del dramaturgo que les ha dado (no)existencia; o bien el diálogo *per se*, como categoría que es todo y nada a la vez, acción (in)definitiva/recurso (in)útil —incluso mera “(anti)literatura”—. Una de las grandes dificultades para hacer funcionar este espléndido instante de *Fin de partida* estriba en hallarle el tono que le haga justicia tanto al parlamento como al espectador. No obstante, a la vez que se impone reconocer la tonalidad de un diálogo, hay que mantenerse alertas a que cada parlamento puede contener una combinación de matices, dependiendo de la última y decisiva interrelación que los personajes sostienen durante el hecho escénico: su contacto con el público.

De nuevo, es clave tomar en cuenta la historicidad del fenómeno. El teatro griego establecía una peculiar relación semiritual con sus espectadores a través del coro y la *orkhestra*, el hemisferio donde aquél se desempeñaba. Ésos eran, respectivamente, los elementos activo-poético y espacial que mediaban entre el ciudadano de Atenas y el aspecto de su mitología o de su axiología que fuera dramatizado por la obra en turno. Se trataba de una interrelación estrecha y cuidadosamente cultivada. El activo espectador isabelino, por su parte, constituía un desafío de primera magnitud al cual en ocasiones había que responder de manera directa desde el tablado, si bien dramaturgos de la capacidad de Shakespeare pronto aprendieron a callar a sus públicos a través de escenas introductorias especialmente diseñadas para interactuar con ellos. Esto último se aprecia bien en el *Julio César* de Shakespeare. Flavio abre la pieza con una orden y un regaño en contra de los plebeyos de Roma que celebran el triunfo de César: “¡A casa, holgazanes, largo de aquí! ¿Acaso estamos de fiesta?” Ese exabrupto a su vez sugiere un delicioso diálogo implícito entre el actor —que *hablando inglés* representaba a un tribuno *romano*— y los espectadores isabelinos que rodeaban la plataforma durante lo que con probabilidad era, en efecto, un día de fiesta: el estreno de una obra de teatro. Los públicos de tiempos posteriores han tenido mayor o menor participación —o bien se les ha invitado o forzado a participar en mayor o menor medida— en el hecho escénico, pero siempre obran como el punto último y definitivamente influyente en el transcurso del mismo. Si el dramaturgo imagina su texto como un conglomerado de

oportunidades para que el espectador se involucre en la acción y la narrativa que la subyace; o si, por lo contrario, busca alejarlo a toda costa de las emociones que la anécdota y los demás elementos narrativos podrían causarle, y con ello privilegia aspectos sorprendentes o incluso pedagógicos en su texto; o si quiere escribir teatro como si fuera en efecto un pedazo de realidad; o si desea trascender esas limitantes y llevar a sus personajes al cielo a conversar con ángeles y luego devolverlos a la cotidianidad... cualquier objetivo que se plantee el dramaturgo, aun si dice lo contrario, estará en función de un público.

Para los espectadores es que Hamlet o Hamm han sido creados; para ellos hablan, si hablan, y hacen cosas, si las hacen. El público es, también, el referente mayor que puede usar un lector para una lectura sensible e inteligente de textos dramáticos: el público es el propio lector, y será mejor lector y público si imagina que a su lado está (aunque no esté) otro espectador, con opiniones distintas, vivencias ajenas, vicios propios y reacciones impredecibles. Es decir, el “lector de teatro” será mejor lector de *teatro* si intenta no ser sólo sí mismo sino también ese “otro” virtual. Si el lector de un texto dramático es capaz de imaginarse eso y de leer conforme a ello —si es capaz no sólo de leer para sí sino como si leyera *para otro* y *como otro*— quizá compartirá buena parte de lo que los autores y los ejecutantes del teatro hacen consigo mismos cada vez que desempeñan sus tareas: ser otros y nadie. Y así comenzará a leer el texto dramático como lo que es: nada más ni nada menos que nada si no lo activamos de manera generosa en la imaginación *a partir* del signo escrito y *no sólo* como signo escrito.

EL ENSAYO

TEMA

6

El prestamista y su mujer, de Quentin Metsys, 1514. La balanza es empleada para medir el peso exacto y distinguir las piezas puras de las adulteradas; asimismo, es símbolo de la justicia y la objetividad. Michel de Montaigne, el primer ensayista, concibe la balanza como un emblema del acto de pensar, examinar | © Latin Stock México.



Liliana Weinberg¹

El término *ensayo* designa una clase de texto en prosa, de carácter no ficcional, por el que se representa el despliegue de una operación intelectual de comprensión del mundo y en el que predomina la modalidad expositivo-argumentativa sobre la descriptivo-narrativa.

El ensayo es la escritura de una experiencia intelectual. Lo asociamos a las operaciones de entender, interpretar, desplegar un juicio sobre los más diversos temas y problemas, a la vez que

¹ Una primera versión de este texto, aquí muy modificada, se publicó con el título de “El ensayo y la poética del pensar”, en Emilia Rébora Togno, coord., *Antología de textos literarios en inglés*, pp. 261-286.

a la posibilidad de participar de ellas a los lectores. El término *ensayo* remite al acontecimiento de pensar el mundo por parte de un sujeto: una operación interpretativa que tiene a la vez alcances epistémicos, éticos y estéticos, y que ha dado lugar a una clase de textos en los que predomina la modalidad expositivo-argumentativa. El ensayo participa al lector de una perspectiva personal para ver e interpretar los más diversos temas y problemas que se abren a la sensibilidad e inteligencia del autor. El ensayo se encuentra regido por un principio básico: el que piensa escribe, de modo tal que es muy fuerte en él la presencia de un “yo” situacional cuyo punto de vista constituye también el punto de partida del texto.

El ensayo es un tipo de texto que despliega, representa, comunica y expresa al lector, desde un particular punto de vista y desde la propia situación vital del autor, una interpretación, una opinión bien fundamentada y responsable, sobre algún tema, problema o cuestión del mundo pensada en diálogo con una comunidad hermenéutica. El ensayo es así una operación intelectual que se traduce en un texto y es un texto artísticamente configurado que representa una peculiar manera de ver el mundo y conserva las huellas de una operación intelectual.

En palabras de Alfonso Reyes, este “centauro de los géneros” se dedica “a la comunicación de especies intelectuales”:

La literatura se va concentrando en el sustento verbal: la poesía más pura o desasida de narración, y la comunicación de especies intelectuales. Es decir, la lírica, la literatura científica y el ensayo: ese centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al “Etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.²

El ensayo es una organización literaria característica de la prosa de ideas, que se configura a partir de una perspectiva personal sobre el mundo, y que se dedica a abordar con rigor interpretativo, crítica y creativamente —así como con un incisivo trabajo sobre el lenguaje y una neta voluntad de estilo en el pensar, en el decir y en el escribir—, los más diversos temas a la luz de una preocupación por significados y valores. De este modo, a partir de su recorte y de su forma de abordaje subjetivo e intersubjetivo, los *temas* se interpretan y se participan al lector en cuanto *problemas*. El ensayo se apoya en una convención de lectura: el que piensa escribe. El autor del ensayo firma con el lector un pacto de buena fe, garante de una determinada relación con la indagación responsable de la verdad y el sentido en el ámbito de la ética.

El término recubre así a la vez una operación intelectual, una configuración característica de la prosa no ficcional, una convención de lectura, una forma de mediación entre las más diversas formaciones ideológicas y estructuras de sentimiento, una clase de textos, un género literario surgido históricamente con la modernidad, una manifestación de la literatura de ideas caracterizada por la interpretación, la crítica, la polémica y el interés por participar al lector de un punto de vista.

Es así como el mismo término designa, según la perspectiva crítica escogida, un género, una clase o un tipo de textos, una forma enunciativa, una práctica discursiva, una textualidad, una retórica, una poética, pero también una operación intelectual, un modo de predicar sobre el mundo, una táctica escritural, un estilo del pensar, un modo de intervención simbólica en el debate de ideas, un modo estético de dar sentido al mundo.

² Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, publicado originariamente en *Tricolor*, México, 16 de octubre de 1944, y reproducido en Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. IX.

Muchos son quienes consideran que el ensayo es literatura de ideas, una auténtica poética del pensar, dado que ensayar es interpretar, es entender, es elaborar un juicio o reflexionar libremente sobre un tema: ensayar es emprender un viaje intelectual a la vez que representarlo por medio de una escritura responsable.

Un estudioso del tema, Jacques Vassevière, ha mostrado cómo desde el principio el ensayo se apoya en dos rasgos fundamentales: *la escritura del yo y el ejercicio del juicio*. Lo caracteriza de este modo:

Hoy la palabra designa un género literario muy abierto, que pertenece a la literatura de ideas. El ensayo es una obra en prosa a través de la cual el autor presenta libremente su reflexión sobre un tema dado. Su enfoque es netamente argumentativo, aunque su ambición es limitada: el ensayo no expone un pensamiento acabado o estructurado en doctrina, no busca la exhaustividad y autoriza la implicación personal del autor.³

Por su parte, otro especialista, Graham Good, en el prefacio a la *Encyclopedia of the Essay*, consigna lo siguiente:

Generalmente designa un texto no ficcional en prosa que ocupa entre una y alrededor de cincuenta páginas, aunque en algunos casos se encuentran textos de gran extensión que también se denominan ensayos. El término también connota frecuentemente una cierta modalidad de aproximación a un tópico, caracterizada de manera variada como provisional y exploratorio más que sistemático y definitivo. El ensayo puede ser contrastado con el artículo académico, que es generalmente una contribución a una disciplina reconocida y a una investigación en colaboración... El ensayo tiende a ser personal antes que colaborativo en su aproximación, y usualmente carece de esa clase de aparato escolar. La autoridad del ensayista no está basada en credenciales formales o especialidad académica, pero en su personalidad reflejada en el estilo de escribir. El carácter persuasivo se basa en el carácter distintivo del estilo más que del uso de un vocabulario académicamente aceptable o técnico. El ensayo típicamente evita la jerga especializada y está dirigido a un "lector general" en un tono amistoso e informal. También evita la aplicación de una metodología preestablecida a casos particulares, y en general va (trabaja) de lo particular hacia lo general, y aun así no se preocupa por producir conclusiones aplicables a otros casos. Sus preocupaciones son más personales y particulares que profesionales y sistemáticas.⁴

El ensayo es una prosa interpretativa que remite a la vez al mundo y a la mirada del autor, que manifiesta un punto de vista bien fundamentado y bien escrito del autor respecto de algún estado del mundo; más aún, presenta al diálogo una configuración artística de la prosa que traduce la visión fuertemente personalizada de los más diversos temas y problemas, y para cuya comprensión y despliegue de sentido tiene enorme importancia la participación del lector. El ensayo nos envía así, en una compleja remisión y en una tensa relación entre opacidad y transparencia, al punto de vista del autor, al tema o problema interpretado, a la forma en prosa que, en su especificidad, da cuenta de esos elementos, y al lector que habrá de reabrir y reinterpretar esa dinámica interpretativa como resultado de la firma de un contrato de intelección específico con el autor. El ensayo pone en evidencia la perspectiva particular de su autor y, más aún, su fuerte relación, incluso vital, con la materia del mundo

³ Jacques Vassevière, *Essais de Michel de Montaigne*, p. 6.

⁴ Graham Good, "Preface" a la *Encyclopedia of the Essay*, editada por Tracy Chevalier, pp. XIX-XX.

por él tratada,⁵ de tal modo que ésta se presenta también de manera personalizada. Se refiere, asimismo, a un estado del mundo que es seleccionado por el ensayista a la luz de un horizonte de valores teñido, por decirlo así, de la forma de abordaje que escoge el autor. Pero este envío de la mirada del ensayista al mundo y de éste al autor no puede omitir que el ensayo es una nueva formación textual, que da cuenta de una cierta especificidad y voluntad de forma artística, y que en sus casos más destacados presenta incluso una poética del pensar. En efecto, si bien muchos críticos consideran que se trata de una prosa de carácter predominantemente argumentativo y expositivo, que se adscribe al orbe de la “dicción” en contraste con el de la “ficción” (Genette), o al ámbito de la explicación antes que al de la narración (Bühler), y que establece sobre estas bases un particular contrato de veridicción con el lector, debemos añadir que supera ampliamente esas restricciones pues traduce el pensar y el decir en un texto predominantemente artístico. A la vez, y en la medida que es mucho más que un mero contenido comunicativo, se requiere de un tipo de lector que no sólo esté dispuesto a recibir pasivamente un mensaje, sino que se constituya en partícipe activo del despliegue de la interpretación que el ensayo lleva a cabo.

Estas caracterizaciones básicas nos ayudan a orientarnos cuando queremos leer o escribir un ensayo, y nos permiten abarcar un amplio espectro que va desde el ensayo de corte escolar hasta el ensayo de altos vuelos literarios, desde el ensayo comentativo hasta el ensayo crítico, desde el ensayo académico hasta el ensayo de creación, aunque existen, claro está, marcadas diferencias entre los distintos tipos. En efecto, y si bien en ambos casos el texto da cuenta de un esfuerzo por entender valorativamente una cuestión o un estado del mundo, el *ensayo escolar* o el *comentario* pueden reducirse a un empleo meramente instrumental del lenguaje con escasa voluntad de estilo, mientras que el *ensayo literario* y el *ensayo crítico* pueden dar lugar a una verdadera experiencia vital y estética a través de la cual el lenguaje, la forma artística, la tradición literaria y filosófica, la capacidad interpretativa e imaginativa, pueden llevar a los lectores a participar de una experiencia de interpretación del mundo que colinda con una auténtica aventura de la sensibilidad y la inteligencia.

Retomando las observaciones de sus principales críticos, puede decirse que las características definitorias del ensayo son: tratamiento de todos los temas a partir de un “yo” meditativo y central; fuerte marca personal y actitud comentativa del “yo” en el mundo; fusión de lo privado y personal con lo intelectual y conceptual; predominio de las operaciones expositivo-argumentativas; firma de un contrato “de buena fe” con el lector, diverso del contrato “de mala fe” que establece la ficción; apertura, libertad y flexibilidad para introducir y organizar los contenidos semánticos; carácter provisional y exploratorio antes que sistemático y concluyente.⁶

El ensayo es uno de los géneros más modernos, y tiene incluso, por decirlo así, un “acta de nacimiento”: en 1580 Michel de Montaigne da a publicidad su primer libro de *Ensayos*, término que asocia con el acto de examinar, experimentar, probar, pesar y sopesar los más diversos asuntos mediante el ejercicio del juicio y la experiencia.⁷

Montaigne elige como divisa de su actividad intelectual una balanza (ese instrumento que emplea tanto materialmente quien pesa el oro como simbólicamente quien actúa como juez), y declara que: “Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de

⁵ Maria Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria*.

⁶ A este respecto son valiosas las observaciones de María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*.

⁷ Michel de Montaigne, *Essais* (1580-), texto establecido por Albert Thibaudet, París, Nouvelle Revue Française, 1939, 2 vols.; *Oeuvres complètes*, textos establecidos por Albert Thibaudet y Maurice Rat, introducción y notas de Maurice Rat, París Gallimard, 1962 (Bibliothèque de la Pléiade, 14). Hay varias traducciones al español, entre las que mencionamos *Ensayos* (1580-), trad. de Constantino Román y Salamero, Buenos Aires, Aguilar, 1962, así como *Ensayos*, edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo, 3 vols., Madrid, Cátedra, 1985.



Michel de Montaigne,
creador del ensayo.
Grabado de J. Collyeur |
© Latin Stock México.

asuntos; por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos Ensayos”. Pocos años después, Francis Bacon se interesará por la obra de Montaigne y la retomará en sus propios ensayos de moral y política.⁸ Como bien señala Miguel Gomes, sólo cuando Bacon se declare lector de los *Essais* y reconozca la obra de Montaigne como antecedente de la suya, el ensayo dejará de ser un ejemplo único de su tipo para convertirse en miembro inaugural de una clase y un género.⁹

Mientras que Montaigne concebía el ensayo como crítica al viejo modelo de interpretación basado en el sistema cerrado de autoridades, en nuestros días se muestra como el género más cercano a la interpretación abierta y creativa. El ensayo es el despliegue configurador de una interpretación.

El siglo XIX consolidó su papel en el espacio público y el romanticismo hizo del ensayo un poema intelectual, enfatizando las potencialidades creativas del intelecto. Y ya en el siglo XX, preocupado por vincular ensayo y crítica, Lukács ofrece certeras definiciones, una de ellas inspirada en el romanticismo: el ensayo es un poema intelectual, el ensayo traduce la intelectualidad como vivencia sentimental, el ensayo es un juicio.¹⁰ Según Theodor Adorno, el ensayo es un interpretar activo que encuentra su forma a través de esa misma dinámica de enlace entre el autor y el mundo; el ensayo no representa sólo al mundo, sino al proceso de pensamiento que lleva a cabo un autor.¹¹

Es también necesario buscar una caracterización mínima que nos permita distinguir en primera instancia el ensayo de la prosa de ficción, la lírica y el teatro. Sin embargo, como veremos más adelante, esta distinción no es tan nítida como podría esperarse, ya que, si bien su carácter es predominantemente no ficcional y corresponde al orden interpretativo-explicativo, no por ello deja de hacer uso de operaciones propias de otros géneros.¹² Por otra parte, en cuanto ligado a la prosa de ideas, el ensayo establece complejas relaciones con otros representantes de dicha familia: el artículo periodístico, el discurso político, el panfleto, el texto académico, el escrito autobiográfico, el libro de viajes, etc. No debemos, sin embargo, temer a estas posibles superposiciones y cercanías, ya que es necesario recordar que, como todo género discursivo, el ensayo no se define tanto por una “esencia intemporal” como por aquellas otras formas cercanas con las que hace familia o se opone en distintas épocas.

Mientras que algunos estudiosos se preocupan sobre todo por el contenido del ensayo, otros resaltan la importancia de la forma artística, la escritura o la “voluntad de estilo”. Mientras que algunos críticos enfatizan la relación del ensayo con la prosa de ideas y la re-

⁸ Francis Bacon, “Essays” (1597), en *Works of Francis Bacon*, Nueva York, Garrett Press, 1968. Hay varias traducciones al español, como *Ensayos sobre moral y política*.

⁹ Véase Miguel Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, cap. 1.

¹⁰ Georg Lukács, “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” (1911), en *El alma y las formas. Teoría de la novela*.

¹¹ Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma” (1958), en *Notas de literatura*, pp. 11-36.

¹² Pensemos, sin ir más lejos, en el fuerte carácter situacional del ensayo, que hace confluír elementos enunciativos, dialógicos, performativos. Consideremos también que en eminentes casos de frontera, como las *Otras inquisiciones*, de Borges, es difícil el deslinde entre ensayo y ficción.

tórica, otros se preocupan por su vínculo con una poética del pensar,¹³ y prefieren considerarlo como el despliegue de un proceso interpretativo o explicativo por el cual la personalidad individual de un autor manifiesta un estilo del decir y un estilo del pensar, y da cuenta de un determinado estado del mundo. Muchos son además quienes se dedican al estudio de los temas tratados por el ensayo, mientras que otros, por su parte, se preocupan por enfatizar su cercanía con el ámbito creativo y escritural: el ensayo se encontraría así en un difícil equilibrio entre el *mostrar* y el *decir*.¹⁴ Por fin, otro grupo de autores se dedica a su vínculo con la retórica, a partir de su carácter explicativo-argumentativo. De este modo, el ensayo parece encontrarse en un difícil balance entre la preocupación por la forma de la moral y por la moral de la forma.

Otro texto que aporta valiosas observaciones sobre el ensayo es el prólogo de Pierre Glaudes a *L'essai. Métamorphoses d'un genre*.¹⁵ Glaudes afirma que se buscará en vano una fórmula canónica del ensayo, un modelo universal que induzca siempre al mismo pacto de lectura, dado que la heterogeneidad de ejemplos, la variedad de manifestaciones —desde las breves, fragmentarias y aforísticas hasta las amplias, orquestales, extensas—, muestran que, si bien algunos ensayos parecen obedecer a reglas compositivas previas, muchos son también los que rompen con los cánones retóricos: si algunos autores nos ofrecen un ensayo otros nos ofrecen ensayos.

Se trata de una forma abierta y flexible, que no tiene un dominio cultural bien circunscrito. Lindero del discurso filosófico, magistral, de la meditación espiritual, puede también acercarse a las seducciones sofisticadas de la conversación o recurrir a los juegos poéticos y ficcionales, y llegar a las vías de la vulgarización periodística y la polémica: “es un género pro-teiforme que se caracteriza por no tener fronteras”.

Glaudes se pregunta si el ensayo, ese *mauvais genre* (ese “género malo” en todas sus acepciones: malo, malvado, erróneo, desagradable, no placentero...), existe solamente por oposición a otras clases textuales mejor definidas, o si puede encontrar un perfil propio. El autor reflexiona acerca del ensayo a partir de una serie de rasgos de enorme importancia. El primero de ellos es ensayo y “extranjería”. El ensayo se hace posible a partir de los cambios en la cosmovisión humana desencadenados en el Renacimiento, uno de los cuales es el surgimiento de una nueva relación entre el sujeto y el conocimiento, y la posibilidad de extrañeza y de distancia.

En lo que va de Montaigne a Bacon presenciamos un nuevo modo de relación del sujeto cognoscente con el objeto del conocimiento, que se manifiesta en el ensayo: el uso metódico de la duda y el rechazo del sistema de autoridades y de las reglas de la retórica que dan un orden artificial al pensamiento son, según Paul Heilker, los elementos fundamentales sobre los que se funda el género para intentar conocer un mundo cuyo solo estado permanente es, paradójicamente, el movimiento. El ensayo busca nuevas representaciones de la verdad en un universo incierto.

Un segundo rasgo que caracteriza al ensayo es el que lo hace “un discurso situado”. Toda búsqueda ensayística se encuentra, sin cesar, referida a una existencia particular y a una experiencia vivida de la duración. El sujeto ha dejado de pensarse como esencia metafísica y descubre que la conciencia se despliega en un tiempo cambiante: paulatinamente se desplaza la declaración impersonal para alcanzar “la puesta en escena de la propia enunciación”.¹⁶

¹³ Tomo esta idea del fundamental aporte del historiador francés Jacques Rancière, quien a partir de su lectura de *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1949) de Braudel, plantea un apasionante análisis de la poética de la historia, altamente estimulante también para quienes deseen adentrarse en algunos de los caminos posibles del ensayo.

¹⁴ Tomo esta distinción de Ricardo Piglia.

¹⁵ Pierre Glaudes, ed., *L'essai. Métamorphoses d'un genre*.

¹⁶ *Ibidem*, p. VII.

Glaudes subraya también “la hermenéutica en el ensayo”: “Fundado en la conciencia del tiempo y de la relatividad, el ensayo surge ligado al advenimiento de la hermenéutica”:

La forma dúctil del ensayo, modulable al infinito, permite poner en relación diversos campos disciplinarios dentro de un gran arco hermenéutico, que religa aquello que el lenguaje de los expertos tiene por costumbre disociar o fragmentar.¹⁷

Y añade:

Es en este sentido un género cívico: al dirigirse a un público amplio, que no se reduce a los especialistas, es, dentro de la literatura de ideas, el género que contempla el conjunto de la comunidad, que impide a los individuos aislarse en su dominio de competencia o en su espacio privado. Al religar los saberes particulares con las grandes cuestiones éticas, estéticas o políticas, ofrece una mediación cultural que contrasta con la mayor parte de las prácticas discursivas, en la medida en que la especialidad y la publicidad son en general antitéticas.¹⁸

Otro de los rasgos fundamentales y paradójicos del ensayo es su doble naturaleza, “egoísta y cívica” al mismo tiempo. Si por una parte el ensayo es un “ejercicio solitario” propio del “yo”, por la otra apela a un reencuentro y postula un auténtico diálogo fraternal con el lector y el establecimiento de un “nosotros”. Género “cívico” por excelencia y capaz de relegar saberes particulares, es clave su papel de mediación cultural. El ensayista se hace así sujeto y objeto de su propia meditación, y se vuelve capaz de vincular, en un mismo impulso hermenéutico, el *yo*, el *mundo* y el *texto*.¹⁹

Este autor se refiere también a las “exotopías del ensayista”, para quien, al lado de esta independencia heurística que le garantiza las condiciones de un conocimiento conjunto del “yo” y del mundo, existe otra forma de apartamiento que es el retiro voluntario del mundo, que funda una posición discursiva particular: el ensayista no se instala en la soledad como un misántropo o como un egoísta, sino para mejor servir a los otros: “El ensayo está movido por una lógica interna, de orden ético, que proscribiera toda manipulación retórica, tome ella la forma de un golpe de fuerza o de una maniobra de seducción”.²⁰ La propia independencia de opinión del ensayista tiene su contraparte en la libertad que se respeta en el interlocutor y que permite establecer un diálogo entre iguales.

El ensayo manifiesta también una orientación ética, que tiene a su vez incidencia sobre su escritura y su configuración, que se niega a la linealidad de los discursos persuasivos canónicos y a las estructuras dialécticas cerradas, para privilegiar una estética de la fragmentación, de los disparos y de la ruptura, apartada de la afirmación de una doctrina.²¹

El ensayo no busca dar un lenguaje común al grupo, sino hacer surgir preguntas y provocar la confrontación de ideas; por ello nos hace escuchar diversas voces y mezcla muchos lenguajes y temas. De allí el papel fundamental que cumple en su composición la intertextualidad, reunida en la “unidad del dominio simbólico” que hace del libro una biblioteca virtual y de la lectura una modalidad de la exégesis: de acuerdo también con Todorov, “La escritura de un texto aparece entonces como un modo de apropiación de otros textos, una

¹⁷ *Ibidem*, p. VIII.

¹⁸ *Ibidem*, p. X.

¹⁹ *Ibidem*, p. XI.

²⁰ *Ibidem*, p. XVI.

²¹ *Ibidem*, p. XVIII.

mezcla de citas, una orquestación de ideas diversas, en un juego intertextual”.²² Pero debe agregarse que el ejercicio del ensayo supera la mera intertextualidad, puesto que pone en comunicación diversas esferas, más o menos formalizadas como textos y discursos: tal, por ejemplo, su puesta en escena y reconsideración del sistema de valores explícitos y declarados pero también implícitos y latentes en una sociedad. Para decirlo con Marc Angenot, el ensayista, como todo escritor, no sólo pone en práctica su capacidad de leer el mundo, sino también de escucharlo; es capaz de traducir y otorgar una nueva forma a lo ya escrito por una sociedad, pero también a lo que esa sociedad ha dicho en el pasado y lo que ella vive y manifiesta en el presente.

Existe alguna incertidumbre respecto del estatuto pragmático del ensayo, ya que corresponde a un tipo de enunciado que, lejos de constituir un aserto serio que supondría la plena adhesión del autor a su propósito, coloca frecuentemente al lector entre la perplejidad y la duda. El ensayo se balancea sin cesar “entre una convicción fundadora y una duda reguladora”. Para hacer justicia a este estatus ambiguo del ensayo, se ha dicho que mostraría una “veridicidad condicional”. La propia indecisión del lector convierte la ambigüedad en una característica constitutiva del género: aquella del discurso asertivo que busca la verdad pero sin tener jamás la seguridad de alcanzarla; de allí que, a diferencia del tratado, tenga siempre un fuerte componente de incertidumbre.

La escritura del ensayo instituye una forma de lenguaje metafórico que en algunos casos inventa o recrea el mundo de acuerdo con modalidades cercanas a la ficción misma. La búsqueda de la verdad se plantea en muchos casos en el ensayo como novela de aprendizaje, y el ensayista es a la vez el narrador, el héroe y todos los otros personajes. Por ello, Barthes denomina al ensayo “una novela sin nombres propios”.

De manera general, el ensayo no parece instituir un universo ficticio de la misma naturaleza que el de la novela ni tampoco proponer un pacto ficcional que autorice al lector a tratar el texto como un puro producto de la imaginación.

Glaudes retoma finalmente la caracterización de K. Korhonen, para quien el ensayo es “un discurso mimético que describe el proceso de pensamiento humano”, y de Foucault, en cuanto el ensayo es una “prueba modificadora de sí en el juego de la verdad” y dice que, en su opinión, el ensayo es “una aventura intelectual que confiere a la imaginación una función heurística y la convierte en una modalidad del conocimiento”.²³ El mismo autor agrega: “la escritura, en el espesor cuasi corporal de sus significantes, es la que da forma a la cosa ausente, la que la convoca en una fórmula, término que debemos tomar tanto en su sentido alquímico como estilístico”.²⁴

Existen, por lo tanto, muy pocas características mínimas en las que coinciden los estudiosos: vínculo con la prosa, carácter no ficcional, perspectiva personal del autor, apertura



Retrato de Émile Zola,
de Edouard Manet, 1868.

²² *Apud* Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. XIX.

²³ *Ibidem*, p. XXV.

²⁴ *Idem*.

a un amplio espectro de temas y formas de tratamiento, concisión, contundencia, voluntad de estilo. Pero a despecho de estos pocos puntos básicos de acuerdo, es ciertamente mayor la variedad que la coincidencia en las distintas caracterizaciones y definiciones: muchos son además quienes prefieren mostrar su carácter “proteico”, “ambiguo”, “excéntrico”, “híbrido”, y referirse al ensayo como “literatura en potencia”, “antigénero”, “género degenerado”, etc. De este modo, mientras unos se preocupan por la dificultad de su pertenencia genérica, otros prefieren pensarlo como diverso, camaleónico, inasible. Quienes insisten en el carácter mixto o incluso ambiguo del ensayo tratan de apoyar sus enfoques a partir de su pertenencia a varios ámbitos a la vez (poesía y filosofía, imagen y concepto, didáctica y literatura, etcétera).

Una revisión cuidadosa de las caracterizaciones y definiciones al uso nos muestra una posible explicación a esta variedad: en realidad, uno de los mayores problemas que enfrentamos es que se trata de atender a distintos niveles de discusión, que en muchos casos acaban por confundirse, y que aquí intentaremos deslindar. El ensayo se piensa desde varias perspectivas de abordaje, como una operación del espíritu, una forma enunciativa, un tipo particular de discurso, una configuración peculiar de la prosa, un estilo del pensar, un estilo del decir, una clase de textos o bien una determinada relación con los lectores y la comunidad hermenéutica. El ensayo puede considerarse así, según la perspectiva y la línea teórica adoptada, un género, una clase o un tipo de textos, una forma discursiva, una manifestación de la textualidad, pero también una modalidad enunciativa, una actividad intelectual, una poética del pensar, un estilo del decir.

Ensayar es *una operación del espíritu, una actividad, un acontecimiento discursivo*²⁵ que corresponde al acto de pensar; es el despliegue de la inteligencia a través de una poética del pensar y es la puesta en práctica de nuestra capacidad de entender y dar un juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal. El acto de entender o de juzgar sobre algún estado o manifestación del mundo lleva a un permanente enlace dador de sentido entre lenguaje y mundo. El ensayista sería de este modo un “especialista” del entender y del decir sobre su entender, que ofrece, como producto de su acto intelectual, no sólo un conjunto suelto de opiniones, sino una obra nueva y organizada que apoya a su vez, desde su especificidad, aquello por él juzgado.

El ensayo corresponde también a una *forma enunciativa* particular, con fuertes marcas tensionales, un predicar sobre el mundo desde la perspectiva del autor, un poner por escrito el proceso del pensamiento humano, que deja su inscripción en la textura del ensayo, y mediante la cual se nos participa de una interpretación sobre algún estado del mundo y se nos ofrece una explicación argumentada sobre éste por medio de un discurso generalizante, singularizante y ejemplarizante de la interpretación que se ha llevado a cabo.²⁶

El ensayo es una determinada *configuración de la prosa*, que no sólo emplea la prosa como vehículo de transmisión de las ideas, sino que se relaciona íntimamente con las potencialidades artísticas y comunicativas de la prosa en general. A partir de un detonante inicial, el ensayista teje una red analógica de “visiones” y “asociaciones” culturales y artísticas a través de la cual “ve” el mundo y lo representa en forma de arte. En esta red se evidencia una dominante explicativa y descriptiva sobre una narrativa.²⁷ La prosa del ensayo actúa además como mediadora entre otras formas de la prosa del mundo, vectores temáticos, conceptos y

²⁵ Véase Evodio Escalante, “La metáfora como aproximación a la verdad. Ensayo acerca del ensayo”, en Adrián S. Gimete Welsh, comp., *Escritos. Semiótica de la cultura*. Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1994. Otra edición: México, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 289-309.

²⁶ Se adopta el término *ejemplarizante* en el sentido que le atribuye Nelson Goodman: toda obra de arte es ejemplo de sí, ejemplo de la propia interpretación que lleva a cabo.

²⁷ M. Ferrecchia, *op. cit.*

símbolos preformados culturalmente, ya que los pone en relación y los enlaza en nuevas configuraciones de sentido. El ensayo logra así articular formas, tradiciones, discusiones, y captar no sólo conceptos, sino estructuras de sentimiento que se dan en el seno de la vida de una cultura o en un campo literario o intelectual específico.

El ensayo es también un *estilo del pensar y del decir* que se coloca fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa, aun cuando —a diferencia de otras formas en prosa que pueden hacer un empleo meramente instrumental de las palabras— lleve a cabo un trabajo artístico sobre el lenguaje, logre construir una representación del mundo con su propia legalidad y organización, y pueda apoyarse en operaciones propias de la narración, la poesía, el diálogo dramático, a la vez que citar ejemplos provenientes de otros géneros. El *estilo del pensar* nos conduce al peculiar modo de intelección del ensayista, quien retoma a su vez el modo de pensar de su época y lo lleva a nuevas cotas de sentido. El “estilo del decir” nos conduce a su modo de inscribir la experiencia creativa, la voz individual, en la institución de la literatura.

Al decir *ensayo* nos referimos también a *una cierta clase de textos* (para algunos, un género literario y para otros un tipo o forma discursiva) que agrupa aquellas formaciones caracterizadas por una cierta poética del pensar, y que en distintos momentos históricos se distingue con autonomía relativa de otras formas de la prosa no ficcional o de la literatura de ideas. Y esto nos conduce a la cuestión de los géneros literarios y a la de los géneros discursivos (Bajtín). En efecto, el ensayo entra en relación tanto con formas de una cierta especificidad artística y literaria (el poema en prosa o la prosa poética, por ejemplo) como con la familia de la prosa de ideas (tratado filosófico, discurso didáctico, etc.), o con otras formas pertenecientes a la prosa del mundo (pensemos, por ejemplo, en los géneros retóricos, judiciales y políticos). Pero, más aún, el ensayo entra en diálogo con otras formas como la narrativa, la poesía, el teatro.

El ensayo puede ser concebido también como *textualidad*, esto es, como forma de manifestación y realización concreta de la función textual en el seno de la vida social. Teóricos como Foucault o Said han enfatizado también la necesaria relación entre el texto y el mundo, su vínculo con hechos históricos, prácticas, instituciones; de allí la obligada inscripción de todo proceso significativo en marcos de referencia políticos, históricos y sociales. Said insiste en la necesaria situación del texto en el mundo (su “mundanidad”), a la vez que la no menos necesaria distancia crítica que debe adoptar el autor, quien es siempre un sujeto activo y responsable del texto.

En *The World, the Text and the Critic* (1984), Said recupera en toda su vitalidad las ideas de Lukács, en cuanto ve en el ensayo una de las más altas y logradas manifestaciones de la crítica a la vez que un esfuerzo de actualización, de revitalización, de contemporaneización de las discusiones y, por fin, una voluntad de forma. Said recupera también la idea de crítica: es a partir de la distancia entre la conciencia y ese mundo respecto del cual para otros sólo ha habido “conformidad y pertenencia”, que existe la distancia de la crítica. Así, “la conciencia crítica es parte de su mundo social real y del cuerpo literal que la conciencia habita y no es, de ninguna manera, una forma de escape de la una ni de la otra”.

Desde una perspectiva pragmática, el ensayo presenta un marcador genérico que implica la firma de *un contrato de intelección particular* a la vez que define un contrato de enunciación y de lectura: en cuanto no ficcional, se entiende que consiste en enunciados de realidad o “ilocuciones serias de estatuto pragmático sin misterio”, para decirlo con Genette.

Las enormes dificultades para ofrecer definiciones acertadas del ensayo se deben atribuir entonces, en primer lugar, a cuestiones intrínsecas al género y al complejo modo de articulación que establece entre distintas órbitas: la tensión entre opacidad y transparencia, subjetividad y objetividad, totalidad y fragmento, certeza y duda, ética y estética, etc. Para



Edward Said (1935-2003)
fue un activista, crítico
político y teórico literario
palestino | © Latin Stock
México.

quien desee llevar a cabo una lectura meramente instrumental, contenidista o superficial, en busca de *qué* dice el ensayo, resulta también difícil comprender que en su caso se trata precisamente de atender a la vez a un texto y a una operación, a un estilo del pensar y a un estilo del decir, a una configuración que remite al mundo y a un modo de ver el mundo que remite a la perspectiva adoptada. Otra buena dosis de dificultades es la que surge de los problemas suscitados por los propios abordajes de la crítica tradicional, que no fue capaz de atender a otros niveles que en nuestra opinión se deberían tomar en cuenta: ese *más allá* del texto que tiene que ver con aquello que Benjamin denomina la relación entre el poema y lo poetizado, y Lukács ve como relación entre la generación de valores juzgadores y lo juzgado, o aquello que Derrida contempla como la Ley que está detrás de la ley fundadora

de un género. En cuanto al *más acá*, sólo en años recientes se está redescubriendo —a partir de la teoría del discurso, la sociología de la literatura, la pragmática, etc.— que el texto tiene que ver con las condiciones de enunciación, la semiosis social y las prácticas discursivas en que se inscribe.

Gérard Genette fue uno de los primeros en ofrecer una salida posible a esta cuestión, al poner en relación el texto con el acto enunciativo que lo funda. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel, quien afirma que el acto de narrar es una estructura de mediación fundamental en todo relato verbal, podemos decir que estamos en presencia del acto mismo de pensar, estructura de mediación fundamental para esa otra forma discursiva fundamental que corresponde a la dimensión explicativa, intelectiva, propia del discurso gnómico o doxal, “caracterizado por el discurso argumentativo o generalizante, enunciado en el presente intemporal de la reflexión filosófica y de la enunciación de leyes, y que aparece también en la narración como el discurso por medio del cual el narrador expresa sus opiniones, hace reflexiones y generalizaciones sobre el mundo, incluyendo aquel que su narración va construyendo”.²⁸

En el caso del ensayo es ostensible el empleo del tiempo presente (un rasgo que ha pasado inadvertido para buena parte de la crítica). Esta continua remisión al momento de la enunciación y de la interpretación constituye, en nuestra opinión, la “clave” del ensayo, ya que, por una parte, nos remite al momento de la enunciación y, por la otra, al plano de la explicación generalizante y —he aquí un rasgo adicional— singularizante. El “encadenamiento” de sentido del ensayo está dado por el “desencadenamiento” a partir del momento de la enunciación; las distintas transformaciones y articulaciones que siguen a esta tensión inicial van tejiendo un entramado en el que el orden de sucesión temporal, causal y jerárquico o de subordinación se encuentra en tensión respecto del orden de coincidencia sincrónica, analógica y de coordinación, que toca al lector poner en movimiento.

El ensayo se coloca fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa, aun cuando —a diferencia de otras formas en prosa que pueden hacer un empleo meramente instrumental del lenguaje o apoyarse en un “yo” neutral como generador del discurso— lleve a cabo un trabajo artístico sobre el lenguaje, ponga fuerte énfasis en el “yo” enunciativo,

²⁸ Véase Luz Aurora Pimentel, “Sobre el relato. Algunas consideraciones”, en Emilia Rébora Togno, coord., *Antología de textos literarios en inglés*, p. 24; en este volumen p. 248.

vincule la voluntad generalizadora y la voluntad singularizadora, y logre construir una representación del mundo con su propia legalidad y organización a la vez que él mismo puede apoyarse en operaciones características de otros géneros. Así, no obstante el predominio de la dimensión interpretativa, el ensayo incluye frecuentemente en su entramado elementos y operaciones que lo ligan a la narrativa y la lírica. Más aún, en cuanto **performación** del acto de pensar, del acto de entender, despliega también mecanismos teatrales: hay una puesta en escena del pensar en la que muchas veces se hace ostensible el carácter dialógico y participativo del mismo.

6.1 PRINCIPALES RASGOS DEL ENSAYO

- *Prosa no ficcional*. De acuerdo con los ya citados Glaudes y Louette, estos dos rasgos fundamentales se pueden explicar así: *Prosa* porque, en ausencia de toda codificación literaria, no hay ninguna obligación que limite la forma de esta clase textual que no está caracterizada esencialmente por el primado de la función poética. *No ficcional* porque el objeto del ensayo no es simular acciones dentro de una narración o una representación dramática, sino proponer una reflexión sobre un tema cualquiera, en un discurso doblemente caracterizado por su referencia a la verdad y por el interés de persuadir a los lectores.²⁹
- *Carácter interpretativo, crítico, comentativo*. Con muy pocas excepciones, se considera que el ensayo pertenece fundamentalmente a la gran familia de la *prosa no ficcional*, ligado a la llamada *literatura de ideas*, más cercano al ámbito de la crítica y la interpretación que al de la lírica o la ficción. Si bien en el ensayo aparecen frecuentemente intuiciones poéticas o pasajes narrativos, predomina en él un carácter expositivo-explicativo y una actitud comentativa central.
- *Punto de vista y punto de partida*. Como ha dicho Routh, “el ensayo crea un punto de vista” y su estilo es capaz de guiarnos por el universo mental del escritor: se trata así de un estilo de escribir que conduce a un estilo de pensar; de un estilo de pensar que conduce a un estilo de escribir, y que nos ponen en relación tanto con el universo mental del escritor y su escritura como con el mundo que está más allá del texto. La adopción de un punto de vista que actúa a la vez como adopción de un punto de partida para el discurrir de la reflexión, y que a su vez aborda con esta mirada personal la materia tratada.
- *Personalización del tema tratado*. El ensayista hace suyos, por decirlo así, los distintos temas y problemas tratados, de modo tal que tiñe con su mirada el mundo, a la vez que el mundo se manifiesta a su mirada. Parafraseando a Tomás Segovia, diremos que el ensayo manifiesta un estilo de reaccionar el autor a un estilo de dársele el mundo.
- *Relación entre el texto y la operación que lo genera*. Ensayar un tema implica entender, interpretar, juzgar, evaluar, criticar, participar: quien escribe un ensayo procura desplegar su acto de ver y entender un asunto determinado, interpretarlo, juzgarlo, valorarlo, criticarlo desde su propio punto de vista.
- *Opinión responsable*. El ensayo es siempre la asunción de una firma, de un contrato de intelección, de un ejercicio de alta responsabilidad por la palabra empeñada.
- *Apertura*. Dado que el género no presenta fuertes restricciones en cuanto a los temas a tratar o a las modalidades compositivas a adoptar, tanto la selección como la organización reposan en el modo en que se desenvuelve la interpretación. Existe así una franca apertu-

²⁹ Pierre Glaudes y Jean-François Louette, *L'Essai*, p. 26. No deja de resultar sintomático que, mientras que la obra se abre con un esfuerzo de caracterización del género, se cierre con una perspectiva diferente de abordaje del ensayo, al que estos estudiosos consideran, en última instancia, más que un género, una cualidad del espíritu, un estilo del pensar, ligado a la inteligencia.

ra temática y compositiva, con escasas restricciones genéricas, aunque ello no implica desorden ni falta de consistencia interior. Muy por el contrario, la exigencia de organización en el pensamiento y en la presentación es redoblada para el ensayo, que es, como lo ha dicho Adorno, “sistemáticamente asistemático”.

- *Organización.* El ensayo traduce siempre un esfuerzo por dar una cierta organización compositiva y coherencia a las ideas que se desarrollan. En algunos ensayos predomina un orden “demostrativo” y en otros un orden “mostrativo”. En algunos se presenta una organización que subordina de acuerdo con criterios lógicos, causales, temporales, una idea respecto de la otra. En otros ensayos predominan los enlaces paratácticos, que privilegian el tejido, la coordinación, la yuxtaposición, el crecimiento reticular. Las intuiciones e ideas se organizan de manera coherente y convincente, y dan lugar a una cierta configuración del texto que puede atenerse a un orden externo predeterminado (tal, por ejemplo, un cierto orden argumentativo) o bien articularse con mayor libertad formal y de pensamiento (tal, por ejemplo, el enlace de una serie de intuiciones o fragmentos), pero que siempre da lugar a una organización significativa, que en la mayoría de los casos traduce una voluntad expresiva y de estilo, así como puede alcanzar una dimensión artística.
- *Mostración y demostración.* Las ideas, imágenes, símbolos presentes en el ensayo se articulan de manera convincente y seductora, en cuanto se habrán de poner en diálogo y compartir, participar con los lectores de esta experiencia intelectual de comprensión. De allí que en el ensayo se combinen la mostración, visión o intuición, y la demostración, reflexión y razón.
- *Argumentación y persuasión.* Algunos autores afirman que la organización del ensayo apunta a una superestructura argumentativa. Tal es el caso de María Elena Arenas Cruz, quien afirma lo siguiente:

Es una clase histórica de textos del género argumentativo, de manera que la base de su construcción textual es la argumentación; según esto todos los planos textuales (semántico, sintáctico y comunicativo) estarán concebidos para justificar lo posible mediante la razón y para alcanzar como finalidad última un tipo particular de persuasión del receptor. El objetivo del ensayo es establecer la credibilidad de una idea u opinión mediante pruebas; pero éstas no serán demostrativas, es decir, las que partiendo de premisas verdaderas llegan a conclusiones necesarias y cuyo valor es universal y atemporal, sino pruebas retórico-argumentativas, que son aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles y sólo son válidas en contextos concretos y con fines determinados. En el ensayo, como en cualquier texto argumentativo, las pruebas no son irresistibles a la crítica, pues a menudo están determinadas por la subjetividad y la imaginación. Mientras que el sabio, el erudito o el especialista constatan y prueban, el ensayista mira e interpreta...³⁰

- *Composición y seducción.* Para otros autores, como es el caso de Barthes y Réda Bensmaïa, el ensayo manifiesta una libertad escritural que envía al campo de la *complicatio* retórica, de modo tal que enfatizar su organización argumentativa conduciría a olvidar elementos como el juego y la gratuidad, el tejido paratáctico y aforístico. También para María Ferrecchia el ensayo se desenvuelve a partir de una “ocasión inicial” y se teje mediante operaciones asociativas y libres antes que ceñirse a un estricto orden argumental.
- *Voluntad de estilo.* En una acertada fórmula, Juan Marichal habló de la “voluntad de estilo” en el ensayo. Este rasgo, agreguemos, se da tanto como voluntad de estilo en el

³⁰ María Elena Arenas Cruz, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, eds., *El ensayo como género literario*, pp. 44-45.

pensar, en cuanto no son gratuitos ni el orden ni el ritmo de presentación de las ideas, conceptos, intuiciones, nociones, sino que se los ve seguir un camino, un recorrido exploratorio en búsqueda del esclarecimiento de algún tema. Existe también una “voluntad de estilo” en el decir, mostrar y el demostrar la propia postura respecto de un tema, que atiende no sólo a comunicar ideas, sino a expresar los sentimientos del propio autor, puesto que deseamos que aquello que decimos sea comprensible, convincente, compatible, valorable, interpretable por parte de un lector amigo: cuando dialogamos sobre algún tema, no sólo tenemos interés en comunicarlas y hacerlas saber, sino también en que nuestro interlocutor pueda entenderlas, incluso convencerlo y mostrarle que, aun cuando pueda o no estar de acuerdo con ellas, nuestra posición en el debate es atendible y respetable: tenemos siempre interés por participar nuestras ideas a los lectores. El encuentro con la lengua y la escritura, en un esfuerzo por que el texto esté bien formado, bien escrito y estéticamente organizado. Y existe, claro está, una “voluntad de estilo” en la escritura misma del ensayo.

- *Relación entre literatura y verdad.* A diferencia del texto científico, en el ensayo la relación con la verdad es característica y se enriquece con una búsqueda mayor de sentido. ¿Diremos que en el ensayo se trata de decir la verdad de manera distinta a la de otros géneros o manifestaciones discursivas? En efecto, en el ensayo se da un “contrato de veridicción” entre el autor y el lector diferente al de otros géneros. Según este contrato, el autor declara que está hablando “de buena fe” respecto del mundo, y que los temas representados en el ensayo remiten a un estado de verdad del mundo. Así, por ejemplo, cuando nos enfrentamos a un cuento como “El guardaguñas”, de Arreola, sabemos que estamos instalados en un plano de ficción, de tal modo que no se requiere “verificar” si la estación “X” a que quiere llegar el viajero existe en la realidad, mientras que en el caso del ensayo se trata de enviar al lector al plano referencial, al ámbito de los debates de ideas que tienen siempre una marcada relación con el mundo, con el contexto que rodea al texto. De allí la importancia de que se trate de un punto de vista bien fundamentado, bien argumentado, coherente, convincente y bien escrito del autor respecto de algún estado del mundo. El ensayo tiene una gran variedad temática —el gran escritor inglés Aldous Huxley consideraba el ensayo como un recurso literario para “decir casi todo sobre casi todo”—. De este modo, no tendría sentido hacer un recuento de todos los temas tratados por los ensayistas a lo largo de la historia, sino descubrir un elemento común: se trata siempre de encontrar un sentido, dar un valor, buscar un significado, en los temas elegidos.
- *Brevidad y falta de exhaustividad.* Otras características que suelen citarse son su brevedad y falta de exhaustividad, pero éstas no se refieren tanto a la extensión material del texto, sino a la contundencia, eficacia, del ensayo, que busca antes iluminar, abrir un tema, que agotarlo, con el reconocimiento implícito de que es imposible decirlo todo, y que siempre es posible volver a un tema o problema para repensarlo.
- *Valoración.* Hay también una gran relación entre el ensayo y el discurso ético, porque en muchos casos el ensayo hace un examen de los valores de su época, o del modo en que la sociedad juzga sobre tal o cual cuestión. También en este caso el ensayista nos estará diciendo, de buena fe, con autenticidad, sin dobleces, aquello que piensa respecto de las distintas cuestiones tratadas. Si bien en todos los casos el ensayo da cuenta de un esfuerzo por entender valorativamente una cuestión o un estado del mundo, el ensayo escolar o el comentario pueden reducirse a un empleo meramente instrumental del lenguaje con menor preocupación por el desarrollo artístico o imaginativo, mientras que el ensayo literario y el ensayo crítico pueden dar lugar a una verdadera experiencia vital y estética a través de la cual el trabajo artístico sobre el lenguaje, la forma, la tradición literaria y filosófica o el despliegue de la capacidad imaginativa pueden llevar a los lectores a participar

de una experiencia de interpretación del mundo que colinda con una auténtica aventura de la sensibilidad y la inteligencia.

6.2 ALGUNAS CARACTERIZACIONES DEL ENSAYO

Ya desde su fundación, Montaigne plantea el ensayo a la vez como una forma de textos y una operación del espíritu ligada al acto de pensar y de enjuiciar, examinar, explorar, sopear un asunto desde un punto de vista personal que implica a la vez la adopción de una determinada perspectiva para ver. Cuando Montaigne escribe su obra y funda el género es consciente de su novedad y originalidad —él mismo declara que se trata del único libro de su especie—, pero muy poco después, en el momento en que lo retoma Bacon, comienza su vida compartida como una nueva clase de textos que obedece al despliegue de la capacidad de pensar y examinar desde una perspectiva personal y crítica, opuesta al sistema de autoridades y a la jerarquía de discursos imperante.

De este modo, ya desde el principio el ensayo es pensado a la vez como una modalidad discursiva, como un acto intelectual o actividad intelectual ligado a la experiencia, como una forma textual que establece una relación con el mundo y con los lectores a partir de la perspectiva personal del autor.

Otro tanto sucederá con muchos de los más grandes ensayistas y muchos de los más grandes estudiosos, que ven en el ensayo esta compleja relación entre el acto de pensar y el acto enunciativo a través del cual se predica sobre el mundo; también lo perciben como la fuerte impronta personal que se pone de manifiesto en un estilo del pensar y un estilo del decir —que no necesariamente a su vez coinciden, sino que establecen una dinámica y un nivel de complejidad aún mayores—, como formaciones textuales concretas que se inscriben en familias genéricas y genealogías de pensamiento concretas.

En una de las más importantes reflexiones que se han dedicado al género, Georg Lukács dice en 1911 que “el ensayo es un juicio, pero lo que decide su valor no es la sentencia sino el proceso mismo de juzgar”. Y agrega que el ensayo “crea de sí sus propios valores juzgadores”. En ese mismo texto Lukács define el ensayo como “poema intelectual”.³¹ Ambas caracterizaciones son de enorme importancia.

A continuación se examinará la primera. La noción de que el ensayo es un juicio se inspira en las palabras de Montaigne, quien hacia 1580 escribe: “Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos; por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*”. Retomando siglos después las palabras de Montaigne, Lukács dirá a su vez, y de manera más radical aún, en 1911, que el ensayo *es* un juicio, en cuanto capacidad de predicar sobre el mundo a través del enlace entre lo particular y lo general. Pero además, Lukács indica que no importa tanto la sentencia como el proceso de juzgar, esto es, el despliegue mismo del juicio: el hacerse del juicio. En efecto, sabemos que todo ensayo plantea un punto de vista particular, una opinión fundamentada sobre algún asunto, de tal modo que al leerlo no buscamos sólo la conclusión a que se llega, sino el proceso por el que se llega a ellos, a modo de un viaje a la vez estético e intelectual. Y dirá por fin algo aún más radical: el ensayo crea de sí sus valores juzgadores. ¿Cómo es esto posible? El ensayo, entonces, no se apoya necesariamente en ningún sistema previo para juzgar sobre el mundo, sino que él mismo genera los valores con los que juzgará; esto es, anticipa el punto de vista, el recorte del tema, el camino a recorrer, el modo de abordaje y al hacerlo está poniendo ya en juego los valores desde donde se juzgará. Se trata de un “rizo”

³¹ Georg Lukács, *op. cit.*

que vincula niveles de una manera afín al círculo hermenéutico, y evoca la relación que planteara Walter Benjamin por esos mismos años (1914-1915) entre el poema y lo poetizado, que se precisan mutuamente, de modo tal que este último es requisito de aquél y garante de su sentido. El poema no puede existir sin lo poetizado, al mismo tiempo que, al existir, se vuelve, no su consecuencia, sino su prerrequisito:

Lo poetizado se mostrará como prerrequisito del poema, como su forma interior, como tarea artística. La ley según la cual todos los elementos concretos de las ideas y de la sensibilidad aparecen como conceptos fundamentales de las funciones esenciales, primarias e infinitas, se llamará la ley de identidad. Así queda indicada la unidad sintética de las funciones, y se la identifica, a través de su respectiva figura particular, como el *a priori* del poema.³²

Si insistimos en estas observaciones es porque deseamos mostrar que el ensayo no se trata sólo de una mera selección del tema o problema a tratar, sino de una operación mucho más fuerte y radical, consistente en que dicha selección está relacionada con otro ámbito, el de lo *inteligible*, el de lo *pronunciable*, por una sociedad. Escoger un tema es anticipar un punto de vista y un tipo de acceso, es “sacar un bocado” del mundo que se desea abordar.

De allí que, en otro ensayo dedicado a las “Afinidades electivas”, Benjamin anote, respecto de la diferencia entre crítica y comentario, lo siguiente:

La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte; el comentario, su contenido objetivo. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura, según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea, estará tanto más discreta e íntimamente ligado a su contenido objetivo [...].³³

Lukács y Benjamin se preocupan, en plena época del surgimiento de la crítica, por deslindarla del mero comentario de textos, por encontrar su necesidad, su especificidad, de tal modo que intuyen, además, la existencia de una serie de niveles; así el ensayo y la crítica se ven con un nivel de complejidad mayor.

De este modo, si en sus primeras manifestaciones el ensayo surge ligado a un quehacer hermenéutico (Montaigne), epistemológico (Bacon y Locke) e ideológico (Rousseau y Voltaire),³⁴ siglos después habrá de irse reconfigurando en su acercamiento a la indagación empírica (Humboldt), al periodismo como forma de debate en el espacio público (Addison



Walter Benjamin (1892-1940), filósofo y crítico literario | © Latin Stock México.

³² Georg Lukács, *op. cit.*, p. 94.

³³ Walter Benjamin, “Las afinidades electivas de Goethe”, en *Dos ensayos sobre Goethe*, pp. 13-14.

³⁴ Walter Mignolo propone hacer una distinción entre el *ensayo hermenéutico*, que se define con Montaigne —centrado en la experiencia de un sujeto universal, que se piensa como representativo de la condición humana toda—, el *ensayo epistemológico*, apoyado en un sujeto del saber —la línea abierta por Bacon, Locke, Berkeley, más ligada al tratado filosófico— o el *ensayo ideológico*, centrado en un sujeto que asume francamente una postura de comentario y crítica de las costumbres. Véase Walter D. Mignolo, “Discurso ensayístico y tipología textual”, en Isaac Lévy y Juan Loveluck, eds., *El ensayo hispánico*, Actas del simposio celebrado en Columbia, Carolina del Sur, 1981, p. 53. También véase, Walter D. Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*.

y Steele), a la creación (Baudelaire), a la crítica (Lukács), hasta desembocar, como sucede en nuestros días, en nuevas posibilidades y fronteras, como la del discurso de las ciencias sociales (Foucault), el discurso del posestructuralismo, la posmodernidad o el poscolonialismo (Barthes, Derrida, Said), la creación poética y artística (Paz, Segovia) o la ficción (Borges, Pitol).

Lukács se inspira además en la tradición romántica para afirmar que el ensayo es un poema intelectual que permite traducir la intelectualidad como vivencia sentimental. Con estas palabras nos conduce a otro aspecto central del ensayo: su capacidad de combinar el plano artístico y el intelectual. El ensayo lleva a cabo una operación del orden estético para dar cuenta de cuestiones del orden del conocimiento y, añadimos, moral. En años recientes, el historiador francés Jacques Rancière acuñó el término “poética del pensar” para referirse, en particular, a las operaciones que se hacen en su ámbito de interés, pero considero que estas palabras son también certeras para caracterizar el ensayo.

La preocupación de Lukács aspira también a encontrar bases sólidas para una nueva práctica que comienza a alcanzar su mayoría de edad a principios del siglo XX: la crítica. Lukács se pregunta si la crítica de arte y la crítica literaria meramente se limitan a tomar la forma de aquello a que se dedica —es decir, si la crítica “parasita” el objeto estudiado— o si tiene una forma necesaria, si es capaz de encontrar un sentido. Afirma Lukács que el ensayo se apoya sobre algo preformado, sobre algo ya sido, aunque no por ello simplemente se deja absorber por su objeto, sino que alcanza una nueva necesidad.

A lo largo de los años, estas tempranas observaciones de Lukács se han ido enriqueciendo y completando con nuevos temas y problemas en torno al género, pero no por ello han perdido su fuerza y su importancia, ya que la audaz forma de abordaje que hace el filósofo húngaro del tema no ha sido, en mi opinión, superada.

Algunos autores se preocuparon por encontrar la “ley” del ensayo y resaltar su valor como crítica de la cultura. El ensayo había quedado marginado en ciertos campos, particularmente en el de la filosofía, dado que se consideraba (y muchos así lo siguen haciendo) que no era capaz de producir conocimiento sustentado y riguroso. Como respuesta de ello, el filósofo alemán Theodor W. Adorno afirma la jerarquía del ensayo, y recupera precisamente su valor como forma crítica por excelencia, capaz de desenmascarar toda pretensión de certeza y de poder alcanzar un conocimiento último y verdadero. El ensayo se dedica al mundo de los valores, y la más íntima ley del ensayo es la herejía. Adorno insiste en la actividad interpretativa que despliega el ensayo y observa cómo la forma de éste es deudora tanto de su relación con el mundo y los contenidos de que quiere dar cuenta como del modo en que el trabajo del autor modela esa forma en prosa enormemente plástica.

Una importante y reciente línea de investigación, representada por Marc Angenot, se ha dedicado a estudiar el ensayo como forma perteneciente a la prosa de ideas, que en tal sentido formaría familia con otras formas en prosa tales como el libro de viajes, la carta, la autobiografía, etc., o bien, en un sentido más restringido, con aquellas formas en prosa específicamente ligadas al debate ideológico que permiten indagar en las formaciones intelectuales de distintas épocas: el artículo periodístico, el discurso político, el panfleto, etc. Esta forma de enfocar al ensayo y su relación con la vida intelectual tiene especial interés para el caso de América Latina, donde el ensayo ha tenido un extraordinario desarrollo.

Pero es válido plantear que una excesiva intelectualización del ensayo puede conducir a desdibujar esa otra dimensión fundamental: la artística. Muchos escritores y críticos se han preocupado por esta dimensión, en cuanto una excesiva atención dada a los contenidos nos puede hacer descuidar forma artística, estilo, expresión en el ensayo. Réda Bensmaïa recupera la dimensión escritural del ensayo, sus tácticas compositivas, su carácter fragmentario, sus formas de enlace coordinados además de los subordinados, uno de cu-

yos más grandes exploradores fue Roland Barthes. La estudiosa italiana Maria Ferrecchia propone distinguir entre el ensayo como pura expresión artística y el ensayo crítico.

Además de la necesidad de prestar atención a la organización y la composición del ensayo, la idea planteada por Lukács atendía, como se recordará, a otra cuestión posible. El ensayo es una operación estética que se aplica a cuestiones éticas, y como tal encuentra su organización: el ensayo otorga la posibilidad de “resolver en términos literarios las contradicciones de la filosofía” y de este modo “dar forma poética al pensamiento”.³⁵ En este sentido, el ensayo es forma significativa que tiene la misma fuerza anticipadora que el lenguaje y que la forma artística, y nos conduce a la producción de un mundo de la conciencia posible, articulado categorialmente. Todo ensayo nos entrega una representación artística de la realidad que, como en el caso del retrato, obedece a las convenciones del parecido y la diferencia con el modelo real.

El gran escritor alemán Robert Musil ha dejado palabras certeras sobre el ensayo:

Ensayo es: en un terreno en que se puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido [...]. O bien: el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión:

El ensayo trata de crear un orden. No ofrece figuras, sino un encadenamiento de ideas, lógico por tanto, y al igual que las ciencias de la naturaleza parte de unos hechos que también relaciona. Sólo que estos hechos no son observables en general, y también su encadenamiento es en muchos casos singular. No hay solución total, sino tan sólo una serie de soluciones particulares. Pero expresa e investiga.³⁶

A la preocupación por la forma del ensayo (una forma precisada por esta particular búsqueda) se ha unido en años recientes, y a partir de Roland Barthes, un creciente interés por la escritura del ensayo. Para el gran autor francés, el ensayo es precisamente la escritura sin la argumentación. Otro tanto opina Susan Sontag cuando se coloca “contra la interpretación” y en favor de la libertad artística del ensayo.

Algunos autores se dedican al carácter expositivo-argumentativo del ensayo. En el momento de su nacimiento el ensayo significó un gesto de ruptura con la retórica tradicional y con el sistema de autoridades, a la vez que la inauguración de una nueva forma de prosa expositivo-argumentativa y el fortalecimiento de una forma de razonamiento entimemático apto para dar cuenta de nuevos hallazgos y dar apertura al conocimiento. De allí que los estudiosos lo aborden también desde esa perspectiva. María Elena Arenas Cruz o Arturo Casas, por ejemplo. Así, Arenas Cruz dice lo siguiente:

Todo ensayo es la *justificación* razonada y argumentada de un punto de vista subjetivo sobre un tema de debate general. Su referente, como el de cualquier texto argumentativo, está integrado por elementos procedentes de la realidad efectiva, de lo “ya sido”, como dice T. W. Adorno, es decir, las ideas, procesos, acciones o contenidos en general que se refieren al arte, la política, la historia, la literatura, la sociedad, etc., cuestiones propias del ámbito humanístico, en el que predominan los valores y las opiniones, no las verdades incontrovertibles.³⁷

³⁵ Montaigne y Diderot, en busca de una expresión adecuada de sus ideas complejas, multívocas, encuentran un último recurso en un principio poético. El pensamiento engendra la forma. La unidad de la idea y de la estructura es el fundamento estético de un humanismo. Montaigne, en los *Ensayos*, recrea la plenitud de la conciencia de sí, y así reintegra el yo en el mundo. De manera semejante, Diderot ve la posibilidad de resolver en términos literarios las contradicciones de la filosofía” (*apud* Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, p. 51).

³⁶ Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, p. 343.

³⁷ María Elena Arenas Cruz, *op. cit.*, pp. 44-45.

Por su parte, Walter Mignolo afirma que el ensayo presenta mayor afinidad con los marcos discursivos de la prosa expositivo-argumentativa que con los que corresponden al tipo descriptivo-narrativo.³⁸

Una excesiva intelectualización en nuestro modo de leer el ensayo puede conducir entonces a olvidar los rasgos de libertad, juego, levedad, que acompañan también al género. Según el estudioso alemán Ludwig Rohner, el ensayo se diferencia del tratado por una serie de rasgos: es lúdico, aforístico, concreto, subjetivo, estético, llano, abrupto, asociativo, intuitivo, circular y tiene un carácter conversacional, mientras que el tratado, en cambio, es serio, metódico, conceptual, objetivo, cognoscitivo, estructurado, comienza por el origen, sigue un ordenamiento lógico, lineal, no muestra interés por socializar las ideas, etcétera.³⁹

Abundan definiciones “en negativo” que resaltan la falta de sistematicidad, la heterogeneidad, la ambigüedad, la indefinición propia del género: su aparente superficialidad y falta de compromiso, su carácter de no género, antigénero, etcétera.

Otros autores apelan a estas luces y sombras para mostrar la complejidad y riqueza del tema. Marc Angenot, estudioso de la discursividad social, retoma, como ya se dijo, la noción de “prosa de ideas” para todos aquellos textos que, como el ensayo, son prosa destinada a transmitir opiniones sobre un tema para su discusión en el espacio público. Coloca al ensayo en una familia más amplia, la de la “prosa de ideas”, en la cual sitúa varias formas en prosa, desde el ensayo hasta aquello que ha sido vagamente clasificado como “literatura de combate ligadas al debate”, a la vez que propone salir de la reducción del discurso literario a la ficción o del estudio del puro trabajo sobre el lenguaje:

La noción de ensayo en nuestro estado de cultura reagrupa formas discursivas muy variadas en su función ideológica, su modo de enunciación y su organización interna, la relación que se establece entre lo vivido y la regla. Del diagnóstico a la meditación, de la demostración a la deriva de un pensamiento, del “ensayo científico” al ensayo aforístico, de lo didáctico a lo onírico, de la disociación conceptual a la fusión mística, la palabra ensayo llega a recubrir todas clases de utilización del lenguaje, en las cuales no dominan ni la narración ni la expresividad lírica.⁴⁰

El mismo Angenot establece una diferencia entre el ensayo cognitivo o diagnóstico y el ensayo de meditación:

El primero corresponde a un discurso que busca hacerse cargo y plantear en términos relacionales un conjunto de objetos nocionales, sin crítica del modo de aprehensión que determina su organización. Se trata de ocupar un cierto espacio ideológico y de establecer sus elementos. Un tal discurso no se da mediante una reflexión sobre un mundo en movimiento sino por la reflexión de un mundo captado en la tela de araña de conceptos a través de un juego de vinculaciones, conjunciones y disyunciones, la relación de lo vivido a la regla tendiente a hacerse unívoco y la incertidumbre consustancial de lo vivido colocada en un sentido categórico.⁴¹

Para este autor, el ensayo literario parece definirse, a diferencia del tratado o el resumen didáctico, por su *falta* de sistematicidad y de repliegue teórico, ya que puede presentar ras-

³⁸ Véase Walter D. Mignolo, “Discurso ensayístico y tipología textual”, en *op. cit.*, p. 53. También véase, del mismo autor, *Teoría del texto e interpretación de textos*.

³⁹ Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay, Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer litterarische Gattung*, p. 504.

⁴⁰ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, p. 46.

⁴¹ *Ibidem*, p. 47.

gos tales como la heterogeneidad o la existencia de lagunas, que se encuentran compensadas por una retórica del “yo”.⁴²

No podemos olvidar el estrecho vínculo que tienen, particularmente en el siglo XX, el ensayo y el ejercicio de la crítica. Así lo muestran las reflexiones de Lukács y Adorno, como más tarde las de Edward Said, quien compara el ensayo con otras modalidades de la crítica, como el comentario, la explicación de textos, el análisis retórico o semiológico, que son modos de atención ya pautados disciplinariamente y dados antes del ejercicio del crítico, que se presentan a éste con carácter instrumental. El ensayo es radicalmente otra cosa:

el ensayo [...] es la forma tradicional en la cual la crítica se ha expresado a sí misma. El problema central del ensayo como forma es su *lugar*, por el cual entiendo una serie de tres caminos por los cuales el ensayo toma la forma que los críticos adoptan y en la cual se colocan para hacer su trabajo. El lugar por tanto abarca relaciones, afiliaciones y la manera en que los críticos se aproximan a los textos y las audiencias a las que se refieren; también abarca la dinámica que tiene lugar en el propio texto de un crítico conforme éste se produce.⁴³

6.3 PARA LEER EL ENSAYO

El ensayo despliega un acto interpretativo que se anuncia ya desde el propio título y las primeras líneas del texto. A diferencia del cuento, cuya clave y fuerza radican en buena medida en el final, la clave del ensayo se anticipa desde el comienzo mismo. Tomemos como ejemplo “Poesía de soledad y poesía de comunión”,⁴⁴ título de ese temprano y fundamental ensayo donde Octavio Paz adelanta ya no sólo un *tema*, sino una *toma* o modo de presentación de éste, la elección de la cuestión a discutir a la vez que del punto de vista adoptado respecto de esa materia personalizada. Todo ello está planteado a partir de un primer contraste que anuncia ya la clave con que se resolverá el texto en su conjunto, a la vez que otorga una cierta tonalidad de estilo y ciertas reglas de estructuración a partir de pares de opuestos, ya incluyentes, ya excluyentes. De este modo, en cuanto comenzamos a leer un ensayo nos encontraremos con el punto de vista propuesto por el autor, la apertura al diálogo con el lector y el modo de recorte y tratamiento (fuertemente personalizado) de la materia del ensayo.

Se muestra así, de un solo *golpe*, la representación de ese nudo básico de sentido que incluye el acto de intelección, selección y recorte del tema, el modo de enfoque, el tratamiento interpretativo, el modo de participarlo a los lectores: como hemos dicho, en el ensayo el punto de vista está estrechamente ligado con el punto de partida. Nos encontramos también con la representación de autor y lector en el propio texto; en el ejemplo escogido, se plantea una fuerte participación entre autor, lector y asunto tratado, a la vez que la posibilidad de analogía y relación solidaria es el modo en que se apoya la demostración, o, mejor, la mostración del asunto por parte de Paz.

Quiero insistir en otro rasgo frecuentemente desatendido: el ensayo está escrito en tiempo presente y remite permanentemente a él. Esto tiene particular importancia puesto que conduce al modo de enunciación particular que hace el ensayo. El presente del ensayo remite al acto mismo de pensar, de presentar y re-presentar el mundo, al acto mismo de decir y

⁴² *Ibidem*, p. 46.

⁴³ Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, p. 50.

⁴⁴ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santi.

al acto mismo de participar a otro de esta aventura del pensamiento en el momento mismo en que se está realizando: un ir reflexionando, un irse desenvolviendo el proceso de las ideas y del examen (el ámbito de lo cognoscitivo), a la vez que un ir explicando para otros, ir exponiendo para los otros, ir participando a los lectores y a la comunidad simbólica con la que se quiere entrar en diálogo, aquello que se está pensando (el ámbito de lo comunicativo).

El ensayo se coloca fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa, aun cuando lleve a cabo —a diferencia de otras formas en prosa que pueden hacer un empleo meramente instrumental del lenguaje— un trabajo artístico sobre el lenguaje, logre construir una representación del mundo con su propia legalidad y organización, y él mismo pueda apoyarse en operaciones propias de la narración y la poesía a la vez que citar ejemplos provenientes de otros géneros.

A la hora de leer el ensayo debe ponerse en práctica las competencias de lectura y la mayor “malicia” y capacidad de complejización de los temas, apelando siempre al *más allá* y al *más acá* a que se ha referido. Leer un ensayo no es sólo enterarse de un contenido, sino de un proceso de ver y predicar sobre algún estado del mundo que a su vez alcanza una configuración artística: de este modo el ensayo —al que Tomás Segovia considera el género moral por excelencia— vincula ética y estética.

Pero, a la vez, debe recordarse que se trata de una forma artística con su propia estructura y legalidad, en la cual las reglas del arte y la “ley” del género han determinado un cierto cierre y una jerarquía interna de redes de sentido. En algunos casos, la organización del ensayo se podrá traducir en un modelo argumentativo, explicativo, demostrativo. En otros casos adoptará una organización singular, mostrativa, apoyada en alguna figura predominante (**paradoja**, antítesis o ironía, por ejemplo), o bien organizada en torno a ciertas formas de ordenamiento exigidas por la cosa (la asimilación a un modelo temporal, como es el caso de la presentación biográfica o histórica de un asunto para el cual se adopta una cierta periodización; la asimilación a un modelo espacial o descriptivo, que se adapta a las convenciones de una presentación geográfica, un testimonio de viajes, un determinado mapeo), etc. Pero puede también adoptar un ordenamiento exigido por el despliegue del propio tema, tal es el caso de la memoria voluntaria o involuntaria en Proust o Benjamin, o la propia exigencia de la vivencia estética en Paz o Segovia. Puede también adoptar un modelo lineal, reticular, espiral, fractal, arborescente, entre muchos otros, y apoyarse en un hilo conductor fuerte o preferir el predominio de lo aforístico y fragmentario.

Más aún, todo ensayo encierra su “caja negra”, su clave interpretativa, ligada a un cronotopo característico que brinda algunas de las claves en la relación entre lo poético y lo poetizado. Muchos son los ensayistas que a su vez, en una operación genial, logran traducir en la forma de sus ensayos su proceso de reflexión sobre el mundo. Ese sistema de pares de opuestos o complementarios, que Octavio Paz hizo característica de su obra, es también su modo de entender y traducir el mundo a través de la determinación de pares de opuestos (vida-muerte, naturaleza-cultura, soledad-comunión, etc.). Esto remite tanto a su aguda percepción del mundo prehispánico como a su vínculo con el surrealismo etnográfico y las vanguardias. En el caso del escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, la paradoja es la que traduce su propia posición en la cultura argentina y en el campo artístico e intelectual de su época, así como su propia visión del mundo.

Como ha demostrado Edward Said, un texto literario representa además el paso de la filiación a la afiliación de un autor; esto es, la autoconstrucción de su figura como artista e intelectual a través del propio texto. De este modo, los autores latinoamericanos arriba citados traducen, por medio de la antítesis y la paradoja, su propia toma de posición ética y estética. El ensayo permite entonces descubrir la autoconstrucción de la figura del autor en su relación con el mundo.

Por otra parte, es posible atender a las condiciones pragmáticas de enunciación e intervención del ensayista en los debates de época, así como a la firma de un contrato de lectura de enorme importancia, pues rige la legibilidad a la vez del texto y del mundo. Este pacto entre autor y lector implícito en el texto es necesario para completar el ejercicio interpretativo. El ensayo apoya su palabra en aquello que Habermas denomina una *ética del discurso*:⁴⁵ el interpretar activo y la capacidad configurativa del ensayo reúne así dos aspectos básicos: el cognoscitivo y el comunicativo. Desde una perspectiva pragmática se puede acentuar el carácter de contrato de veridicción con un lector que asiste al despliegue de ese acto interpretativo. Este contrato se apoya en la idea de sinceridad, buena fe, responsabilidad y responsabilidad por la palabra dicha.

Al relacionar el vasto tema de la hermenéutica con las cuestiones pragmáticas ligadas a los actos de habla, Habermas logra hacer una importante vinculación y un valioso deslinde entre hablar *con* y hablar *sobre*: hay un uso puramente cognitivo y otro predominantemente comunicativo del habla, distinción fundamental que debe tomarse en cuenta también para entender el ensayo, así como para comprender que el otro, el lector, está íntimamente ligado al texto desde el arranque del movimiento interpretativo:

...quien participa en procesos comunicativos en cuanto dice algo y comprende lo que se dice (ya sea esto una *opinión* que se ha de repetir, una comprobación que se *hace*, una promesa o una orden que se *dan*; o ya sean intenciones, deseos, sentimientos o estados de ánimo que se *expresan*) tiene que adoptar una actitud *realizadora* (*performative*). Esta actitud permite el cambio entre la tercera persona o actitud objetivadora, segunda persona o actitud reglada y primera persona o actitud expresiva. La actitud realizadora permite cambiar la disposición ante las pretensiones de validez (verdad, corrección normativa, sinceridad), que formula el hablante en espera de una respuesta afirmativa o negativa por aparte del oyente. Estas pretensiones suscitan una valoración crítica de forma que el reconocimiento intersubjetivo de las respectivas pretensiones pueda servir como fundamento para un consenso motivado racionalmente. En la medida en que el hablante y el oyente se entienden recíprocamente en una actitud realizadora, participan también en aquellas funciones que completan sus acciones comunicativas para la reproducción del mundo vital común.⁴⁶

De aquí extrae Habermas conclusiones de enorme valía, y particularmente interesantes para nuestro tema. Al comparar la posición de la tercera persona en el caso de aquellos que se limitan a decir cómo son las cosas (tal la actitud de los científicos o la que se denomina posición doxológica) con la posición realizadora o performativa de quienes tratan de comprender aque-



L'Arlésienne Madame Ginoux con libros, de Vincent Van Gogh, 1888 | © Latin Stock México.

⁴⁵ Remito al lector al diálogo que se establece entre la hermenéutica gadameriana y otras corrientes críticas contemporáneas, como las de Habermas o Derrida, en Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 38.

llo que se les dice (tal la posición de los intérpretes), y se descubre que no se colocan en una posición exterior privilegiada, como lo haría un observador externo, sino que, antes bien, participan y se sienten comprometidos en las cuestiones de comprensión del sentido. Por otra parte, y “dada la abundancia de enunciados no descriptivos y pretensiones de validez no cognitivas propias de la vida cotidiana, tales como acciones, normas, valoraciones, pautas, exigencias de autenticidad y honestidad”, se entiende que: “Para comprender lo que se les dice, los intérpretes tienen que poseer un conocimiento que se apoye sobre *otras* pretensiones de validez”. Éstas son, según el filósofo alemán, las consecuencias que se derivan del hecho de que “comprender lo que se dice” precisa *participación* y no mera *observación*.⁴⁷

Estas observaciones nos permiten vislumbrar que el papel del lector es también claramente el de un intérprete, con todo lo que ello implica: hay una participación en el sentido, esto es, no sólo en los elementos comunicativos, sino también en cuanto el ensayo es “objetivación inteligible de un significado”:

Para comprender (y formular) su significado, es preciso participar en algunas acciones comunicativas (reales o imaginadas) en cuyo curso se emplee de tal modo la citada frase que resulte comprensible a los hablantes, al auditorio y a las personas de la misma comunidad lingüística que casualmente se encuentren allí.⁴⁸

Si bien ésta podría darse como cerrada y completa si atendiéramos al plano proposicional y objetivador, en la medida en que nos encontramos ante una operación comunicativa y performativa, donde intervienen no sólo proposiciones sobre el mundo en abstracto, sino sobre el ámbito social y valorativo, es indispensable ampliar al modelo en nuevas dimensiones, y particularmente la que tiene que ver con los elementos no cognitivos (tal el caso de los valores), los elementos performativos y la dimensión participativa.

6.4 EL PUNTO DE VISTA COMO PUNTO DE PARTIDA

La convención que sigue el ensayista es “el que piensa escribe”. Es fundamental en él la singularidad del punto de vista a la vez que la personalización de la materia tratada. Algunos críticos han puesto en evidencia que todo ensayo ofrece una doble perspectiva, ya que por una parte remite al mundo y por la otra a la propia mirada del autor:

Se comprende por qué el ensayista es incapaz de objetividad. El ensayo es el producto de una tensión entre dos deseos aparentemente contradictorios: describir la realidad tal como es en sí misma e imponer un punto de vista sobre ella. El ensayista intenta conciliar el en sí y el para sí, reivindica la praxis como condición de la manifestación del ser. Para él, lo real no existe sino como experiencia; el auditorio al que se dirige es el lugar donde ella se actualiza [...] El ensayo pertenece incontestablemente a la literatura, si, como lo quiere Paul de Man, el lenguaje literario “significa implícitamente o explícitamente su manera de ser retórica”. La retórica del ensayo hace participar al lector en una experiencia global en la cual la realidad es percibida como literaria; ella lo integra a un contexto a propósito del cual el autor ha decidido decir cualquier cosa, siempre estando él mismo comprometido con ella.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁹ Jean Terrasse, *op. cit.*, p. 139.

El ensayo es así la representación de una forma singular de interpretación a la vez que interpretación de una forma peculiar de representación: se manifiesta por medio de él un modo de mirar el mundo y es la performación de una experiencia intelectual. Cuando Thomas de Quincey se refiere a “El golpe a la puerta en *Macbeth*”,⁵⁰ nos ofrece una perspectiva novedosa: propone que, en lugar de hacer caso al entendimiento (*Understanding*) de una obra, el lector atienda a ese otro dato fuerte de la experiencia que escapa a lo racional pero dice tanto o más que lo puramente racional. Al desplegar esta nueva forma de juicio logra a la vez re-presentar para nosotros y hacernos partícipes del descubrimiento de uno de los secretos de la grandeza de *Macbeth*; a través del enlace de un caso particular (el golpe a la puerta en una obra de Shakespeare) con un problema estético general, De Quincey ha juzgado de un tema a partir de nuevos valores juzgadores que, además, se revierten en la lectura y nuestra propia forma de juzgar su propio ensayo.

El ensayo implica, por así decirlo, la puesta entre comillas de un determinado tema que, al marcarse como tal, se señala como problema. Es también, inversamente, la conversión de todo problema en tema: es en este caso quitar el entrecomillado que pone la cultura para singularizar una cuestión y tratarla de manera general. Es el entrecomillado de una determinada cita o afirmación que al ingresar a su textura se convierte en parte de un diálogo, acuerdo, polémica, autoridad o crítica de la autoridad, y es a la vez el rescate de ciertos elementos de un diálogo que puede llegar a pulir y abstraer de tal manera que se convierten en temas o “vectores” con vida propia. Cuando en “Desembalando mi biblioteca”, Walter Benjamin se decide a poner entre comillas el concepto de “colección”, lleva a cabo uno de los abordajes más valientes y profundos de la relación de un hombre con las cosas.⁵¹ El ensayo se muestra así como la realización escritural y textual, y la configuración y conformación del acto mismo de juzgar; es la reapertura valorativa de distintos temas del mundo.

El ensayo es la manifestación transparente de un estilo del decir y del pensar el mundo; asimismo es la representación literaria u opaca —y por lo tanto la organización con voluntad de forma y participación al lector— de ese estilo singular y responsable de entender y evaluar un cierto estado del mundo. Nos hemos referido ya al ejemplo de Octavio Paz.

El ensayo es también la escritura de una lectura y la lectura de una escritura; esto se comprueba al leer a Jorge Luis Borges o Ricardo Piglia.

El ensayo es la inscripción del acontecimiento en el sentido, es despliegue del tiempo a la vez que salvación del tiempo. Inversamente, el ensayo es reconversión de todo sentido en acontecimiento, es nueva colocación en el tiempo de temas y conceptos preformados. Los lectores de Proust saben a qué niveles de maravilla conduce su manera de relacionar experiencia y recuerdo.

El ensayo es la forma creativa del pensamiento crítico y es la forma crítica de una manifestación creativa, en cuanto puede aspirar, en sus extremos, a la pura expresión creativa o al análisis de un argumento: inteligencia racional y libertad lírica se aplican a una escritura que tanto puede apoyarse en razones interiores como aplicarse a un tema que le participa sus propias exigencias. Textos como los de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y tantos otros grandes escritores-críticos dan muestra de ello.

El ensayo es un viaje intelectual realizado en el mapa simbólico del conocimiento del mundo (los recorridos ensayísticos de Montaigne, Bacon, Voltaire, Humboldt, Martí, así lo mues-

⁵⁰ Thomas de Quincey, “On the Knocking at the Gate in *Macbeth*” (1823), en John Gross, *The Oxford Book of Essays*, Oxford, The Oxford University Press, 1992, pp. 131-135. Hay traducción al español, “Sobre la llamada a la puerta en *Macbeth*”, en *Ensayistas ingleses*.

⁵¹ Walter Benjamin, “Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln” (1931), en *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1972, pp. 388-396. Hay traducción al español “Desembalo mi biblioteca (discurso sobre la bibliomanía)”, en *Punto de Vista*, núm. 26, pp. 23-27.

tran). Pero consigna también esa otra forma de curiosidad y exploración que puede llegar a desembocar en última instancia en un viaje de ficción o en la forma paradójica de “un viaje inmóvil”, tal como reza el título de uno de los más hermosos ensayos de Odisseas Elytis.⁵²

El ensayo es la representación textual de un acto singular de interpretación y puesta en valor, con voluntad de forma, estilo, expresión, diálogo, responsabilidad y responsabilidad, y es la interpretación de representaciones culturales anteriores.

El ensayo es dotación de sentido fundada y fundante respecto de un cierto estado del mundo, tal que funda y es fundado por sus propios valores juzgadores. Se da así la inscripción de la propia interpretación en un horizonte más amplio que el ensayo instaura a la vez que se convierte en su punto de partida y apoyo.

El ensayo es el despliegue, en tiempo presente, de una forma enunciativa relacionada con el entender y el explicar el mundo. Así se enfatiza el carácter activo del acto de ensayar, a la vez que su configuración y su inscripción en una institución literaria dada. Esto nos lleva a insistir en el carácter activo, generativo, del acto de ensayar. El ensayo no es sólo un enunciado, sino la representación del acto enunciativo, intelectual y creativo a través del cual se performa este acto.

Inspirados en Ricoeur, es posible afirmar que el ensayo se da también como enlace entre el acontecimiento y el sentido; esto es, entre la situación, la experiencia de vida, el mundo fenoménico de que proviene quien lo escribe, y el horizonte interpretativo que le da sentido.

El ensayo es dotación de sentido a la vez que fundación por el sentido. En efecto, el ensayista hace mucho más que meramente escoger un tema: lo recorta, anticipa una interpretación del mismo, lo ilumina, lo dota de sentido. De allí que, si en algunos casos el autor puede tomar temas “actuales”, en muchos otros casos no hace sino “reactualizar” los más diversos temas de acuerdo con una nueva pregunta que los ilumina con nuevo sentido. De allí también que el ensayista trabaje conceptos que Adorno denomina *preformados* culturalmente, esto es, ya cargados con un determinado significado y una determinada valoración social o cultural, a los que a su vez reinterpreta. El ensayista peruano José Carlos Mariátegui se refirió así explícitamente a los “valores-signo” de su cultura que él habría de someter a nuevo juicio. Es así de fundamental importancia el elemento interpretativo, dador de sentido y evaluativo para alguien más que participa en un esfuerzo de comprensión.

El ensayo traduce la relación entre lo público y lo privado, y resulta así, aunque parezca paradójico, a la vez el más huraño y el más sociable de los géneros. Cuando Walter Benjamin relaciona sus experiencias y evocaciones personales para iluminar alguna cuestión del mundo, el ensayo logra alcanzar una de sus más altas cotas de belleza y profundidad.

El ensayo reviste además una fuerte carga performativa, en cuanto se muestra como discurso en plena construcción que porta las huellas del momento enunciativo y en cuanto esfuerzo por representar ese acto de ensayar algo para alguien.

El ensayo es un viaje intelectual y sentimental que se traduce además en una configuración artística, así como una cierta voluntad de estilo y expresión, y se hace ostensible su carácter creativo, escritural, crítico: el ensayo es representación de representaciones, interpretación de interpretaciones.

El ensayo es además prosa mediadora entre la prosa, de allí su carácter de enunciado en diálogo con otros enunciados, que en su caso reviste una forma de citación y polémica características: mucho se debate, por ejemplo, si es o no necesario que el ensayo adopte un sistema de notas a pie de página que validen lo que en él se afirma, o si es suficiente la validación dada por el modo en que las menciones a distintas obras y autores se insertan

⁵² Odisseas Elytis, *Prosa. Seis ensayos*.

en el texto. Críticos como Angenot colocan al ensayo dentro de la familia de la prosa de ideas.

Si atendemos, por fin, a la obra de algunos de los más eminentes representantes del género, desde su fundador, Michel de Montaigne, hasta, en nuestro medio, Alfonso Reyes y su preocupación por repensar la relación del hombre y la cultura, Octavio Paz en su búsqueda de la relación entre luz e inteligencia o Tomás Segovia y su preocupación por el valor y el deseo, descubriremos que el ensayo, lejos de agotarse en discusiones de corto plazo, llega a asomarse a un horizonte último de sentido que tiene relación con lo decible o lo pensable mismo: en sus más altas expresiones, el ensayo se relaciona por el vínculo entre esos dos ámbitos que Cornelius Castoriadis denomina lo instituyente y lo instituido en una sociedad.

6.5 ALGUNAS ESTRATEGIAS DE LECTURA Y ESCRITURA

Una vez que se aparece al ensayista un determinado tema o problema, procurará escribirlo y dar un orden a sus ideas. En el ensayo, el que piensa escribe; de esta manera, el modo de pensar y el modo de decir se presentan al mismo tiempo. En la mayoría de los casos el ensayo está escrito en tiempo presente; así, el lector asiste a una verdadera representación del modo en que el ensayista ve, piensa y escribe. Por ello, al leer un ensayo se presencia un despliegue de ideas, como si se el ensayista lo hiciera en “tiempo real” y compartiera con el lector su afán de entender el mundo.

Los ensayistas siguen distintas estrategias de escritura: puede predominar el orden argumentativo, según el cual las ideas se presentan de acuerdo con una disposición y jerarquía determinadas; o pueden escoger el orden asociativo, en el que las ideas van enlazándose con mayor libertad, como una red. En el primer caso, puede adoptarse, por ejemplo, un orden que pase de causa a efecto, de efecto a causa, de lo general a lo particular, de lo particular a lo general, de mayor a menor, de menor a mayor, etcétera.

En ocasiones se prefiere una presentación cronológica, diacrónica, donde predomine el orden temporal, el devenir; o se adopta una visión espacial, predominantemente sincrónica. Otras veces el ensayista intenta conversar, “hacerse amigo”, atraer al lector, o tomar una posición de discusión y beligerancia más fuerte. Todos estos extremos dan lugar a una combinatoria infinita. A continuación se presentan algunas posibles estrategias.

- El ensayista puede apelar a sus experiencias individuales, privadas, casi secretas; es decir, en lugar de presentar las cosas de acuerdo a la historia, parte de evocaciones de la memoria. También puede hablar desde su faceta pública, desde su experiencia como estudiante, profesional, ciudadano, escritor, etc. Una vez más, el ensayista hace un puente entre ambos extremos, y muestra hasta qué punto una cuestión privada puede tener interés público o viceversa.
- Es muy frecuente que el ensayista retome temas de debate público o cuestiones literarias, artísticas, morales que se están discutiendo en su momento para iluminarlas con una nueva luz y darles un nuevo sentido. Así, presenta distintos tópicos e intuiciones, los enlaza unos con otros y los examina ante el lector. Por ejemplo, en “Las nuevas artes”, Alfonso Reyes reflexiona sobre los medios de comunicación que estaban apareciendo en su época (cine y radio fundamentalmente); mientras muchos otros eruditos que sentían temor ante esas “nuevas artes” que amenazaban a la “alta cultura”, Reyes se sentía optimista respecto de las posibilidades que estos medios ofrecían.
- El ensayo ofrece maneras nuevas, singulares y sorprendentes de ver las cosas acostumbradas. Así, **desautomatiza**, vuelve extrañas cuestiones que resultan claras y domésticas, tan



La lectura, de Edouard Manet, 1865 | © Latin Stock México.

transparentes que parecían no tener posibilidad de causar sorpresa y llamar la atención. El ensayista muestra la historia de una cuestión, sus vínculos más sorprendentes, sus implicaciones más complejas. Algunos escritores anuncian desde el título formas inusitadas, cautivantes, llamativas de ver las cosas; tal es el caso de un capítulo de *Tiempo mexicano*, de Carlos Fuentes, cuyo título asombra con un juego de palabras: “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl”;⁵³ y establece de manera sintética un llamativo contraste entre la etapa prehispánica y el presente.

- Algunos ensayistas pueden incluso someter a comentario y crítica personajes, expresiones, costumbres, rasgos del lenguaje, como lo hace Juan Villoro en el texto que dedica a los “Efectos personales”;⁵⁴ y analiza los muchos sentidos de dicha expresión a la luz de lo que por tales entienden las instituciones y lo que por tales entiende nuestra intimidad.
- Muchos ensayos rescatan temas cotidianos, olvidados o de apariencia menor, para iluminarlos con nueva luz. Así, Thomas De Quincey construye su ensayo “Sobre el llamado a la puerta” a partir de la sorpresa que sintió de niño ante el golpe siniestro a la puerta de Macbeth. A diferencia de las interpretaciones tradicionales de la obra de Shakespeare, basadas en un análisis racional de lo que dice el drama, De Quincey afirma que un estímulo sonoro tan fuerte como un golpe a la puerta puede ser más llamativo, más elocuente, que las palabras. Una vez que el autor ha captado la atención del lector con ese juicio, deberá explicar por qué el golpe representa el anuncio del mal, el pronóstico de un extraño vínculo entre la vida y la muerte, etcétera.
- En otras ocasiones, el ensayo acerca al lector a temas de enorme complejidad, novedosos, sorprendentes para el gran público, para hacerlos comprensibles entre “la generalidad de

⁵³ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*.

⁵⁴ Juan Villoro, *Efectos personales*.

los cultos”. Así, en lugar de causar sorpresa al hacer de lo conocido algo desconocido, busca hacer conocido lo que se desconoce. El propio Albert Einstein escribió ensayos cuyo objeto era explicar a los no especialistas la teoría de la relatividad. Otro tanto puede suceder con autores que llevan a la discusión general diversos temas de especialistas; de este modo, las más diversas y sofisticadas cuestiones de estética, filosofía, religión, ciencia, política, semiótica, reciben un tratamiento que no busca simplemente su divulgación, sino su reapertura y puesta en diálogo.

- En muchos casos el ensayista muestra que algo que parecía simple y fácil de entender reviste enorme complejidad. Tomás Segovia ha escrito prodigiosos ensayos de este tipo, que se despliegan a partir de cuestiones en apariencia trilladas, y a las que dota de complejidad e interés nuevos. Por ejemplo, el análisis de una disposición legal o de un apartado en la ley de derechos de autor lo lleva a reflexionar sobre los fundamentos últimos de la relación entre la ley y la sociedad, e incluso sobre la relación entre el arte y los modos de producción de una sociedad, o la relación del artista con las normas que rigen dicha sociedad. Así, en su ensayo “Tipografía y resistencia”⁵⁵ recuerda el fuerte vínculo entre el quehacer del poeta y el trabajo artesanal.
- El ensayo puede someter a crítica e interpretación ideas comúnmente admitidas, afirmaciones de Perogrullo consideradas como verdades indiscutidas, usos y costumbres, y que traducen distintos aspectos de la vida política, formaciones ideológicas, cuestiones de economía, etc. Por ejemplo, José Martí comienza “Nuestra América”⁵⁶ con una crítica al aldeano vanidoso que cree que el mundo entero es su aldea; es decir, al provinciano que piensa que todo el mundo se rige con los cánones de su pequeña comunidad: Sancho Panza nunca tuvo las miras de don Quijote. También, inversamente, hace propuestas novedosas, valientes, como se ven en el propio ensayo “Nuestra América”, donde a la vez que el gran escritor cubano rebate ideas comunes, propone cuestiones tan audaces para su época: la necesidad de pensar en América Latina como unidad, como una comunidad llamada “Nuestra América” que debería, en su opinión, enfrentarse a la otra América; esto es, a los intereses políticos y financieros de Estados Unidos.
- Así como suele decirse que en el cuento es decisivo el final, en el ensayo lo es el comienzo, puesto que allí se plantea la clave interpretativa que va a seguir: ya desde el título o las primeras líneas, el ensayista adelanta las conclusiones a las que habrá de llegar. Y así como en muchos cuentos y novelas predomina el empleo del tiempo pasado, en el ensayo predomina el tiempo presente, que muestra el modo en que el ensayista va desarrollando sus razonamientos e intuiciones. Esto se debe a que el ensayo es un juicio y, además, muestra el modo en que el autor fue llegando a ese juicio.
- Algunos ensayistas aspiran a ser exhaustivos y procuran examinar en detalle todos los aspectos de una misma cosa, problema o fenómeno; siguen un orden previo, se apoyan en un recuento histórico, lógico, y, de este modo, su ensayo parece un modelo a escala de algún aspecto de la realidad. Por ejemplo, en “De los viajes”, Francis Bacon analiza y describe los distintos asuntos de los viajes, en una época en la que la posibilidad de viajar era muy limitada, y el viaje se entendía como una forma de educación del joven que se hace adulto.
- En el caso de un texto como “El lenguaje de las tejas”,⁵⁷ del colombiano Germán Arciniegas, se prefiere una estrategia narrativa: el ensayista relata dinámicamente un recorrido por el problema. Al inicio presenta la visión conjunta y panorámica que se puede tener,

⁵⁵ Tomás Segovia, “Tipografía y resistencia”, en *Recobrar el sentido*, pp. 141-151.

⁵⁶ José Martí, “Nuestra América” (1891), en *Obras completas*, t. VI, pp. 15-23.

⁵⁷ Germán Arciniegas, “El lenguaje de las tejas” (1937), en *América, tierra firme*, pp. 170-184.

desde la ventanilla del avión, de un paisaje. El ensayista descubre las distintas calidades de techos y tejados y selecciona distintos tipos representativos que a su vez simbolizan las diferentes etapas de la historia de Colombia y de América. Luego hace, de manera pormenorizada, una reconstrucción histórica e imaginativa de dichas etapas.

- En muchos casos se sigue un orden expositivo-argumentativo. Para defender o discutir un tema, se emplean predominantemente cinco grandes estrategias: *a) demostrarlo* con argumentos, *b) mostrarlo* con imágenes fuertes y contundentes, *c) narrarlo* de acuerdo con la experiencia, *d) describirlo* siguiendo alguno de esos mil caminos que dice Montaigne, *e) escenificarlo* simbólicamente en la página de papel. En general, todas ellas suelen combinarse en el ensayo. Por ejemplo, al querer demostrar algo se emplean anécdotas, recuerdos, evocaciones presentadas narrativamente o escenificadas como una puesta teatral; una vez planteada una intuición, se intenta demostrar en qué sentido esa intuición es importante, y se procurará explicarla. Asimismo, al hacer un recuento histórico es necesario describir un lugar, una situación.
- Cuando se quiere convencer a alguien respecto de lo dicho, se recurre a distintos criterios de autoridad: “esto ya lo dijo un especialista”, “aquello ya lo mencionó tal otro especialista”, “eso se publicó en un determinado libro”, “los datos provienen de un estudio hecho por conocedores”; “esto me sucedió a mí en persona y por eso sé de qué estoy hablando”, etc. Libros, noticias, la experiencia propia o ajena permiten sustentar intuiciones y afirmaciones. Hay, además, distintas formas de llegar a una conclusión; en primer lugar, el razonamiento propio: se generaliza a partir de un caso particular pero debe mostrarse en qué sentido ese caso particular es representativo de lo general; inversamente, puede partirse de una idea general para llegar a un caso particular; sin embargo, debe evitarse lo anecdótico y caprichoso. También es posible emplear la propia experiencia tratando de que se plantee de una manera compatible por los demás. Asimismo, se apela a cuestiones tan subjetivas y difíciles de transmitir como sentimientos e intuiciones; al tratar de traducirlos a los demás, aquéllos dejarán de ser íntimos para ser compartidos.
- Un tema puede desarrollarse por la afirmativa o por la negativa, es decir, comenzar por *afirmar* un determinado tema o problema, y comentar y ofrecer nuestra versión personal de los hechos; o bien, empezar por *negar* o *criticar* ideas, posiciones, afirmaciones que parecen equivocadas, caprichosas, injustas, incompletas y, de este modo, discutir o rebatir lo que otros afirmaron.
- En otros casos se adoptan estrategias predominantemente poéticas para la captación de la realidad o la presentación de los datos; un ejemplo de ello es el proverbial empleo de la antítesis en el que fue un maestro Octavio Paz. En pares de opuestos, como blanco y negro, águila o sol, vida y muerte, naturaleza y cultura, etc., se logra dar al lector la ilusión de que el autor ha abarcado todo el espectro posible de un determinado tema o problema; tal es el caso de “Poesía de soledad y poesía de comunión”.
- Algunos ensayistas abordan sus temas para llegar al fondo de una cuestión y examinarla desde sus diversos ángulos, mientras que otros, en cambio, resaltan algún asunto sin pretender ser exhaustivos. De este modo, cuando Montaigne habla “De la amistad”, pasa revista a las principales formas de sociabilidad de su época para concluir que es la amistad la más íntima y desinteresada forma de relación humana. En otros casos se prefiere enfocar sólo un aspecto del tema, de un modo que nos recuerda cómo en el teatro el escenario se oscurece y se iluminan sólo ciertos elementos fundamentales. Así, en “El triunfo de Calibán” Rubén Darío interpreta y traduce el modo de ser pragmático, optimista, materialista, de Estados Unidos, apelando al personaje de Calibán, un monstruo salvaje que retoma de un personaje de *La tempestad* de Shakespeare, y que evoca desde su propio nombre las ideas de canibalismo y barbarie.

- Muchos son los ensayos que evidencian en sí mismos una constante tensión entre dos tendencias contrapuestas: por una parte, brevedad y contundencia; por otra, afán de desarrollo y sistematicidad. En “El ensayo corto”, el escritor mexicano Julio Torri profundiza en ese tema.⁵⁸
- Algunos ensayistas se apoyan en modos tradicionales de tratar y razonar respecto de un determinado tema, y prefieren seguir un orden lógico, cronológico, causal, inductivo, deductivo, analítico, sintético etc. En otros casos, se prefiere seguir el orden natural que el propio fenómeno nos ofrece. A continuación se presentan algunas estrategias posibles:

a) El *orden argumentativo*: Para ensayar un tema o problema específico, puede partirse de sus antecedentes, seguidos de la presentación y del comentario de los autores que lo han desarrollado con anterioridad; luego puede ofrecerse un análisis e interpretación personal y fundamentada, seguida de una conclusión. De este modo, se dará primero la introducción o presentación del tema; segundo, la exposición o desarrollo de las ideas, con fundamentación en distintos tipos de pruebas; tercero, la conclusión. En cuanto a las pruebas en que se apoya la demostración, se trata de llevar a cabo un razonamiento correcto, de apelar a referencias históricas o interpretativas, a autores u obras que ya se hayan referido a ese tema como criterio de autoridad, y citar las fuentes de manera convincente.

b) El *orden cronológico*: Para hablar de un escritor y su obra puede comenzarse por una presentación de sus datos biográficos, seguidos por el orden de aparición de sus obras más importantes. La presentación cronológica o histórica de los acontecimientos sugiere un orden causal: aquello que se dice primero parece ser la causa de lo que se dice después.

c) El *orden descriptivo*: El ensayista suele detenerse en ciertas claves que dan sentido al conjunto. En muchos casos una descripción bien lograda permite también “iluminar” un tema; asimismo, da lugar a la “escenificación”, dramatización o performación de una determinada escena o situación.

d) El *orden causal*: En muchos casos se puede hacer una exposición de temas y acontecimientos que obedezca un ordenamiento causal, con apoyo en la observación y la experimentación si se trata del mundo de la naturaleza, pero también si se apela al orden de las acciones y las pasiones.

e) El *orden de la experiencia*: El ensayista parte de su experiencia para desarrollar un tema. Al hablar del amor, la enfermedad, la muerte, etc., evoca sus vivencias, así como los sentimientos y las intuiciones que desea compartir. El orden, en este caso, estaría dado por el dictado de la propia experiencia subjetiva, que intenta presentarse objetivamente. En ensayos de este tipo interviene la evocación de la memoria antes que la evocación cronológica.

f) El *orden comentativo*: El ensayo se adapta al orden del texto o tema sobre el que se está hablando. El comentario se adapta a lo comentado; la crítica puede también ordenarse de acuerdo a las partes o secciones que se critican. Si bien algunos críticos consideran que se corre el riesgo de dar al ensayo un orden parásito al convertir nuestro ensayo en “huésped” de la cosa o fenómeno a que nos estamos refiriendo, esto permite también dar cuenta fiel y hacer un ejercicio de acercamiento a los mismos.

g) El *orden crítico*: El ensayo puede adoptar una perspectiva crítica mucho mayor del acontecimiento o tema por él tratados, e incluso hacer de la antítesis, la ironía, la hipérbolo o la paradoja sus herramientas de análisis a la vez que de toma de distancia, en una amplia gama que va de la adopción de una postura crítica a la heterodoxia y el exilio. El

⁵⁸ Julio Torri, “El ensayo corto”, en *Ensayos y poemas* (1917), reproducido en *Tres libros*.

detonante del ensayo puede ser el interés por llevar a cabo una crítica de las costumbres, las ideas comunes, los prejuicios de una época; esto se hace con seriedad, con humor o con ironía. “La carretilla alfonsina” de Gabriel Zaid⁵⁹ comienza con la evocación de un chiste que lo conducirá a criticar, con fina ironía, la falta de miras de muchos lectores de la obra de Alfonso Reyes.

g] El *orden de las lecturas*: En muchos casos el ensayo es la escritura de una lectura, esto es, retoma un diálogo con los libros y el mundo de las bibliotecas, discute con otros autores y repiensa distintas tradiciones literarias. Un ejemplo de esto es el ensayo “El ruiseñor de Keats”⁶⁰ cuyo autor, Jorge Luis Borges, lee admirado un poema del autor inglés sobre el ruiseñor, y se pregunta si ese pájaro que una tarde escuchó el poeta es el mismo que escuchamos cantar hoy: ¿hay infinidad de ruiseñores o se trata sólo de uno, del mismo? La experiencia indica que se trata de múltiples, infinitos pájaros, que nacen, se reproducen y mueren. Pero, ¿el canto del ruiseñor que escuchó Keats es diferente del que escuchan los lectores? La pregunta tiene ante todo valor estético.

En suma: el orden compositivo del ensayo es muy variable y libre, puesto que no sigue un sistema de reglas compositivas fijas (como sí puede tenerlas, por ejemplo, un soneto). En algunos casos se apega al esquema retórico básico: introducción, desarrollo, conclusiones. En otros retoma las partes retóricas pero les da otro orden: es muy frecuente que el ensayista empiece por las conclusiones. También puede seguir un orden lógico, causal o subordinado, por medio del cual los temas se estructuran de lo general a lo particular, de lo particular a lo general, o van de menor a mayor, de mayor a menor, etc. Otros ensayos prefieren el fragmento y la coordinación entre las distintas partes ordenadas de manera reticular, sumatoria, como las cuentas de un collar o un montaje de elementos dispersos. “La muralla y los libros” de Borges, que es ensayo a la vez que ficción, sigue en su primera parte un ordenamiento absolutamente lógico, pautado por una combinatoria perfecta; de esta manera, el lector se siente conducido al mundo de las probabilidades matemáticas y es sorprendido con un final genial.

El ensayo puede ser crítico o lúdico, serio o jugueteón, calculado o gratuito, porque, en ocasiones, el humor, la ironía, la risa, preparan al lector para participar en esa aventura intelectual. El ensayo no sólo busca dialogar con el lector, sino participar de sus descubrimientos, atraerlo, conmovirlo ¡hasta irritarlo!, con el objeto de que no se mantenga pasivo y participe en una experiencia intelectual. En “Sobre el placer de odiar”,⁶¹ William Hazlitt aborda un tema tabú para la sociedad de su época, que fue el siglo XIX, pero también de la nuestra.

El ensayista da la sensación de que se encuentra en un lugar privado, secreto, y cuenta al lector sus propias e intransferibles experiencias autobiográficas, o bien prefiere discutir con la sociedad, la historia, la tradición literaria, en un permanente diálogo entre lo público y lo privado, en ese puente ya mencionado entre el carácter egoísta y cívico a la vez. Algunos ensayistas enfatizan los aspectos vivenciales, corporales; el propio Montaigne gustaba hablar de sus deseos, dolores, apetencias, y declara que hubiera deseado mostrarse desnudo si las costumbres de su medio así lo hubieran permitido. Otros ensayistas, en cambio, se asumen ante todo como sujetos de pensamiento (Bacon); adoptan una posición neutral, como verdaderas materias pensantes (Locke); o prefieren posturas abiertas y declaradamente ideológicas (Voltaire).

Finalmente, deseamos insistir en que desde Montaigne hasta la actualidad, el ensayo es siempre ejercicio de ética y de responsabilidad. Al estar firmado, como todo documento de

⁵⁹ Gabriel Zaid, “La carretilla alfonsina”, en *Ensayo literario mexicano*, pp. 331-333.

⁶⁰ Jorge Luis Borges, “El ruiseñor de Keats”, en *Otras inquisiciones* (1952), reproducido en *Obras completas*, vol. 2, pp. 95-97.

⁶¹ William Hazlitt, “El placer de odiar”, en *Ensayistas ingleses*, pp. 253-258.

valor legal o comercial, implica que el ensayista asume toda la responsabilidad de lo que dice; así, se compromete, responde a fondo por su texto y el texto a su vez lo avala. El ensayo es, en palabras de Montaigne, un acto de buena fe, sin dobleces ni mentiras, que garantiza la verdad de lo que se piensa, de lo que se dice, de lo que se siente. El ensayo es siempre una interpretación responsable.

GLOSARIO

[En el texto estas palabras se indican en azul.]

Aliteración: figura retórica que consiste en la repetición de sonidos vocálicos o consonánticos en distintas palabras próximas.

Un ejemplo es el verso de Xavier Villaurrutia, “el *sabido*, *sabor* de la *saliva*”.

Anáfora: figura retórica que consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas palabras o con otras.

Apólogo: forma narrativa en la que, tras un velo alegórico, se quiere mostrar un rasgo moral o filosófico.

Bunraku: llamado también Ningyo Joruri, el bunraku es, junto con el kabuki y el noh, una de las principales formas escénicas tradicionales japonesas. Se trata de un teatro de marionetas exclusivo del país que hizo su aparición en el siglo xvi. Los títeres miden dos terceras partes de una persona y son hábilmente manipulados. Otros elementos característicos de este teatro son la recitación y el acompañamiento musical del samisen. El bunraku alcanzó su perfección en el siglo xviii.

Caligrama: Término inventado por Apollinaire para designar a un poema lírico cuya distribución en la página (es, por lo tanto, un poema para ser leído, no para ser recitado u oído) dibuja aproximadamente el objeto que le sirve de base. Del caligrama deriva la poesía figurativa, concreta o lo que se ha llamado “escritura en libertad”.

Campo semántico: *corpus* léxico constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organizan en torno de un concepto base que es común a todos los lexemas. Por ejemplo, “carne”, “leche”, “pan”, “fruta”, “verdura” se organizan en torno del concepto “alimento” porque éste engloba características comunes a todos los términos (son comestibles), aunque ca-

da lexema posee, simultáneamente, otros rasgos que lo diferencian de los demás.

Corral: espacio escénico constituido en España e Inglaterra, donde desde finales del siglo xvi se presentaban comedias. En los corrales, el escenario se instaló en el espacio libre entre dos cuerpos de edificios, y fue protegido por un tejadillo. A derecha e izquierda del tablado estaban situados los aposentos o palcos —cerrados por celosías— desde donde las autoridades y nobles presenciaban las representaciones. En el patio se situaba la mosquetería de pie; ante ella había hileras de bancos para los espectadores. Frente al escenario se encontraba la cazuela, donde únicamente podían entrar las mujeres y la tertulia. La parte más alta del corral estaba reservada para los hombres.

Dactílico: pie métrico de la poesía grecolatina, formado por una sílaba larga seguida de dos breves (—uu).

Desautomatización: este concepto es descrito por el formalista ruso V. Shklovski en “El arte como artificio” (1917). Según este teórico, los objetos que rutinariamente rodean al ser humano son percibidos de modo automático e inconsciente, como si no existieran. El arte se opone al cliché, al lugar común, a la repetición de lo habitual; en este sentido, transforma la concepción automatizada de la vida, y ofrece una percepción inédita de la realidad. El arte emplea dos estrategias para lograr la desautomatización: la *singularización*, que le permite asociar objetos con otros de manera inhabitual, y el *oscurecimiento*, que distorsiona semánticamente la expresión, con la finalidad de prolongar el tiempo de la recepción del mensaje y el goce estético.

Didascalia: notas que preceden a cada escena en las obras teatrales y que contienen instrucciones, advertencias y explicacio-

nes, casi siempre provenientes del dramaturgo, que no constituyen parlamentos que deban pronunciar los actores, sino que están encaminadas a señalar aspectos de la puesta en escena.

Discurso doxal o gnómico: discurso por medio del cual el narrador emite juicios o expresa opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra.

Discurso o *sujet*: es la materia a través de la que se cuenta la historia, la cual puede materializarse oralmente, en imágenes o por medio de la escritura; el *discurso narrativo* no sólo presenta la historia por medio de palabras, sino que le da un orden a los acontecimientos contados; es común leer narraciones que empiezan por la mitad (*in media res*) o por el final, lo cual implica un esfuerzo del lector orientado a reconstruir la historia de modo que todos los acontecimientos se ordenen de acuerdo a cómo sucedieron.

Dirrambo: composición poética libre, de versos sueltos, no gobernados por un modelo métrico-rítmico, o de gran variedad de metros, dedicada al dios del vino, Baco.

Elipsis: movimiento narrativo que da una impresión de máxima aceleración. Una duración diegética se elimina y no tiene lugar en el discurso narrativo.

Escena (1): única forma de duración que podría considerarse isócrona; es decir, un *tempo* narrativo en el que la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo.

Escena (2): escenario donde ocurren las acciones funcionales en los relatos, ya sea en los narrados o en los representados. Es también una división de la acción dramática.

Exemplum: relato medieval que servía como apoyo en un discurso doctrinal, religioso o moral. Tenía tres elementos esenciales: un relato o una descripción, una enseñanza moral o religiosa y la aplicación de esta última al ser humano.

Extratexto: todo aquello que es exterior a una obra: referencias históricas y culturales, detalles biográficos, otros textos contemporáneos, ajenos o propios del autor, etcétera.

Heteroglosia: Mijaíl Bajtín emplea este término para referir que en la novela conviven diversos lenguajes sociales. Según él, la estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en jergas, argots, lenguajes de autoridades, así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituyen la premisa necesaria de la novela, pues a partir del plurilingüismo social y del plurifonismo individual orquesta la novela todo su universo literario.

Historia o fábula: serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio-temporal dado, que constituyen los hechos re-

latados en una narración. Se llama *diégesis* o *universo diegético* a la unión de la historia, el espacio y el tiempo, aunque puede hablarse de cada uno de estos aspectos por separado; dentro de un relato siempre aparecen relacionados entre sí: la diégesis es lo que ocurre (a *alguien*) en un espacio y tiempo determinados. Si bien no son términos completamente equivalentes, es común emplear diégesis o historia de forma indistinta; sin embargo, debe tenerse claro que la diégesis engloba tanto al espacio, como al tiempo y la historia; en este sentido, al hablar del universo diegético se hace referencia a algo más extenso que a la mera sucesión de acontecimientos presentes en un relato. Cabe notar que la historia como tal es una abstracción del lector pues éste, tras la lectura o audición del relato, ordena los acontecimientos estableciendo una lógica temporal y una relación causa-consecuencia entre ellos.

Intertextualidad: término acuñado por Julia Kristeva para describir el conjunto de relaciones que un texto establece desde su interior con otros textos de manera explícita o implícita.

Ironía: figura retórica que consiste en declarar una idea de tal modo que, por el tono o por el contexto narrativo, se pueda comprender otra contraria. Tiene una finalidad burlesca.

Kabuki: una de las principales modalidades del drama clásico japonés. Su origen se remonta hacia el año 1603, en la antigua Kioto; entonces consistía en una danza con música popular que presentaba situaciones cómicas de la vida cotidiana en un escenario sencillo. Desde 1629 se prohibió la actuación de mujeres, por lo que los papeles sólo fueron interpretados por hombres; asimismo, a partir de ese año aparecieron obras en varios actos y los teatros kabuki se sofisticaron al añadirse puertas y escenarios giratorios. Ésta es la tradición que se ha mantenido hoy en día.

Lenguaje: en su acepción más general, el lenguaje es la capacidad que tienen los seres humanos para comunicarse entre sí por medio de signos lingüísticos. Es una actividad comunicativa, cognitiva y reflexiva mediante la cual los seres humanos expresan, intercambian y defienden sus ideas; establecen y mantienen relaciones interpersonales; acceden a la información; participan en la construcción del conocimiento y organizan su pensamiento.

Lingüística: ciencia que estudia el lenguaje como instrumento de comunicación, con la finalidad de describir sus relaciones internas, su función y su papel en la sociedad. La lingüística es una ciencia al mismo tiempo teórica y empírica, esto es, reúne datos de observación, los estudia en su relación y los explica según determinada teoría.

Literariedad: carácter específico de la obra literaria; aquello que hace que una obra sea considerada literatura.

Metáfora: es una figura del discurso que se forma mediante la asociación de dos elementos u objetos que pertenecen, en principio, a realidades distintas y entre las cuales se establece una relación de comparación o identidad. Como resultado de dicha relación, el significado o contenido semántico de los términos se modifica, sugiriendo un sentido figurado.

Metonimia: figura que se funda en una relación de contigüidad. En la metonimia los dos objetos asociados (uno utilizado para evocar a otro) no forman parte de una misma unidad, sino que son independientes el uno del otro. Sin embargo, hay una copertenencia a una determinada realidad.

Metro: figura retórica que se produce por adición repetitiva, ya que impone al poema una periodicidad en la que participa el acento rítmico, al definir la relación entre sílabas fuertes y débiles. Esta figura afecta la morfosintaxis de la lengua debido a que la elección del poeta por ciertas palabras y el orden con que las combina para respetar la unidad métrica, pueden alterar la norma sintáctica.

Mundo posible: se habla de mundo posible para referir un mundo ficcional. Cada texto narrativo construye un universo de referencia en el que se inscriben personajes en un espacio y tiempo determinado; este universo discursivo no es una imitación del mundo real, sino una construcción discursiva en la que el escritor lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético. Aunque el texto literario refiera épocas, personajes o situaciones existentes, la realidad ha sido modificada por la escritura. Así, la verdad de los objetos ficticios no se funda en la correspondencia con lo real, y sólo puede ser valorada en función del mundo ficcional instituido por el texto.

Noh: Es una de las formas clásicas, y acaso la más representativa, del arte dramático japonés. Su origen se remonta a finales del siglo XIII, época en la que se fusionan varios tipos de danzas religiosas de la antigüedad. Esencialmente, se trata de un drama lírico en el que la danza es una parte fundamental; sus temas suelen ser leyendas y mitos japoneses. A diferencia del kabuki, tiene un carácter aristocrático. Se representa en un cuadrilátero elevado y rodeado por dos lados de público. En uno de sus lados hay un balcón con un coro de diez cantantes y en el fondo un estrado para cuatro músicos. No hay telón de fondo y los decorados son sencillos. En contraste con el sencillo escenario, los trajes de los personajes son majestuosos.

Paradoja: figura de pensamiento que consiste en alterar la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda coherencia en su sentido figurado. Un ejemplo son los versos de Santa Teresa de Jesús: “Vivo sin vivir en mí; / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”.

Pastiche: obra construida a partir de la imitación de elementos estructurales de otro texto. Tales elementos pueden ser las fórmulas estilísticas características de un autor, una corriente, una época, etcétera.

Performance: muestra escénica con un importante factor de improvisación, dotada de algunos recursos técnicos, como luz, sonido, escenografía, etc. La historia del *performance* empieza a principios del siglo XX, con las acciones en vivo de artistas de movimientos vanguardistas.

Performativo: Los enunciados performativos son aquellos en los que la acción que expresan se realiza por el hecho mismo de ser enunciada. El verbo performativo describe una acción del locutor, y su enunciado equivale al cumplimiento de dicha acción. Por ejemplo: “Se inaugura la sesión” es un enunciado performativo por cuya formulación misma se realiza el acto de inaugurar.

Polisemia: propiedad de un signo lingüístico de poseer varios significados.

Polifonía: pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles que conviven en un texto literario.

Resumen: en este movimiento narrativo se observa un ritmo de aceleración creciente; los sucesos tienen una duración mucho mayor en el tiempo diegético que en el espacio que les dedica el discurso narrativo; por ejemplo, diez años en la vida de un personaje se despachan en dos o tres líneas.

Signo: Todo aquello de carácter visual o auditivo que representa o evoca otra cosa, algo distinto de sí mismo. Puede decirse que el signo es una entidad que: 1] se percibe por los sentidos y 2] para un grupo de usuarios tiene significado, pues es algo que ocupa el lugar de otra cosa. Son signos las señales de tránsito, las palabras, las notas musicales, etcétera.

Símbolo: es aquel que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que designa en virtud de una analogía convencional.

BIBLIOGRAFÍA

LITERATURA Y LECTURA

- ABAD, Francisco, *Géneros literarios*, Madrid, Salvat, 1981.
- ABRAMS, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica sobre el hecho literario*, traducción de Gregorio Araoz, Buenos Aires, Nova, 1962.
- AGUIAR e Silva, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, versión de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972.
- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, 3a. edición, prólogo y traducción directa del latín de Agustín de Esclasans, Barcelona, Editorial Juventud, 2002.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española*, 5a. edición, Madrid, Gredos, 1976.
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1987.
- ARISTÓTELES, *Poética*, 2a. edición, versión de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- AZORÍN, *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (Colección Austral).
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- CHARTIER, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Espacios para la Lectura).
- , *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, traducción de Viviana Ackerman, Barcelona, Gedisa, 2000.
- , *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1997.
- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, traducción de Gonzalo García, Barcelona, Crítica, 2000.
- , *La poética estructuralista*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 13a. edición, traducción de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1987.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, traducción de José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual”, en *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, traducción de Ignacio Quirarte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- ELIZONDO, Salvador *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 1972 (Nueva Narrativa Hispánica).
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF, 1996.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HORACIO, *Epístolas*, versión de Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972 (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

- ISER, Wolfgang “La función apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducciones de Sandra Franco y otros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, traducción de Ana María Gutiérrez-Cabello, Madrid, Cátedra, 1981.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Subida al monte Carmelo, Noche oscura, Cántico espiritual, Llama de amor viva, Poesías*, México, Porrúa, 1997.
- LÓPEZ BARALT, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam*, México, El Colegio de México, 1985.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988.
- MOREIRA, Julián, *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*, Madrid, EDAF, 1996.
- NOVALIS, *Fragmentos*, selección y traducción de Ángela Selke y Antonio Sánchez Barbudo, México, Nueva Cvltvra, 1942.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Sep, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PETTIT, Michèle, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura*, traducción de Rafael Segovia y Diana Luz Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Sobre la lectura”, en *Acta poetica*, núm. 11, otoño de 1990, pp. 49-80.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducciones de Sandra Franco y otros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995.
- , *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420*, traducción de Arturo R. Firpo, Barcelona, Argot, 1983.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil, Madrid, Guadarrama (Punto Omega).
- FRANK, Manfred, *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Serbal, 1994.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, traducción de Tadeo I. Campuzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones de pensamiento mítico*, Madrid, Montesinos, 1989.
- , *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1996.
- GODELIER, Maurice, *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, traducción de Celia Amorós, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos I*, traducción de Esther Gómez Parra, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- KRICKEBERG, Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1ª edición en alemán, 1928; 1ª edición en español, 1971].
- LAPLANTINE, François, *Las voces de la imaginación colectiva*, traducción de Hugo Acevedo, Barcelona, Granica, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1976.
- , *Myth and meaning*, University of Toronto Press, 1978.
- MARIN, Louis, *Utópicas. Juegos de espacios*, traducción de René Palacios, Madrid, Siglo XXI, 1976.

EL MITO

- ANSART, Pierre, *Ideología, conflictos y poder*, traducción de José Mejía, México, Premiá, 1983.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, París, Éd. du Seuil, 1957 [Mitologías, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1980].
- BUBNOVA, Tatiana, “En busca de una poética del mito”, en *Acta poetica*, núm. 7, primavera, 1987.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, traducción de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- DUBY, Georges, *San Bernardo y el arte cisterciense*, traducción de Luis Muñiz, Madrid, Taurus, 1981.
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, México, Rei, 1993.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (El Libro Universitario).
- , *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin/Londres, University of Texas Press, 1981.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, 2a. edición, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (Breviarios, 417).

- BARTHES, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, traducción de Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse, México, Premiá, 1982.
- BÉROUL, *Tristán e Iseo*, edición y traducción de Roberto Ruiz Capellán, Madrid, Cátedra, 1995 (Letras Universales, 21).
- BLOCH, Marc, *La sociedad feudal: las clases y el gobierno de los hombres*, México, Uteha, 1958.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993 (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 16).
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, edición de María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991.
- CALVINO, Italo, “Naturaleza e historia en la novela”, en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio, Barcelona, Tusquets, 1995.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]”, en *Edad de Oro*, núm. 21, 2002.
- CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la literatura española. Tomo I. La Edad Media. Tomo II. El siglo XVI*, Barcelona, Ariel, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, edición y prólogo de María Jesús Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en *Selección de lecturas de investigación crítico-literarias*, tomo I, La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Letras, 1983.
- , *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1986.
- , “La noche boca arriba”, en *Casa tomada y otros cuentos*, México, Alfaguara, 2007.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 7).
- CUENCA, Luis Alberto de (ed.), “Introducción” a Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, Madrid, Editora Nacional, 1984 (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 61).
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, *Estudio literario de Tristán de Leónis*, tesis doctoral, León, Universidad de León, 1993.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1975.
- DEYERMOND, Alan, “Estudio preliminar” a Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, edición de Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995 (Biblioteca Clásica, 17).
- Diccionario UNESCO de ciencias sociales*, vol. 1, Barcelona, Planeta de Agostini, 1987.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- ECO, Umberto, *Las poéticas de Joyce*, 3a. edición, traducción de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1998.
- El libro del Cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios): Edited from the Three Extant Versions*, edición de Charles Philip Wagner, Ann Arbor, University of Michigan, 1929 (University of Michigan Publications in Language and Literature, 5) [repr. Nueva York, Kraus, 1971].
- FILINICH, María Isabel, *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés/BUAP/Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 1997.
- FLORI, Jean, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001 (Paidós Orígenes, 21).
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, vol. I, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, 3a. edición, Madrid, Cátedra, 1999.
- GENETTE, Gérard, “Discours du récit”, en *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- HAMON, Philippe, “Qu’est-ce qu’une description?”, en *Poétique 2: Introduction à l’analyse du descriptif*, París, Hachette, 1972.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (Ensayo, 38).
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978 [1976].
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press 1967.
- KUNDERA, Milan, “Discurso de Jerusalén: la novela europea”, en *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1986.

- LEVIN, Harry, *El realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*, traducción de J. Reig, Barcelona, Laia, 1974.
- MARTÍNEZ, Marcos, *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, edición de Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, en prensa (Los libros de Rocinante).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y FRANCISCO RICO (introd.), *Todos los cuentos. Antología universal el relato breve*, 2 vols., Barcelona, Planeta, 2002.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, traducción de Alberto Vital Díaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (Lengua y Estudios Literarios).
- MONMOUTH, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, edición de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Editora Nacional, 1984 (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 61).
- MUIR, Edwin, *The Structure of the Novel*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, s/f.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, 6 vols., edición de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- , *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- PONS, Ma. Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- RICOEUR, Paul, "The Narrative Function", en *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 1981.
- , *Temps et récit I*, París, Seuil, 1983.
- , *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, París, Seuil, 1984.
- , *Temps et récit III/Le temps raconté*, París, Seuil, 1985.
- , *Tiempo y narración, I, II y III*, México, Siglo XXI, 1995-1999.
- RILEY, Edward Calverley, *Teoría de la novela en Cervantes*, traducción de Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1989.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Amadises de América: hazaña de las Indias como empresa caballeresca*, México, Academia Mexicana de la Historia, 1948.
- SETÓ, Javier y Alberto MANGUEL, "Álbum", en Franz Kafka, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*, 6a. edición, Madrid, Cátedra, 1999 (Crítica y Estudios Literarios).
- STANZEL, FRANZ, *A Theory of Narrative*, traducción de C. Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press 1984/1986 [1979/1982] (*Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht).
- SULLA, Enric (ed.), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996 (Nuevos Instrumentos Universitarios).
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme. 2*, París, Seuil, 1968.
- , *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971.
- , y Oswald DUCROT, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1972.
- VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1990 (Biblioteca Breve).
- , *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Madrid, Fondo de Cultura Económica/Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, 2a. edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 (Colección Estudios Críticos de Literatura, 11).

LA POESÍA

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- BLAKE, William, *The Marriage of Heaven and Hell*, en *The Viking Portable Blake*, Nueva York, Viking, 1972.
- BRODSKY, Joseph, *So Forth. Poems*, traducción de Irene Artigas Albarelli, Nueva York, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, traducción de Martín Blanco, Madrid, Gredos, 1970.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria: Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, edición de James Engell y W. Jackson Bate, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- GOROSTIZA, José, "Notas sobre la poesía", en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- GRAVES, Robert, *La diosa blanca*, traducción de Luis Echevarri, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada ayer y hoy*, Barcelona, Tusquets, 2005.

- GUILLÉN, Nicolás, *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*, La Habana, Progreso, 1931.
- HEANEY, Seamus, *Norte*, traducción, prólogo y notas de Margarita Ardanaz, Madrid, Hiperión, 1995.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Trayectoria. Breve antología*, selección y notas de Ángel Cosmos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 (Material de Lectura, 96).
- HUIDOBRO, Vicente, “La poesía”, en *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, traducción, selección, prólogo y notas de Juan Domingo Argüelles, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- KAC, Eduardo (ed.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, The MIT Press, 2007.
- KOBAYASHI, Issa, *Cincuenta haikús*, traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hiroaki, Madrid, Hiperión, 1986.
- LAMA, Víctor de (ed.), *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*, Madrid, Cátedra, 1997.
- MATTHEWS, John, *Taliesin*, Londres, The Aquarian Press, 1991.
- NAVARRO, Tomás, *El arte del verso*, México, Colección Málaga, 1971.
- PREMINGER, Alex (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
- SARABIA, Rosa, *La poética de Vicente Huidobro*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2007.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Random House Mondadori, México, 2006.
- ASTEY, Luis, *Dramas litúrgicos del occidente medieval*, México, El Colegio de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1992.
- BEARE, W., *La escena romana*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- BREYER, Gastón A., *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, 3a. edición, México, Era, 1979.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Armando, “Los espacios escénicos en Tikal”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 6, Facultad de Arquitectura, División de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre 1985, pp. 69-86.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, tomos I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl (épocas novohispana y moderna)*, 1a. parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973.
- LUZURIAGA, Gerardo y Richard REVÉE, *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- MASSIP, Francesc, *El teatro medieval*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- TORIZ, Martha, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- WASSON, Gordon et al., *El camino a Eleusis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (Breviarios, 305).

Sitios electrónicos

- Kac, Eduardo, Holopoetry, <www.ekac.org/allholopoems.html>.
- Silva Rhetoricae, the Forest of Rhetoric*, <www.rhetoric.byu.edu>.
- Wozek, Gerard, Poetry video, <www.gerardwozek.com/video.htm>.

EL TEATRO

- ARISTÓTELES, *Poética*, 2a. edición, versión de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

EL ENSAYO

- ADORNO, Theodor W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot, 1995.
- ARCINIEGAS, Germán, “El lenguaje de las tejas”, en *América, tierra firme*, Buenos Aires, Losada, 1944.
- ARENAS CRUZ, María Elena, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo”, en *El ensayo como género literario*, edición de Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

- ARENAS CRUZ, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- BACON, Francis, *Ensayos sobre moral y política*, traducción de Arcadio Rodas Rivas, Buenos Aires, Lautaro, 1946.
- BENJAMIN, Walter, “Desembalo mi biblioteca (discurso sobre la bibliomanía)”, en *Punto de vista*, núm. 26, Buenos Aires, abril de 1986.
- BORGES, Jorge Luis, “El ruiseñor de Keats”, en *Obras completas*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- ELYTIS, Odiseas, *Prosa. Seis ensayos*, traducción del griego de Francisco Torres Córdova, prólogo de Hugo Gutiérrez Vega, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- ESCALANTE, Evodio, “La metáfora como aproximación a la verdad. Ensayo acerca del ensayo”, en *Escritos. Semiótica de la cultura*, compilación de Adrián S. Gimete Welsh, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1994.
- FERRACCHIA, Maria, *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000.
- FUENTES, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- GLAUDES, Pierre, ed., *L'essai. Métamorphoses d'un genre*, textos reunidos y presentados por Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- , y Jean-François Louette, *L'Essai*, París, Hachette, 1999.
- GOMES, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Madrid, EUNSA, 1999.
- GOOD, Graham, “Preface” a la *Encyclopedia of the Essay*, edición de Tracy Chevalier, Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- GRONDIN, Jean, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, prefacio de H.G. Gadamer, traducción de Joel Weinsheimer, Yale, Yale University, 1994.
- HAZLITT, William, “El placer de odiar”, en *Ensayistas ingleses*, prólogo de Adolfo Bioy Casares, traducción de B. R. Hopenhaym, México, Centro Nacional de las Artes/Océano, 2000.
- LUKÁCS, Georg, “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Sobre el relato. Algunas consideraciones”, en *Antología de textos literarios en inglés*, coordinado por Emilia Rébora Togno, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- MARTÍ, José, “Nuestra América”, en *Obras completas*, t. VI, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- MIGNOLO, Walter D., “Discurso ensayístico y tipología textual”, en *El ensayo hispánico*, edición de Isaac Lévy y Juan Loveluck, Actas del simposio celebrado en Columbia, Carolina del Sur, 1981, Columbia, University of South Carolina, 1984.
- , *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- MONTAIGNE Michel de, *Ensayos*, traducción de Constantino Román y Salamero, Buenos Aires, Aguilar, 1962.
- MUSIL, Robert, *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992.
- PAZ, Octavio, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, México, Vuelta, 1988.
- QUINCEY, Thomas de, “Sobre la llamada a la puerta en *Macbeth*”, en *Ensayistas ingleses*, prólogo de Adolfo Bioy Casares, traducción de B. R. Hopenhaym, México, Centro Nacional de las Artes/Océano, 2000.
- RÉBORA TOGNO, Emilia, ed., *Antología de textos literarios en inglés: lecturas dirigidas*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- REYES, Alfonso, “Las nuevas artes”, en *Obras completas*, t. IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- ROHNER, Ludwig, *Der deutsche Essay, Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer litterarische Gattung*, Berlin, Luchterhand, 1966.
- SAID, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*, traducción de Ricardo Pérez García, Barcelona, Debate, 2004.
- SEGOVIA, Tomás, “Tipografía y resistencia”, en *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta, 2005.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Les Presses de l'Université de Québec, 1977.
- TORRI, Julio, “El ensayo corto”, en *Tres libros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- VASSEVIÈRE, Jacques, *Essais de Michel de Montaigne*, París, Larousse, 1998.
- VILLORO, Juan, *Efectos personales*, México, Ediciones Era, 2000.
- ZAID, Gabriel, “La carretilla alfonsina”, en *Ensayo literario mexicano*, edición de John Brushwood et al., México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana/Aldus, 2001.

GLOSARIO

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., México, Porrúa, 2001.

- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 24 ed., México, Siglo XXI, 2006.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- MARCHESE Angelo y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 6a. ed., Barcelona, Ariel, 1998.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 2002.
- VARÓ ALCARAZ, Enrique y María Antonia MARTÍNEZ LINARES, *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España, 1996.

APÉNDICE

VISIONES COSMOGÓNICAS

LITERATURA

Mito griego
Teogonía

Mito náhuatl
Códice Chimalpopoca
Los cinco soles

POESÍA EN MOVIMIENTO

VISIONES COSMOGÓNICAS

MITO GRIEGO

Caos existió antes que todos y en seguida Gea la de anchas espaldas, asiento seguro y permanente de todos [de los inmortales que habitan las cumbres del nivoso Olimpo y del Tártaro tenebroso en las cavidades de la enorme tierra de extensos caminos]; y Eros que es el más hermoso de los dioses eternos, el que destierra las pesadumbres y subyuga a todos los dioses y a todos los hombres y trastorna los prudentes consejos.

De Caos nacieron Erebo y la negra Nyx. De Nyx brotaron Éter y Hemera [a quienes engendró puesta encinta por la unión con Erebo]. Gea engendró primeramente a un semejante suyo, Uranos estelífero, para que la envolviera por doquier y sirviera además de trono seguro y perenne a los dioses felices. Y luego engendró a los Oreos enormes, grato domicilio de las Ninfas, deidades que habitan a lo largo de las montañas abundantes en valles pequeños. Después engendró a Pontos, el mar infecundo que se enfurece con la hinchazón de sus olas; pero a éste lo engendró sin unirse a nadie en las suavidades del amor. A continuación, concubina de Uranos, dio a luz a Océanos el de profundos vórtices y a Ceos y a Críos y a Hiperión y a Iapeto y a Tea y a Rea y a Temis y a Mnemosine y a Febe la de áurea corona y a la amable Tetis. Y tras de éstos, el último nació Cronos de astutos pensares y el más cruel de los hijos, quien concibió odio a su prolífico padre.

También dio a luz a los Cíclopes de corazón soberbio: Brontes y Estéope y Argues de ánimo brutal [éstos dieron a Zeus el trueno y le fabricaron el rayo]. En todo lo demás eran semejantes a los otros dioses, pero tenían sólo un ojo en mitad de la frente [y tenían el nombre de Cíclopes a causa de que en ellos no había sino un ojo cilíndrico en el rostro]; y en sus obras había violencia y atrevimiento y artificio.

Además nacieron de Gea y de Uranos otros tres hijos poderosos y fuertes cuyo nombre no puede pronunciarse sin horror: Cotto y Briareo y Gyas, hijos llenos de soberbia. A éstos les brotaban de junto a los hombros cien manos indomables y a cada uno le salían cincuenta cabezas por encima de los hombros y de los robustos cuerpos: así resultaba terrible su poderosa fuerza en la corpulenta figura.

De cuantos hijos nacieron de Gea y Uranos, fueron éstos los más crueles, por lo que su padre los odiaba desde que nacieron. Por esto en cuanto nacían los ocultaba en las cavidades de Gea y no les permitía ver la luz y se gozaba en esta obra malvada. La inmensa Gea, repleta de ellos, sollozaba en su interior. Finalmente discurrió un ardid lleno de dolo y de malicia. Trabajando la materia del blanco acero forjó una hoz enorme; y luego habló a todos sus hijos y les decía, envalentonándolos a causa de la ira acumulada en su corazón: “¡Hijos míos y de un padre criminal! ¡Si me queréis obedecer nos vengaremos de la criminal injuria que nos hace vuestro padre, porque él ha sido el primero en obrar cosas que causan vergüenza!”

Así decía. Pero a todos los sobrecogió el terror y

* Publicado en Hesíodo, *Teogonía*, en Rafael Ramírez Torres, S.J., *Épica helena post-homérica*, México, Jus, 1963, pp. 94-96.

ninguno de ellos le respondía. Sólo Cronos el de astutos pensamientos cobró valor y de súbito dijo a su veneranda madre estas palabras: “¡Oh madre!, ¡yo llevaré a cabo esta obra!, ¡os lo prometo!, ¡porque tampoco yo me cuido de nuestro padre detestable, ya que él ha sido el primero en obrar de un modo inconveniente!”

Así habló. Y en sus enormes entrañas Gea sintió gozo inmenso. En seguida lo colocó en oculta emboscada y le puso en las manos la hoz de afilados dientes y lo instruyó del dolo, con todos sus pormenores. Llegó al fin Uranos llevando consigo a Nyx y se acercó para abrazar a Gea, ardiendo en amor; y así se tendió en todos sentidos. Pero su hijo desde la emboscada levantó la mano izquierda y con la derecha tomó la hoz espantosa y grande y de aguzados dientes; y con ella cortó en un instante las vergüenzas de su padre y las arrojó a sus propias espaldas. Ni las arrojó inútilmente su mano porque todas las gotas sanguinolentas que de ellas brotaron las recibió Gea; y de ellas, dando vuelta los años, engendró a las Erinys poderosas y a los corpulentos Gigantes que brillan con sus armas y tienen en sus manos largas picas; y también a las Ninfas que en toda la extensión de la tierra denominan las Melianas. En cuanto a las vergüenzas de Uranos, al momento en que Cronos las cortó con el acero y las arrojó a sus espaldas desde el Continente hacia el mar de continuos reflujos, las olas las transportaron durante mucho tiempo mientras fluían inmortales blanca espuma. De ella brotó una joven que aportó primero a la divina isla Citera y luego de ahí a Chipre la rodeada de olas. Allí salió a tierra la veneranda y bella diosa y bajo sus levísimos pies florecía la mullida hierba. A ésta la llaman los dioses y también los hombres Afrodita [y también la diosa nacida de la espuma y Citerea la de bella corona] porque brotó de la espuma y Citerea porque tomó puerto en Citera [y Ciprogenia porque nació en Chipre la rodeada de olas y también Filomedea porque nació de unas vergüenzas]. A ésta, una vez nacida, la acompañaba Eros y la seguía Hímeros el hermoso, cuando por primera vez subió a la reunión de los dioses inmortales. A ella, desde un principio, le tocan entre los dioses inmortales y entre los hombres este honor y esta suerte como propios: el provocar las charlas de las doncellas, las sonrisas, los engaños y el suave deleite y la dulzura.

MITO NÁHUATL

Códice Chimalpopoca*

En 1 *tochtli* tuvieron principio los toltecas; allí empezó la cuenta de sus años; y se dice que en este 1 *tochtli* fueron ya cuatro vidas, en el CCCC de la quinta “edad”. Según sabían los viejos, en este 1 *tochtli* se estancaron la tierra y el cielo; también sabían que cuando se estancaron la tierra y el cielo, habían vivido cuatro clases de gente, habían sido cuatro las vidas; así como sabían que cada una fue un sol. Decían que su dios los hizo y los crió de ceniza; y atribuían a Quetzalcoatl, signo de siete *ecatl*, el haberlos hecho y criado.

El primer sol que al principio hubo, signo del 4 *atl* (agua), se llama Atonatiuh (sol de agua). En éste sucedió que todo se lo llevó el agua; todo desapareció; y las gentes se volvieron peces.

El segundo sol que hubo y era signo del 4 *ocelotl* (tigre), se llama Ocelotonatiuh (sol del tigre). En él sucedió que se hundió el cielo; entonces el sol no caminaba de donde es mediodía y luego se oscurecía; y cuando se oscureció, las gentes eran comidas. En este sol vivían gigantes: dejaron dicho los viejos que su salutación era “no se caiga usted”, porque el que se caía, se caía para siempre.

El tercer sol que hubo, signo del 4 *quiyahuítl* (lluvia), se dice Quiyauhtonatiuh (sol de lluvia). En el cual sucedió que llovió fuego sobre los moradores, que por eso ardieron. Y dicen que en él llovieron piedrezuelas y que entonces se esparcieron las piedrezuelas que vemos; que hirvió el *teçontli* (piedra liviana, llena de agujeritos); y que entonces se enroscaron los peñascos que están enrojados.

El cuarto sol, signo del 4 *ecatl*, es Ecatonatiuh (sol del viento). En éste todo se lo llevó el viento; todos se volvieron monas; y fue a esparcir por los bosques a los moradores monas.

El quinto sol, signo del 4 *ollin* (movimiento), se dice Olintonatiuh (sol del movimiento), porque se movió, caminando. Según dejaron dicho los viejos, en éste habrá terremotos y hambre general, con que hemos de perecer.

* Publicado en *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*, traducción directa del náhuatl de Primo Feliciano Velázquez, México, Imprenta Universitaria, 1945, pp. 4-5.

Los cinco soles*

Antes de que hubiera la luz, antes de que hubiera Sol, antes, mucho antes de que hubiera astros o animales en la Tierra, Nuestra Madre, la Tierra, gemía de dolor.

No se podía mover, aplastada por el peso del agua divina, el agua sagrada que está en el cielo. Pero debajo de la Tierra también hay agua, acaso sangre. Las semillas dormían allí, en la oscuridad, en el vientre precioso de Nuestra Madre, y ella no podía hacer nada para que las plantas y los animales y los astros y el Sol y los hombres salieran de sus entrañas. Estaba preñada, pero no podía parir. Ella tenía todo en su seno, como si fueran semillas.

Nuestro Padre Tonacatecuhtli y su mujer Tonacacihuatl, que son el calor y el frío, los Señores de Nuestra Carne, los dueños del maíz, los Señores de quienes recibimos los primeros alimentos, los que nos dieron todas las semillas, también habitaban en la noche y el vacío. Eran fuego y tiniebla, agua y luz. Todo estaba adentro de ellos, como una semilla escondida. Se estaban quietos, no hacían nada; los sostenía el amor del uno por el otro. Pero fue así, unidos por el amor profundo, que empezaron a engendrar a sus hijos.

Dijo entonces el viejo: por encima de la Tierra están los nueve cielos y por debajo de la Tierra están los nueve escalones que llevan al fondo de lo oscuro. Arriba está el agua sagrada, pero también el fuego divino. Abajo, en el vientre de la Tierra está el agua preciosa, pero también habita allí el Señor Arrugado, Huehuetotl, el Dios Viejo, el Dios del Fuego.

Y el Señor de Nuestra Carne y la Señora de Nuestra Carne tuvieron por hijo a Nuestro Padre el Cielo, que llamamos Ilhuica, y por hija a Nuestra Madre la Tierra, que llamamos Coatlicue porque las serpientes y el agua le enlazan la cintura. Luego Ilhuica el Cielo y Coatlicue la Tierra tuvieron cuatro hijos varones y cuatro hijas hembras. Y estos hijos tuvieron otros hijos. Así nació el señor del Agua, Tlaloc, y su mujer, Chalchiuhtlicue, que vivían en lo alto. Y nació el Señor que duerme pero jamás descansa, el Señor de Abajo de la Tierra, el que habita en el Lugar de los Descarnados, Mictlantecuhtli, y su mujer Mictlancihuatl. Nació Quetzalcoatl, aire puro y transparente. Nació Huitzilopochtli, el Terrible, el Colibrí del Sur, que luego sería Sol. También nació Tezcatlipoca, aire

negro, el viento de la noche que todo lo sabe y entra en el corazón de los hombres cuando duermen.

Y a cada uno de los hijos le entregaron una porción de tierra para que en ella sembraran el maíz. A uno lo pusieron en el rumbo del Norte: es el Tezcatlipoca negro, que tiene por signo el pedernal, el cuchillo de obsidiana, la muerte. Su signo del año es *tecpatl*.

A otro lo situaron por el lado donde el Sol descansa, el sitio donde las mujeres viven, allá, por donde entra el Sol cuando se muere en la tarde. Tlaloc y su mujer tienen por signo del año la casa, *calli*.

Y en el rumbo del Sur pusieron a Huitzilopochtli, que tiene por su signo del año al conejo, *tochtli*, porque nació lleno de alegría.

El rumbo por donde nace el Sol lo ocupa Quetzalcoatl y tiene por signo del año la caña, *acatl*. Porque la caña en el curso del día entra en la casa, como el Sol sale de un lado y entra en otro.

Uno de los hijos, el Tezcatlipoca negro, el invisible, con toda la gran fuerza de su brazo, alzó el cielo y con la ayuda de su mujer lo detuvo por algún tiempo. Porque Tezcatlipoca es oscuro y nadie lo puede ver y camina de noche. Es el gran viento nocturno y en su cuerpo se ven todas las estrellas. Pero el agua del cielo era pesada y el brazo de Tezcatlipoca no la pudo sostener. Luego de estar arriba mucho tiempo, el cielo y el agua cayeron con estruendo. Hubo terremotos y una suerte de hombres, malhechos, de mal semblante, se convirtieron en tigres. Es por eso que el cielo de la noche tiene manchas, como la piel del tigre. Este Sol se llama Ocelotonatiuh, el Sol del Tigre y tiene por signo 4 tigre, *nahui ocelotl*.

Desesperado por lo que sucedía, otro de los hijos, que vivía en el lado por donde el Sol se va a dormir, Tlaloc, en compañía de su mujer Chalchiuhtlicue, también quiso levantar el cielo con toda la fuerza de sus brazos y durante largo rato lo mantuvo así. Pero el agua del cielo era terca y se volvió a desplomar sobre la Tierra. Llovió fuego y todos los macehuales se convirtieron en monos o simios. Este Sol se llama el Sol del Fuego, Quiyatona-tiuh; su signo es 4 lluvia, *nahui quiyahuatl*.

Luego, otro de los hijos también hizo su lucha y levantó al cielo: aunque era Huitzilopochtli, le fue imposible. El agua divina, el Ilhuica atl, el agua de la vida, el agua que es la fuente de todas las semillas, el agua que es como el semen de los hombres, volvió a caer sobre la Tierra y la mató. Los hombres se volvieron guajolotes y pájaros; todos volaron para huir del viento que produjo la caída. Este Sol hizo muchos remolinos y mucho aire;

* Publicado en Jaime Labastida, *Los cinco soles*, ilustraciones de Felipe de la Torre, 3a. ed., México, Siglo XXI, 2004.

se llamó el Sol de Viento, Ehecatonatiuh y su signo es 4 viento, *nahui Ehecatl*.

Entonces otro más de los hijos, Quetzalcoatl, el que vive en el rumbo blanco del oriente, se metió entre su madre y las nubes y a lo largo de muchos años impidió que el agua se cayera. Pero todo su esfuerzo fue inútil. Otra vez el cielo, con toda el agua adentro, cayó sobre la Tierra y la mató. Los hombres, los pobres macehuales que entonces había, hechos de palo, deformes, porque no sabían hablar ni tenían fuego ni maíz ni calabazas ni frijol que comer, se hicieron peces. Este Sol se llama Atonatiuh, Sol de Agua; su signo es 4 agua, *nahui atl*.

La Tierra se murió, pobrecita, porque hacia acá se hundió el cielo. Se hizo el desorden, el caos, todo estaba revuelto. Debajo de la Tierra estaba el agua y el caimán furioso, Cipactli, tenía hambre. Todo era confuso. No había luz. Sólo agua y lodo y no se distinguía una cosa de otra. No había animales por ningún lado ni plantas ni hombres ni Sol ni estrellas. La Tierra estaba muerta; los hermanos se peleaban y ninguno sabía qué hacer.

Pero entonces los cuatro dioses y sus mujeres, los que viven en las cuatro porciones del mundo, se pusieron de acuerdo. Así, los cuatro hijos de la Tierra y del Cielo entraron en el agua, por el ombligo del mundo: cada uno regresó al rumbo que sus padres les habían asignado y lo ocupó. Tlaloc se quedó en su sitio. Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Quetzalcoatl se fueron a sus lugares. Y era de noche pero no era de noche, porque no había luz y no había Sol y no había claridad en el cielo ni estaban arriba las estrellas. Era otra clase de tiniebla. Tezcatlipoca es el asaltante nocturno, el viento oscuro de la noche. Y la Serpiente de Plumas, que lleva el glorioso nombre de Quetzalcoatl, durante el día sostiene al cielo con su aliento.

El viento de la noche y el viento del día, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl, sostienen las nubes, el agua, el cielo: son invisibles y, pese a todo, duros y por sus cuerpos, a veces, como por unas rendijas, pasa el agua.

Así fue como los cuatro hijos de la Tierra y el Cielo, unidos a sus mujeres, entraron por el centro, por el ombligo, por donde está el templo de Huitzilopochtli, aquí, en Tenochtitlan, y alzaron el agua divina, el agua del Cielo, para que no cayera encima de la Tierra y la matara. Al fin los dioses y las plantas iban a poder respirar.

Esos árboles tienen su raíz muy hondo en la Tierra y de ella reciben su alimento y sus ramas suben hasta lo alto del cielo. Es así como los cuatro dioses y los cuatro árboles sagrados sostienen a la Tierra, como el aire divi-

de al cielo y la Tierra. De esta manera empezó en verdad a darse la luz, aunque aún no había nacido el Sol.

Así quedaron, en los cuatro rumbos del mundo, los cuatro árboles sagrados que hasta ahora sostienen el cielo. Así le hicieron un camino al Sol para que pudiera andar. Pero por ese mismo camino, a lo largo de la noche, andan las estrellas. Así fue como los cuatro dioses y sus mujeres, que hasta ese momento habían vivido en la oscuridad y no podían ver la luz, hicieron justicia y lograron que su madre, Coatlicue la Tierra, dejara de sufrir. Porque la Tierra lloraba de dolor, cargada con los hijos de su vientre, con el peso del agua y con la carga de las nubes sobre ella. Por eso, para que el cielo no caiga otra vez sobre la Tierra, los dioses sembraron cuatro árboles divinos en cada uno de los rumbos del mundo.

Nacieron las montañas, los árboles, las pirámides, la casa del dios, el teocalli. Pero la Tierra seguía sin vida. Era preciso que la luz naciera, que saliera el fuego, con toda su luz y todo su calor, del vientre de la Tierra. Porque allá abajo estaban el agua y el fuego confundidos. Entonces los dioses se reunieron en Teotihuacan y allí sacaron al dios viejo y arrugado, a Huehuetotl, el Gran Fuego, del vientre de la Tierra. En ese fuego se arrojó el valiente colibrí, y se elevó hasta el cielo como una bola de fuego para darle luz a la Tierra. Pero se detuvo y se negó a caminar, tenía hambre. Entonces el conejo se animó para dar esa luz y se arrojó a la hoguera, que ya era un montón de cenizas, y sólo alcanzó a tatemarse y se volvió la hermana del Sol, la Luna, Coyolxauhqui.

Y ni el Sol ni la Luna se movían; tenían hambre, exigían alimento. Entonces Quetzalcoatl se hizo hormiga y entró en el seno de la Tierra y allí abajo halló la semilla sagrada, el grano, el maíz, el cintli, que es nuestra carne y salió con él en la mano y entre sus dientes: pero el maíz también tenía hambre, quería comer. Se negó a crecer. Fue necesario alimentarlo y regarlo con el líquido divino, la sangre del dios. Porque el maíz es como una mujer: necesita del hombre para que sus hijos nazcan. Quetzalcoatl se sacó sangre y la esparció sobre las semillas. Así las alimentó, así les dio de comer. Así también el Sol, Huitzilopochtli, el colibrí zurdo, al moverse, matará por las mañanas con sus dardos de luz, a sus hermanos del cielo nocturno.

Las plumas blancas habían descendido hasta el vientre fecundo de Nuestra Madre Tierra, la habían embarazado y de ese parto habían nacido el Sol y su pálida hermana, la Luna ceniza y todos los valientes hermanos del Sol, los astros, los Innumerables del Sur, los Centzonhuitznahuac.

El mundo es un ser vivo. Hay que darle alimento. Durante el día, los astros se van a dormir. Durante la noche, el Sol atraviesa ríos y huracanes. Nosotros, los hombres, tenemos que ayudarlo a nacer por la mañana.

El Sol, por fin, caminó hacia lo alto del cielo y allí se detuvo. El cielo es una pirámide: el Sol termina su ascenso a la mitad del día y luego cae hacia la noche.

Y Quetzalcoatl, el astro de la tarde, también le lanza su flecha de luz y con ella lo hiere. Luego los astros, que duermen a lo largo del día, lo acaban de matar. El Sol se mete por las noches en las fauces del Monstruo de la Tierra. Se lo come Cipactli, el Caimán, la Gran Serpiente de Agua.

Por eso, cuando el Sol nació y nacieron las plantas y nació el cerro de la Serpiente, el cerro divino, Coatepetl, el cerro de donde todos hemos venido, nació también la pirámide central de México Tenochtitlan, nuestra ciudad, y el mundo recibió, por fin, orden.

La ciudad es nuestro reloj. Desde ella vemos cómo nace el Sol todos los días. Vemos también cómo se mueve, desde el Sur, la noche larga en que se detiene, cuando hace frío y está oscuro y el Sol está inmóvil, allá por el

rumbo de los conejos. Entonces vemos cómo el Sol empieza el largo camino del año y cómo pone los pies en la geometría sagrada de la bóveda celeste. Allí están sus pies, allí está su camino. Luego llega al centro de la ciudad el día en que empieza la primavera y sigue caminando hasta que llega al otro lado de nuestra ciudad y empieza el verano y luego se acurruca otra vez y vuelve al centro de la ciudad y llega el otoño.

Este camino se llama Cuatro Movimiento, Nahui Ollin.

Aquí estamos ya los macehuales, ya somos completos. Aquí comemos el maíz, aquí lo sembramos. Aquí alimentamos al Sol y a la Tierra con nuestra sangre, el alimento sagrado. Mantenemos vivo al mundo con la fuerza de nuestros brazos, con nuestra sangre, con nuestro trabajo. La Tierra nos alimenta y nosotros la alimentamos.

Así se ordenó el mundo, así brotó la Tierra desde el agua, así fue hecho esto que llamamos Cem Anahuac, la Tierra por completo rodeada de agua: por arriba, por abajo, por todos lados, en su vientre, en su espalda, en sus brazos, en sus piernas.

POESÍA EN MOVIMIENTO. MÉXICO, 1915-1966

OCTAVIO PAZ, ALÍ CHUMACERO, JOSÉ EMILIO PACHECO, HOMERO ARIDJIS

[selección y notas]

[Publicado en Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis (selección y notas), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1966.]

ADVERTENCIA

Este libro no es ni quiere ser una antología. Nos propusimos rescatar, con los poemas —en verso y en prosa— de las distintas generaciones aquí representadas, los instantes en que la poesía, además de ser franca expresión artística, es búsqueda, mutación y no simple aceptación de la herencia. El criterio básico del libro fue determinado de común acuerdo por los cuatro autores, así como la selección de poetas y poemas. Se encargó el prólogo a Octavio Paz; su texto recoge nuestros puntos de coincidencia pero es, sobre todo, una exposición de sus opiniones acerca de la poesía mexicana moderna. Las notas fueron redactadas por Alí Chumacero y José Emilio Pacheco; también ellas son la personal expresión de sus ideas sobre cada poeta, aunque en ocasiones tomaron en cuenta las de Paz y Aridjis.

Nuestra gratitud hacia Arnaldo Orfila Reynal es doble: por la paciencia e imparcialidad con que escuchó una discusión que se prolongó largos meses y por el buen sentido y cordialidad con que orientó nuestros trabajos.

OCTAVIO PAZ
ALÍ CHUMACERO
JOSÉ EMILIO PACHECO
HOMERO ARIDJIS

AVISO

La expresión *poesía mexicana* es ambigua: ¿poesía escrita por mexicanos o poesía que de alguna manera revela el espíritu, la realidad o el carácter de México? Nuestros poetas escriben un español de mexicanos del siglo XX pero la mexicanidad de sus poemas es tan dudosa como la idea misma de genio nacional. Se dice que López Velarde es el más mexicano de nuestros poetas y, no obstante, se afirma que su obra es de tal modo personal que sería inútil buscar una parecida entre sus contemporáneos y descendientes. Si aquello que la distingue es su mexicanidad, habría que concluir que ésta consiste en no parecerse a la de ningún otro mexicano. No sería un carácter general sino una anomalía personal. En realidad la obra de López Velarde tiene más de un parecido con la del argentino Lugones que, a su vez, se parece a la del francés Laforgue. No es el genio nacional sino el espíritu de la época lo que une a estos tres poetas tan distintos entre sí. Esta observación es aplicable a otras literaturas: Manrique se parece más a Villon que a Garcilaso, y Góngora está más cerca de Marino que de Berceo. Es discutible la existencia de una poesía francesa, alemana o inglesa; no lo es la realidad de la poesía barroca, romántica o simbolista. No niego las tradiciones nacionales ni el temperamento de los pueblos; afirmo que los estilos son universales o, más bien, internacionales. Lo que llamamos tradiciones nacionales son, casi siempre, versiones y adaptaciones de estilos que fueron universales. Por último, una obra es algo más que una tradición y un estilo: una creación única, una visión singular. A medida que la obra es más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo. El arte aspira a la transparencia.

La poesía de los mexicanos es parte de una tradición más vasta: la de la poesía de lengua castellana escrita en Hispanoamérica en la época moderna. Esta tradición no es la misma que la de España. Nuestra tradición es también y sobre todo un estilo polémico, en lucha constante con la tradición española y consigo mismo: al casticismo español opone un cosmopolitismo; a su propio cosmopolitismo, una voluntad de ser americano. Apenas se hizo patente esta voluntad de estilo, a partir del “modernismo”, se entabló un diálogo entre España e Hispanoamérica. Ese diálogo es la historia de nuestra poesía: Darío y Jiménez, Machado y Lugones, Huidobro y Guillén, Neruda y García Lorca. Los poetas mexicanos participan en ese diálogo desde los tiempos de Gutiérrez Nájera y la *Revista Azul*. Sin ese diálogo no habría poetas modernos

en México pero, asimismo, sin los mexicanos la poesía de nuestra lengua no sería lo que es. Subrayo el carácter hispanoamericano de nuestros autores porque creo que la poesía escrita en nuestro país es parte de un movimiento general que se inicia hacia 1885 en la porción hispánica de América. No hay una poesía argentina, mexicana o venezolana: hay una poesía hispanoamericana, o, más exactamente, una tradición y un estilo hispanoamericanos. Las historias nacionales de nuestra literatura son tan artificiales como nuestras fronteras políticas. Unas y otras son consecuencia del gran fracaso de las guerras de independencia. Nuestros libertadores y sus sucesores nos dividieron. Ahora bien, lo que separaron los caudillos ¿no lo unirá la poesía? Así pues, este libro sólo presenta un fragmento, la porción mexicana, de la poesía hispanoamericana. Esta limitación nacional, por más antipática que parezca, no es demasiado grave. Nuestro libro no es sino una contribución al diálogo hispanoamericano.

Si el criterio de nacionalidad me parece insuficiente, ¿qué decir del prejuicio de la modernidad? Escribo prejuicio porque convengo en que lo es. Ahora que es un prejuicio inseparable de nuestro ser mismo: la modernidad, desde hace cien años, es nuestro estilo. Es el estilo universal. Querer ser moderno parece locura: estamos condenados a serlo, ya que el futuro y el pasado nos están vedados. Pero la modernidad no consiste en resignarse a vivir este ahora fantasma que llamamos siglo XX. La modernidad es una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo. La sabiduría antigua predicaba vivir el instante —un instante único y, sin embargo, idéntico a todos los instantes que lo habían precedido—. La modernidad afirma que el instante es único porque no se parece a los otros: nada hay nuevo bajo el sol, excepto las creaciones e inventos del hombre; nada es nuevo sobre la tierra, excepto el hombre que cambia cada día. Aquello que distingue al instante de los otros instantes es su carga de futuro desconocido. No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura. Ilusoria o no, esta idea enciende al joven Rubén Darío y lo lleva a proclamar una estética nueva. El segundo gran movimiento del siglo se inicia también como ruptura: Huidobro y los ultraístas niegan con violencia el pasado inmediato.

El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado. Cada instante nace un pasado y se apaga un

futuro. La tradición también es un invento de la modernidad. O dicho de otro modo: la modernidad construye su pasado con la misma violencia con que edifica su futuro. Castillos en el aire, no menos fantásticos y vulnerables que los edificios intemporales de otras épocas. En suma, nuestro prejuicio es más una posición que una estética, más una conciencia que un destino: es asumir el tiempo que nos tocó vivir no como algo impuesto sino como algo querido —un tiempo que no se parece a los otros tiempos y que es siempre, hasta en sus cacofonías y repeticiones, la encarnación de lo inesperado. La modernidad nace de la desesperación y está perpetuamente enamorada de lo inesperado. Su gloria y su castigo no son de este mundo: son las maravillas y los desengaños del futuro. Nuestro libro pretende reflejar la trayectoria de la modernidad en México: poesía en movimiento, poesía en rotación.

Las antologías aspiran a presentar los mejores poemas de un autor o de un periodo y, así, postulan implícitamente una visión más o menos estática de la literatura. Inclusive si admite que los gustos cambian, la crítica afirma casi siempre que las obras permanecen; aunque la visión de un crítico sea distinta de la de otro crítico, el paisaje que contemplan es el mismo. Este libro es inspirado por una idea distinta: el paisaje también cambia, las obras no son nunca las mismas, los lectores son igualmente autores. Las obras que nos apasionan son aquellas que se transforman indefinidamente; los poemas que amamos son mecanismos de significaciones sucesivas —una arquitectura que sin cesar se deshace y se rehace, un organismo en perpetua rotación—. No la belleza quieta sino las mutaciones, las transmutaciones. El poema no significa pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura.

Movilidad del paisaje contemplado y movilidad del punto de vista: no es lo mismo leer a Segovia o a Sabines desde la perspectiva de un lector de González Martínez que leer a Tablada o a Gorostiza desde la de Montes de Oca o de Aridjis. En el primer caso nuestro punto de vista sería estático: vemos al presente desde un pasado consumado; en el segundo, vemos al pasado desde un presente en movimiento: el pasado insensiblemente se anima, cambia, marcha hacia nosotros. En general la crítica busca la continuidad de una literatura a partir de los autores consagrados: ve al pasado como un comienzo y al presente como un fin provisional; nosotros pretendemos alterar la visión acostumbrada: ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin. Este fin también es provisional porque cambia a medida que cambia el presente.

Si el presente es un comienzo, la obra de Pellicer, Villaurrutia y Novo es la consecuencia natural de la poesía de los jóvenes y no a la inversa. La prueba de la juventud de estos tres poetas es que soporta la cercanía de los jóvenes. El presente la cambia, le otorga nuevo sentido. En cambio, si no hay una relación viva entre el presente y el pasado, si el pasado es insensible a la acción de los jóvenes, no es aventurado afirmar que hay una ruptura: ese pasado no nos pertenece. Por supuesto, no quiero decir que sea desdeñable: simplemente no es nuestro, no forma parte de nuestro presente.

Este libro no es una antología sino un experimento. Lo es en dos sentidos: por la idea que lo anima y por ser una obra colectiva. Sobre lo segundo diré que nuestra coincidencia no ha sido absoluta. Desde el principio se manifestaron ciertas diferencias de interpretación. Nada más natural. Uno de nosotros observó que la idea de “tradición de la ruptura” es contradictoria: si hay tradición, algo permanece (sustancia o forma) y la cadena no se rompe; si hay ruptura, la tradición se quebranta e, inclusive, se extingue. Otro repuso que la tradición se preserva gracias a la ruptura: los cambios son su continuidad. Una tradición que se petrifica sólo prolonga a la muerte. Y más: transmite muerte. Réplica: el ejemplo de las sociedades tradicionales desmiente las supuestas virtudes vivificadoras de la ruptura. Nada cambia en ellas y, no obstante, la tradición está viva. Contestación: la tradición es una invención moderna. Los llamados pueblos tradicionales no saben que lo son: repiten unos gestos heredados, fuera de la historia, fuera del tiempo —o, más bien, inmersos en otro tiempo, cíclico y cerrado—. Sólo la ruptura nos da conciencia de la tradición. Nueva réplica: lo contrario es lo cierto: gracias a la tradición tenemos conciencia de los cambios... No repetiré aquí todo lo que dijimos. En un momento de la discusión surgió la verdadera divergencia: Alí Chumacero y José Emilio Pacheco sostuvieron que, al lado del criterio central de cambio, deberíamos tomar en cuenta otros valores: la dignidad estética, el decoro —en el sentido horaciano de la palabra—, la perfección. Aridjis y yo nos opusimos. Nos parecía que aceptar esa proposición era recaer en el eclecticismo que domina desde hace muchos años la crítica y la vida intelectual de México. Ni los convencimos ni nos convencieron. Se me ocurrió que no quedaba otro remedio que publicar, en el mismo libro, dos selecciones. Nueva dificultad: algunos poetas figurarían en ambas, aunque con poemas diferentes. Alguien propuso una solución intermedia: incluir también a los autores que cultivan el “decoro” pero

que, en algún momento, han coincidido con la tradición del cambio. A pesar de que Aridjis y yo queríamos un libro *parcial*, nos inclinamos sin alegría. Esto explica la presencia de nombres que sólo de una manera tangencial pertenecen a la tradición del movimiento y la ruptura. Al mismo tiempo procuramos, al seleccionar sus poemas, ajustarnos dentro de lo posible a la idea de mutación. No creo que lo hayamos conseguido en todos los casos. No importa: a despecho del eclecticismo de este libro, el lector percibirá la continuidad de una corriente que comienza con José Juan Tablada, avanza y se ensancha en la obra de cuatro o cinco poetas del grupo siguiente, más tarde se desvía y oculta —aunque sólo para reaparecer con mayor violencia en tres o cuatro poetas de mi generación— y, en fin, acaba por animar a la mayoría de los nuevos poetas.

Dividimos el libro en cuatro partes. La primera está consagrada a los jóvenes. No es ni puede ser una selección completa. Más que un cuadro de la poesía reciente es una ventana abierta a un paisaje que cambia con velocidad. La segunda parte nos enfrentó a un grupo disperso y cuya obra de verdad significativa se inicia no en la juventud sino en la madurez. Es una generación marcada por la segunda guerra mundial y por las querellas ideológicas que la precedieron y siguieron. Más tarde que las otras, como para recobrar el tiempo perdido, da un salto hacia adelante, hacia su juventud. Omitimos a Nefthalí Beltrán y a Manuel Ponce porque pensamos que lo mejor de su obra no corresponde a la “tradición de la ruptura”. Confieso que, ya en prensa este libro, pensé que su exclusión no se justifica enteramente: su caso no es distinto al de varios poetas que figuran en esta sección y en la siguiente. La tercera parte es más homogénea. Las obras decisivas de este grupo, con la excepción de José Gorostiza, son las de juventud. No faltará quien nos reproche la ausencia de Jorge Cuesta. La influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación y aun en la mía, pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo. A medida que nos internamos en el tiempo los nombres disminuyen. Por eso no es extraño que el cuarto grupo (1915) sólo incluya a cuatro poetas. Uno de ellos, Alfonso Reyes, no pertenece realmente a la tradición moderna pero una porción limitada de su obra sí revela ese espíritu de aventura y exploración que nos interesa destacar. El caso de López Velarde también parece, a primera vista, dudoso. No lo es. Ciertamente, es el poeta de la tradición: ¿será necesario recordar que para él esa palabra era sinónimo de nove-

dad? El tercer poeta de este grupo es un solitario que nunca ha publicado un libro de versos: Julio Torri. Fue uno de los primeros que, entre nosotros, escribieron poemas en prosa. Con él aparece en nuestra lengua el humor moderno. El cuarto poeta es un tránsito del modernismo: José Juan Tablada. Tal vez es nuestro poeta más joven.

Repaso

La contradicción entre los términos “tradición” y “ruptura” recubre otra: obra abierta y obra cerrada. ¿La forma encierra un significado o es únicamente un mecanismo de significación que el lector pone en movimiento? ¿La obra *dice* o es un medio para que alguien, el lector, *diga*? En el primer caso, el lector participa en la medida en que recibe e interpreta el mensaje transmitido por el texto. En el segundo, hacemos algo más que recibir e interpretar: intervenimos directamente y, en verdad, nos servimos de la obra como de un trampolín. Obras cerradas y abiertas son arquetipos, modelos ideales y no realidades. Una obra realmente cerrada sería inaccesible; una totalmente abierta, no sería obra. Todas las creaciones son, al mismo tiempo, cerradas y abiertas: *emiten* significados y *reciben* nuevos significados de cada lector. Pero las obras modernas tienden más y más a convertirse en campos de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros *accidentes* externos. El arte clásico fue cerrado; el barroco, hermético; el moderno es abierto. Desde el romanticismo el arte quiere fundirse a la vida. El proceso se ha acelerado en los últimos cincuenta años: Picasso destruye las formas, lo cual no es sino una manera paradójica de exaltarlas. Duchamp va más allá; al destruir la noción misma de obra pone el dedo en la llaga: el significado. Su cura fue radical: disolvió el significado. Después de Duchamp podemos empezar a pintar. Digo empezar y no continuar: la pintura será lo que no ha sido —o no será—. En la poesía el fenómeno se inicia antes. A fines del siglo pasado Mallarmé publica en una revista *Un coup de dès* y así inaugura una nueva forma poética. Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación. En otro lugar me he ocupado de la situación de la poesía moderna.¹ Aquí diré solamente que la noción de obra abierta es plural y abarca muchas experiencias y procedimientos. Expuesta a la intervención del lector y a la acción —cal-

¹ *Los signos en rotación*, Buenos Aires, Sur, 1965.

culada o involuntaria— de otros elementos externos, también saca partido del azar y de sus leyes, provoca el accidente creador o destructor, convierte el acto poético en un juego o en una ceremonia y, en fin, pretende restablecer la comunicación entre la vida y la poesía. En sus formas más extremas, se inspira en una filosofía del movimiento, del *I Ching* a las matemáticas modernas; en las más simples y directas, consiste en abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba. Abrir las puertas condenadas...

En cierto sentido poesía moderna y obra abierta son términos equivalentes. Desde esta perspectiva el iniciador del movimiento, en lengua española, es Vicente Huidobro. Pero la verdadera obra abierta, en sus expresiones más rigurosas y complejas, es reciente. La prefiguran ciertos textos de Macedonio Fernández y aparece plenamente en algunos poemas y novelas de unos cuantos poetas y escritores de mi generación. Pienso en *Rayuela* de Julio Cortázar y en la poesía de un autor menos conocido, el cubano José Lezama Lima. La tendencia también es visible en otros escritores y poetas de la misma edad y, aún más acusadamente, en varios novelistas y poetas jóvenes. Lo que distingue a mi generación de la de Borges y Neruda no es únicamente el estilo sino la concepción misma del lenguaje y de la obra. Neruda tiene confianza en los significados: el purgatorio de las sensaciones y las pasiones quema y retuerce las palabras; así las pone a prueba y las salva. En dirección contraria, Borges muestra el revés del significado: si el sentido desaparece o cambia de orientación (tiempo es eternidad, sueño es vigilia, Borges no es Borges sino Borges), las palabras también vuelven a salvarse. Textos de la pasión y pasión de los textos: escritura inmutable. En uno y otro caso, el lector aprueba o rechaza. *Rayuela* es una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela. Escribir, jugar y vivir se vuelven realidades intercambiables. *Rayuela* es un juego infantil y un camino espiritual que termina en una apuesta. Al término de la escalera nos espera un enigma cuyo significado depende de cómo hayamos jugado el juego: ¿suerte, destino, habilidad, gracia, compasión, iluminación, Tao? Cada uno dirá la palabra que merezca. El lector no sólo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final. La obra de Lezama Lima se despliega en otra dirección. Se ha dicho que sus poemas son informes. Creo lo contrario: son un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos.

Ese hervidero de formas seduce y aterra. Lezama Lima ensancha los límites de la obra y pone a la disposición del lector no un libro sino lo que sobrevive de los libros. En suma, los poetas de la generación anterior usaron y abusaron de una propiedad mágica del lenguaje: la ambigüedad. Me parece que ahora la palabra clave es *indeterminación*. Textos en movimiento.

En México la tradición de la obra abierta, no en el sentido estricto sino en el más general y laxo, comienza con Tablada. Una parte de su obra me fascina: la escrita al final de su vida poética. No son muchos poemas pero casi todos son sorprendentes. Hai Kú y poesía ideográfica, humor y lirismo, el mundo natural y la ciudad, las mujeres y los viajes, los animales y las plantas, Buda y los insectos. Su poesía no ha perdido nada de su frescura, nada de su novedad. Tablada murió hace más de veinte años y aún no se ha publicado un volumen que recoja toda su poesía. Desde el principio fue visto con desconfianza. Es increíble la incompreensión con que recibieron sus mejores poemas un escritor admirable y un crítico eminente: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Los dos pensaron siempre que el gran poeta de su tiempo se llamaba Enrique González Martínez, no Ramón López Velarde ni José Juan Tablada. En otras ocasiones me he ocupado de López Velarde y de Alfonso Reyes. El primero fue un gran poeta. Su relación con la poesía contemporánea es distinta a la de Tablada. Situado entre el modernismo y la “vanguardia”, se explora a sí mismo y explora el lenguaje. Es un ejemplo más que un camino. Alfonso Reyes examina con prudencia las novedades; asimila unas cuantas y rechaza las otras. En algunos de sus poemas (*Golfo de México*, *Yerbas del tarahumara*) el prosaísmo es ascendente; quiero decir: no cae en la prosa, como ocurre con la mayoría de los que usan este procedimiento, sino que infunde en el lenguaje llano una secreta tensión poética. Hay un eco lejano de Whitman —vía Larbaud— y también resabios de poetas medievales. Con el Arcipreste de Hita tiene más de una semejanza: el gusto por lo popular, el enciclopedismo, la sorna, los bailes y, sobre todo, el erotismo. Una sensualidad siempre despierta y, sin embargo, nunca del todo dicha. Tal vez sin reticencia —sin máscara— no hay erotismo sino simple sexualidad. En *Ifigenia cruel* y en otros textos, publicados después de su muerte o poco conocidos, Reyes ve la otra mitad del sexo: sus uñas y garras, “las cubas rojas del sacrificio”. Julio Torri o la poesía crítica: sus poemas son crítica de la poesía y crítica de la crítica. Los últimos son poesía a la segunda potencia. Para definirlo lo mejor es citarlo: “los espíritus

hablan a pesar del hipnotizador y del hipnotizado”. Y también: “los sueños nos crean un pasado”. Una escritura de sombra y destellos: “la melancolía es el color complementario de la ironía”. ¿Por qué ha escrito tan poco? Quizá porque ha sentido como nadie “el gozo irresistible de perderse, de no ser conocido, de huir”.

La aparición de Carlos Pellicer y Salvador Novo fue deslumbrante. El primer libro de Pellicer (1921) refleja su asombro ante la realidad del mundo. Ese asombro no cesa: en 1966 la realidad lo entusiasma todavía. A nosotros también nos entusiasma esa poesía que hace volar al mundo y convierte en nube a la roca, al bosque en lluvia, al charco en constelación. Palabra-papalote, palabra-hélice, palabra-piedra para apedrear el cielo. Nunca nos cansará esta realidad con alas. Cada vez que leo a Pellicer, *veo* de verdad. Leerlo limpia los ojos, afila los sentidos, da cuerpo a la realidad. Velocidad de la mirada en el aire diáfano: fijar ese momento en que la energía invisible fluye, madura y estalla en árbol, casa, perro, máquina, gente. Como los ríos de su tierra, la obra de Pellicer es larga y, como ellos, fiel a sí misma: su último libro podría ser el primero. En otro poeta esto podría ser un defecto. En él es una virtud, el mayor de sus dones. Conserva intacta la fuerza inicial: entusiasmo e imaginación creadora. La obra de Salvador Novo es breve y la porción que me interesa fue escrita en diez años: *XX poemas* se publicó en 1925 y *Frida Kahlo* en 1935. La brevedad no siempre es buena; tampoco lo es escribir poemas únicamente durante la juventud. ¿Qué nos habría dejado Whitman si cesa de escribir a los treinta años? En cambio, la obra de juventud de Catulo es suficiente: no pedimos más. Lo mismo sucede con Salvador Novo. No es arbitrario pensar en Catulo al hablar de Novo: el erotismo eléctrico, la pasión y el asco, la desesperación lúcida (el casi-cinismo, la casi-piedad), la navaja de la inteligencia (para herir y para herirse), la precocidad y la procacidad, el dandismo y el sentimentalismo, la facilidad y la felicidad de la escritura —una obra breve y una larga resonancia—. En diez años Novo recorre y agota todas las direcciones de la poesía moderna. Incansable, después escribe artículos, piezas de teatro, ensayos, sonetos y de vez en cuando regresa de la retórica a la poesía. Pero el arco que va de *XX poemas* a *Never ever* se despliega sobre un territorio magnético que no ha perdido ninguno de sus poderes de imantación. Cada aventura es una experiencia de rara intensidad y aún más rara autenticidad. Su obra es variada, no dispersa. La unidad está en la unión de dos intensidades: la de su sensibilidad y la del instante. No instantes de poesía: poesía instantánea.

El tercer poeta de este grupo es una figura nocturna: Gilberto Owen. El surrealismo, el mundo del sueño, des-punta en su obra. Tal vez no cerró los ojos del todo, o los cerró por muy poco tiempo, pero en sus poemas en prosa el idioma español habla como un sonámbulo, sin tropezar jamás con las palabras. Owen publicó *Línea* en 1930 y ese año es una fecha en la historia del poema en prosa. Los de Julio Torri, aparecidos quince años antes, se insertan en la tradición de Baudelaire y los simbolistas; los de Owen están más cerca de Max Jacob y de Cocteau. Valdría la pena, alguna vez, examinar la evolución de esta forma entre nosotros. En mi generación cambia de rumbo otra vez, en dirección de Rimbaud y Lautréamont. No las palabras en libertad: la búsqueda de la palabra que funda nuestra libertad. Descenso no tanto al inconsciente del poeta como al subsuelo de México, tentativa por recuperar un fragmento de la palabra profética. Nueva metamorfosis entre los jóvenes (Aridjis especialmente): ahora el poema en prosa se expande en círculos cada vez más amplios y colinda con el relato. El experimento, a primera vista, parece peligroso: la brevedad mantiene la ambigüedad entre prosa y poema, impide que éste se disuelva en aquélla. Sin embargo, los textos de Lautréamont, Chirico, Breton, Péret, Aragon y Leiris también son extensos y a veces son verdaderas narraciones. Por otra parte, en un sentido estricto, no hay prosa: todo es poesía en el lenguaje. Su fundamento físico —la relación de oposición entre los fonemas— no es distinto al principio que rige al poema, desde el paralelismo y la rima hasta las leyes del ritmo.²

El cuarto poeta es Xavier Villaurrutia. A pesar de la influencia de los poetas franceses, de Chirico y de los surrealistas, Villaurrutia tampoco cerró los ojos, y sus poemas, aun los del periodo automático, son siempre reflexivos. No me parece una limitación: amo el lenguaje sonámbulo pero desconfío de los poetas sonámbulos. Poeta escaso, casi todo lo que escribió es (será) perdurable. Aunque no es rápido como Pellicer y Novo, no es menos pintor que el primero ni menos intenso que el segundo. Pellicer trabaja con la luz y los colores, está cerca de Tamayo; Villaurrutia con los volúmenes y las apariciones: el cubismo por un lado y, por el otro, la pintura surrealista. La intensidad de su poesía no es la del instante: es una lenta cristalización de horas y días angustiosos. Sus poemas son máquinas transparentes por las que circulan los elementos terribles: la sangre, las obsesiones, el miedo, la lujuria —la vida—. El mundo de Villaurrutia,

² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, 1963.

quizá por estar iluminado por el sol abstracto de una idea (la idea de la muerte), posee una vitalidad y una sensualidad verdaderamente feroces. El principio de la muerte —y su máscara: la moral— hizo más violenta y secreta la explosión de la palabra sombría: placer. Esa palabra resuena en las galerías de Villaurrutia con un esplendor rojizo.

El núcleo de la “vanguardia” está formado por los cuatro poetas arriba citados. La palabra “vanguardia” quizá no les convenga y ellos no la usaron casi nunca para calificar su tendencia. A su izquierda está Manuel Maples Arce, éste sí un auténtico “vanguardista”, por vocación y decisión. Fue el fundador del “estridentismo”. El hombre fue poco afortunado y el movimiento duró poco. Pero Maples Arce nos ha dejado algunos poemas que me impresionan por la velocidad del lenguaje, la pasión y el valiente descaro de las imágenes. Imposible desdeñarlo, como fue la moda hasta hace poco. En la *Antología* de Jorge Cuesta se le reprocha su romanticismo. La crítica revela cierta miopía: Apollinaire y Mayakowski fueron románticos y el surrealismo se declaró continuador del romanticismo. A la derecha, cerca de Villaurrutia, se encuentra Bernardo Ortiz de Montellano. Aún más a la derecha, Jaime Torres Bodet. El primero se interesó en la poesía prehispánica y en este sentido es un antecedente de algunas tentativas posteriores. También penetró en el mundo del sueño, el natural y el artificial (la anestesia). Regresó de esas exploraciones con dos poemas memorables: *Primero sueño* y *Segundo sueño*. Después, con rabia y nostalgia por esas fragmentarias revelaciones, escribió el ardiente *Himno a Hipnos*. La mayor parte de los poetas de esta generación sufrieron, al comenzar, la influencia de González Martínez. Como el resto de sus compañeros, Jaime Torres Bodet la abandonó pronto pero, a diferencia de ellos, retuvo la sensibilidad medida que la animaba, meditabunda a ratos y en otros moralizante. Sin embargo, durante algunos años coincide con las tendencias que, a falta de palabra mejor, llamamos renovadoras. Animado por el ejemplo de Tablada y Pellicer, publica *Biombo* (1925); más tarde, aprovecha con inteligencia las lecciones de la poesía francesa, española e hispanoamericana de esa época y escribe *Destierro* (1930). Para Enrique Anderson Imbert es su periodo más feliz: “Sus mejores momentos fueron aquellos en que se despeinaba la imaginación, sólo que lo hacía con la misma elegancia que otros ponen en peinársela”.³ Des-

pués regresó a las formas tradicionales y escribió dos libros que contienen sus poemas más personales y logrados: *Cripta* (1937) y *Sonetos* (1940). En su tercera época hay un cambio brusco: sus temas son ahora la sociedad y la historia, un humanismo a la Unesco.

Completan el cuadro un solitario y dos franco-tiradores. El solitario es Elías Nandino, amigo y discípulo de Xavier Villaurrutia. Los franco-tiradores son dos excéntricos: Rodolfo Usigli y Renato Leduc. Más conocido y aplaudido como autor dramático (con él comienza nuestro teatro) y por algunos ensayos feroces, arbitrarios y brillantes (todos estos adjetivos son elogios), Usigli introduce en la poesía mexicana un personaje desconocido: un señor vestido con elegancia un poco raída, muy inteligente, muy tímido y muy impertinente, a ratos sentimental y otras cínico. Un señor que se peina con desesperación, un señor absurdo, un poeta. Es Prufrock perdido en la ciudad de México. Renato Leduc o, más bien, el personaje que aparece en sus poemas, no es tímido como el de Usigli pero sí es sentimental, erótico y sarcástico. El personaje de Usigli se pasea por los salones de la burguesía; el de Leduc por los arrabales. Los dos son anarquistas a su manera y en ambos el realismo es nostalgia: uno, cosmopolita, quiere volver a una infancia perdida; el otro es norteño y recuerda las correrías de Pancho Villa. Dos descendientes de Laforgue condenados a vivir entre nosotros.

En todos estos poetas hay una continua oscilación entre las formas abiertas y las cerradas. Las décimas de Villaurrutia y los sonetos de Pellicer entablan, dentro de su obra, un diálogo con sus otros poemas. ¿Lo entablan con nosotros? Fue una generación dividida por la disyuntiva entre tradición y ruptura, obra cerrada y abierta. José Gorostiza la resuelve en favor de la primera. Fue un acto paradójico. No es menos paradójico que una de las obras centrales de la poesía moderna en nuestra lengua sea un discurso poético en verso blanco pero no libre. Nada más lejos de Huidobro, Vallejo y Neruda. No repetiré aquí lo que ya he dicho sobre el poema de Gorostiza. Me limitaré a subrayar su significación dentro de la tradición moderna. *Muerte sin fin* es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma, al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío. La perfección de *Muerte sin fin* es una reducción al absurdo de la noción misma de la perfección. Un poema como éste sólo se puede escribir al término de una tradición —y

³ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1961.

para terminarla—. Es la destrucción de la forma por la forma. Todas las hermosas palabras heredadas de los clásicos, los barrocos y los simbolistas se desangran y la *descarnada lección de poesía* de Gorostiza termina con un admirable escupitajo: “anda, putilla del rubor helado, anda, vámonos al diablo”. La poesía se fue efectivamente al diablo: se volvió callejera. Desde entonces hablará con otro lenguaje.

El primero en sacar partido de la nueva situación fue Efraín Huerta. Muy joven aún publicó una serie de poemas en los que, cegados por la literatura, sus amigos no vimos sino unas imágenes sorprendentes mezcladas a otras que prolongaban el surrealismo hispanoamericano y español. Ciegos y también sordos pues no oímos la voz que hablaba por boca de Huerta —la *otra voz*, blasfema, anónima, la voz maravillosa de la transeúnte desconocida, la voz de la calle—. Después, Huerta escribió desafortunados poemas “políticos”. Ahora, en una milagrosa vuelta a su juventud, ha publicado varios poemas que continúan, ahondan y ensanchan sus primeros poemas.⁴ En el otro extremo, Alí Chumacero. Concentrada, reconcentrada, encerrada en un lenguaje de escamas y suntuosas opacidades, rotas aquí y allá por centelleos, la poesía de Chumacero es una liturgia de los misterios cotidianos: el velorio, el salón de baile, la alcoba de los amantes, el cuarto del solitario. Sitios públicos, sitios secretos, lugares de la infamia o de la consagración. “Oficios de luces y tinieblas”, dice Carlos Monsiváis. Yo agregaría otros dos elementos: erotismo y profanación. Advierto la misma oposición, poema-exploración y poema sellado, en otros dos poetas: Rubén Bonifaz Nuño y Jaime Sabines. La evolución del primero ha sido lenta y en espiral, de las formas neoclásicas al lenguaje coloquial y de éste al barroquismo alucinante de su último libro, *Siete de espadas*. Barroco en movimiento: su signo es una carta de la baraja que es asimismo una cifra mágica de fecundidad entre los aztecas y un símbolo cristiano y romántico. Signos, palabras que se dispersan y se reúnen como los huesos, los cuerpos, las semillas, los dados. Jaime Sabines se instaló desde el principio, con naturalidad, en el caos. No por amor al desorden sino por fidelidad a su visión de la realidad. Es

un poeta expresionista y sus poemas me hacen pensar en Gottfried Benn: en sus saltos y caídas, en sus violentas y apasionadas relaciones con el lenguaje (verdugo enamorado de su víctima, golpea a las palabras y ellas le desgarran el pecho), en su realismo de hospital y burdel, en su fantasía genésica, en sus momentos pedestres, en sus momentos de iluminación. Su humor es una lluvia de bofetadas, su risa termina en un aullido, su cólera es amorosa y su ternura, colérica. Pasa del jardín de la infancia a la sala de la cirugía. Para Sabines todos los días son el primer y el último día del mundo.

Entre Bonifaz Nuño y Sabines hay una relación de oposición: el barroquismo y el expresionismo son gemelos enemigos. Jaime García Terrés no es ni lo uno ni lo otro. Sus primeros poemas fueron notables por el rigor inteligente con que el poeta extirpaba la vegetación parásita del yo. (Una poda que deberíamos recomendar a muchos poetas de aquí y de allá.) El rigor se resolvió al fin en poemas de violencia ensimismada. Un estallido sordo, hacia adentro. Pero no es un poeta íntimo. Su mundo, como lo dice el título del último de sus libros, es el de *Los reinos combatientes*: un periodo de la historia de China que es también nuestro siglo. Tampoco poesía colectivista: el hombre entre los hombres. Los libros de García Terrés prueban, una vez más, que la inteligencia no está reñida con la pasión y que la ignorancia no es un certificado poético. El poeta más joven de este grupo se llama Tomás Segovia. Nació dos veces: una en España, donde lo parieron; otra en México, donde escribió sus primeros poemas. Estoy seguro de que lo espera un tercer nacimiento. Decir que su inteligencia es luminosa sería decir poco y sería inexacto. En realidad no sé si es inteligente: su escritura me parece a un tiempo clara y vertiginosa. Si la realidad es así y no como la vemos, su transparencia es aterradora. Tal vez estas dos palabras —terror y transparencia— definan la actitud de Segovia, su búsqueda. Porque Segovia, que ha encontrado ciertas evidencias —unos cuantos de sus poemas son el testimonio de un verdadero *encuentro*—, aún no se encuentra, aún busca. Seguirá buscando. Busca una claridad y presiente que esa claridad es idéntica al vacío e idéntica a la realidad. Por eso la transparencia es aterradora. Segovia: una inteligencia espiritual, a condición de saber que el espíritu no niega al mundo ni al demonio ni a la carne. Tampoco a la vida histórica ni a la vida cotidiana: es la vida que reflexiona sobre sí misma. Una inteligencia erótica, ávida de realidad.

Margarita Michelena y Rosario Castellanos: aunque no escriben lo que se llama “poesía femenina”, sus poe-

⁴ Los poetas de este grupo (Taller) intentaron reunir en una sola corriente poesía, erotismo y rebelión. Dijeron: *la poesía entra en acción*. Su tentativa fue distinta a la de los “estridentistas” que unos años antes se habían servido de la Revolución como de otro elemento (sonoro) más, en su estética de timbre eléctrico y martillazo. El grupo también se opuso a los secuaces del “realismo socialista”, que en esos días comenzaban su tarea de domesticación del espíritu creador.

mas no habrían podido ser escritos sino por dos mujeres enteras y que asumen su condición. Los poemas de Margarita Michelena son torres esbeltas, construcciones intelectuales de una sensibilidad inteligente. Introspección, dialéctica interior que no pocas veces se desliza de la sutileza al retorcimiento. El lenguaje de Rosario Castellanos es llano y sentencioso, cuando no cede a la declamación. Pasión y pensamiento. Como Torres Bodet y algunos otros de la generación anterior, Margarita Michelena y Rosario Castellanos pertenecen a la tradición de la ruptura sólo en momentos aislados. Lo mismo sucede con Manuel Durán. Prefiero su primer libro a los que ha publicado después. En *Ciudad asediada* había descubrimientos y “observaciones”, en el sentido de Eliot; en los últimos, comentarios. Antes veía, ahora juzga. Pero en sus mejores poemas aún perdura la limpidez de la visión. Además, la obra de Durán ofrece otro interés, éste sí dentro de la corriente que deseamos subrayar: la poesía de la ciudad moderna, la vida anónima y la vida íntima, Juan José Arreola es admirado, con razón, por sus “confabulaciones”. Lo hemos incluido porque pensamos que ha escrito verdaderos poemas en prosa. Fantasía, humor y el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado. Sin embargo, ni por el espíritu ni por el lenguaje esos textos revelan afinidades con las tendencias más recientes del poema en prosa (desde Owen hasta los más jóvenes). Más bien son un regreso a Torri, aunque sean más tensos y violentos. La corriente que transmiten esas transparentes paradojas es de alto voltaje.

Con Manuel Calvillo y Jorge Hernández Campos regresamos a la tradición de la ruptura. Si olvido sus ensayos juveniles, Manuel Calvillo ha escrito hasta ahora sólo un poema: *El libro del emigrante*. Es un poema extenso y que aún no ha sido publicado completo. Historia de una apuesta, no aquí ni ahora sino en una vertiginosa sucesión de lugares y tiempos. Historia con muchos cuerpos y un solo personaje deshabitado. Los nombres y el nombre. Poema de la dispersión y la unidad, búsqueda de la identidad. Lenguaje en movimiento. Jorge Hernández Campos es autor de un delgado libro (*A quien corresponda*, 1961) que contiene varios poemas nada desdeñables y uno notable: *El Presidente*. Algunos de los *Poemas proletarios* de Novo habían sido una denuncia de la Revolución hecha Gobierno y de los poetas y pintores del llamado “realismo social”. El de Hernández Campos, no menos feroz, es más concentrado y, al mismo tiempo, más amplio. No es sátira: participa de la imprecación y de la épica, de la elegía y de la historia. Nada de prédicas

ni de moral. La realidad sufrida y asumida, no vista desde el balcón sin riesgo de los buenos sentimientos. En su centro, un mito poderoso, sombrío y sórdido. Este poema es, otra vez, ruptura y comienzo.

Juego

Se habla mucho, y es justo, de los nuevos novelistas mexicanos. Hay que hablar también de los poetas jóvenes. Procuraré hacerlo —sin miedo pero con la certeza de que mis juicios son provisionales. (¿Hay juicios definitivos?) En lo que sigue me guía el entusiasmo. El conjunto es rico, polémico y en perpetuo movimiento. Para acercarme a ese torbellino se me ocurrió una estrategia: oponer al movimiento el movimiento. La civilización china nos ha dejado un libro de oráculos, *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, que pretende condensar en ocho signos (trigramas) los cambios del cosmos, la sociedad y los hombres. Al combinarse, los ocho signos producen otros sesenta y cuatro (hexagramas) que comprenden todas las posibles situaciones humanas y sus contradictorias direcciones. La pretensión puede parecer excesiva y, en realidad, lo es. También son excesivas las de los sistemas de Occidente que definen nuestros actos con un número aún más reducido de signos, casi siempre estáticos: bien y mal, burgués y proletario, creyente e idólatra, hombre y mujer, blanco y negro, etc. Lo peor es que nuestros sistemas califican nuestra conducta y nos condenan y premian... Me decidí a usar el *I Ching* —como guía, no como oráculo— por varias razones. En primer término, porque une a la idea de cambio la complementaria de facilidad. (Y significa mutación y fácil.) Aplicar los signos del movimiento a una situación en movimiento es más fácil que tratar de entenderla con categorías y conceptos inmóviles. Además, es un método que ha hecho sus pruebas conmigo; si me ha servido para escribir poemas (y no soy el único, el músico John Cage también usa el *I Ching*), ¿por qué no emplearlo como un sistema de coordenadas? No le atribuyo valor supernatural ni rigor científico. No es una revelación y sus reglas no son menos arbitrarias e hipotéticas que las de la crítica moderna, sea marxista o estructuralista, estilística o fenomenológica. En realidad, para mí no es método: es un juego. Como todos los juegos, obedece a leyes precisas. Como casi ningún otro juego, estimula la percepción y la imaginación.

Lo primero fue considerar la doble característica de la situación: por una parte, la poesía joven es un princi-

pio, con ella comienza algo en México; por la otra, ese principio es una continuación (tradición de la ruptura) de algo que iniciaron Tablada, Pellicer, Novo y algunos otros. Consulté el libro en busca de una situación análoga. Encontré un momento arquetípico: ese instante que señala el fin y el recomienzo. Se llama, literalmente, *Antes de los cambios del mundo*, y, más comúnmente, *Primer cielo* u *Orden primordial*. Los signos se distribuyen en los ocho puntos cardinales, en actitud de reposo (ficticio), antes de comenzar su rotación. Pensé que era un espejo que reflejaba parcialmente la situación. Páginas más adelante encontré otro modelo: *Segundo cielo* u *Orden dentro del mundo* (o sea: dentro de la historia). Aquí la disposición de los signos no corresponde nada más al orden de la naturaleza sino que tiene en cuenta a la sociedad y sus cambios. Es el modelo de un principio que no es absoluto, puesto que tiene un pasado. El *Segundo cielo* me ofreció una imagen fiel de la situación. En seguida escogí cuatro nombres, entre los de mayor edad y los más jóvenes, que fuesen asimismo representativos: Marco Antonio Montes de Oca y Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Este cuadrilátero traza las fronteras y delimita el campo visual. Más allá de Montes de Oca, el territorio ya explorado; más allá de Aridjis, lo venidero y sus figuras nebulosas. Las relaciones entre estos cuatro poetas forman una suerte de tejido que, en sus dibujos, revela el contenido del cuadro. Esas relaciones son dinámicas, quiero decir: contradictorias y complementarias. La forma más simple de la contradicción es dual: esto no es aquello. Dos parejas contradictorias: Montes de Oca y Pacheco, Zaid y Aridjis. Después de esto, podía empezar la ronda, el juego.

El iniciador de la nueva poesía es Montes de Oca. Le corresponde el signo que señala a lo que aparece, surge, se levanta, suscita: el Trueno. Su contrario —dentro de esta conjetura— es aquello que contempla, recibe, reflexiona: el Lago. Pacheco se ha distinguido por todos esos atributos y, además, posee un temperamento crítico. La otra pareja: al movimiento vertical y en ascenso del Trueno se opone un movimiento también vertical, pero hacia abajo y hacia dentro: el Agua abismal, Zaid. El contrario del Agua es el Fuego, siempre lanzado hacia afuera, ávido de tocar la realidad y siempre llenas de humo las manos rojas: Aridjis. El tejido de las oposiciones es múltiple: al movimiento vertical, ascendente en Montes de Oca y descendente en Zaid, se opone la horizontalidad del Lago (Pacheco) y del Fuego (Aridjis). Nueva oposición: el Fuego se extiende; el Lago se concentra. Quizá la mayor virtud de Montes de Oca sea la del vuelo;

su poesía son imágenes de aire, cielo, alas. La de Zaid es la mirada interior, el descenso hacia las profundidades; su lenguaje es claro pero sus visiones son inquietantes como las confusas formas submarinas. Aridjis ha proclamado la supremacía del amor, y la mujer es su horizonte y su espejismo. Su poesía son las huellas rojas y negras que deja el fuego en su carrera. Pacheco no sube como Montes de Oca ni perfora como Zaid ni se extiende como Aridjis: se contiene en una claridad quieta.

Montes de Oca y Aridjis encarnan la audacia y el movimiento y son, hasta ahora, los que han escrito los poemas más originales de la nueva generación; Zaid y Pacheco representan la crítica y la lucidez, cada uno a su manera: el primero ahonda, el segundo contiene. Los dos oponen al movimiento una resistencia saludable. El Trueno es el primer hijo del principio creador, el Cielo, y Montes de Oca puede considerarse el primogénito: recibe la herencia y la impulsa, la pone en movimiento. Pacheco también la recoge pero reflexiona sobre ella. Zaid la somete a prueba y, si es necesario, la niega. Aridjis la usa y la consume. El peligro del Trueno es la dispersión; el del Agua, caer en los abismos sin luz; el del Fuego, destruir aquello que ama; el del Lago, el estancamiento. El movimiento está amenazado y estimulado por cuatro signos contradictorios: Montes de Oca debería conocer un límite y Pacheco romper los suyos; Zaid debería nadar hacia arriba y Aridjis recogerse, concentrarse. La unión de Trueno y Lago produce un nuevo signo. Es un signo de nupcias (*La desposada*) y su imagen es el Trueno sobre el Lago. La superficie líquida se mueve y el Trueno encuentra su centro. La conjunción de Agua y Fuego produce el signo *Después del cumplimiento*, es decir: después de haber concluido aquello que nos proponíamos. El primer hexagrama anuncia una unión; el segundo nos da un aviso ambiguo sobre sus resultados: el agua, calentada por el fuego, engendra vapor y energía pero si hierve demasiado se disipa o se derrama, extingue al fuego.

En 1960 apareció un libro, *La espiga amotinada*, que era la presentación colectiva de cinco jóvenes: Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda y Jaime Labastida. El prólogo lo firmaba el poeta catalán Agustí Bartra, guía y amigo de estos muchachos. El título del libro era romántico y un poco retórico. Los poemas también lo eran. La actitud del grupo pareció exagerada. Paso por alto la retórica y me quedo con el romanticismo y la exageración. A este libro siguió otro: *Ocupación de la palabra* (1965). Sin someterse a los necios preceptos del “realismo socialista”, los cinco han de-

clarado que para ellos el ejercicio de la poesía es inseparable del cambio de la sociedad. Esta pretensión, en la segunda mitad del siglo XX, puede hacer sonreír. Por mi parte creo que, inclusive si se estrellan contra el famoso muro de la historia, pensar y obrar así es un punto de honra para cualquier poeta y más si es joven. Al proclamar su voluntad de unir el acto y la palabra, el grupo volvió a la actitud de *Taller*, sólo que con mayor lucidez y osadía poética. Este regreso fue, además y sobre todo, un retorno al verdadero origen del movimiento poético moderno. Doble tradición: una va del surrealismo, por la vía de Rimbaud, hasta los románticos alemanes y Blake; la otra va de Marx, por el puente de Fourier, hasta Rousseau y su complemento contradictorio: Sade. Es la tradición del comienzo, el *principio* del principio que ha inspirado a la poesía moderna desde el fin del siglo XVIII: la ambición de construir una “sociedad poética” (comunista y libertaria) y una “poesía práctica” (como los ritos, los juegos y las fiestas). Así pues, el modelo que refleja la situación de este grupo, dentro de la joven poesía mexicana, es el *Primer cielo* u *Orden primordial*. Como el grupo está compuesto por cinco poetas, la simetría parece romperse. No es así. Al leerlos advertí que en Jaime Augusto Shelley —sin que esto implique el menor juicio sobre sus lealtades políticas y amistosas— el gusto por la experimentación es mayor que la voluntad de testimonio. No repruebo esa inclinación (la aplaudo) pero creo que esto separa un poco a Jaime Augusto de sus compañeros.

El signo que corresponde a Bañuelos es el Trueno, sólo que ahora en relación de antagonismo complementario con el Viento: Oliva. Otra diferencia: aquí el Trueno no nace arriba: brota de la tierra. Es una protesta de abajo. El Viento la recoge y la extiende. La unión de estos dos signos produce el de *Aumento*. Este último encierra la idea de crecimiento, progenie, propagación (palabra que se codea con propaganda). Trueno y Viento: la imagen de la violencia con que irrumpió el grupo y, asimismo, advertencia contra las facilidades del proselitismo y la elocuencia. Como la de Montes de Oca, la poesía de Bañuelos es poderosa pero su peligro no es la dispersión sino el ruido: la retórica de la fuerza. La poesía de Oliva me recuerda a veces la de Éluard, no por el erotismo sino por la limpidez: edificios verbales hechos de aire. Si Bañuelos tiende al énfasis, Oliva en ocasiones se evapora. Trueno y Viento se complementan y se oponen: el primero es movimiento que se difunde; el segundo es movimiento que penetra. Uno es un círculo en expansión; el otro, una flecha que se aguza.

La otra pareja es Montaña y Lago. La primera y única vez que vi a Eraclio Zepeda me pareció, en efecto, una montaña. Si se reía, la casa temblaba; si se quedaba quieto, veía nubes sobre su cabeza. Es la quietud, no la inmovilidad. Un signo fuerte: la tierra áspera que esconde tesoros y dragones. El lugar donde viven los muertos y los vivos guerrear. Uno de los mejores poemas de Zepeda es *Asela*: el hombre que mira a la mujer tendida, el monte frente al mar extendido. Labastida es el Lago, el depósito de agua: en su fondo se encuentran muchas cosas —quizá las que perdimos en la infancia—. El Trueno proclama, el Viento propaga, la Montaña defiende: el Lago recoge a los elementos. Aunque la poesía de Labastida no es reflexiva como la de Pacheco, sí tiende a verterse en formas estables. Montaña y Lago se unen en un signo contrario al de Bañuelos y Oliva: *Disminución*. El Lago mina a la Montaña y ésta inmoviliza al Lago. Los riesgos: desmoronarse y estancarse. El remedio: que el agua corra, que el monte se levante. Doble movimiento: el agua, horizontal; el cerro, hacia arriba. *Disminución* no es un signo malo (no hay signos malos ni buenos): es lo contrario de *Aumento*. La influencia de *Disminución* corregiría los inútiles excesos de *Aumento* y éste fortalecería a aquél. El movimiento está representado por Bañuelos y Oliva; el elemento estático por Zepeda y Labastida. Bañuelos tiende a las formas fijas (extraña nostalgia del ocelote por la jaula); Oliva, el más inventivo y amante de la experimentación entre los cuatro, aún no encuentra una forma; la tentación de Zepeda es la fuerza inmóvil, la pesadez; Labastida puede secarse. Los cuatro, al lado de muchos gritos y puñetazos, han dado a nuestra poesía joven algo que le faltaba: la rabia.

El tercer cuadrilátero está compuesto por dos parejas: Isabel Fraire y José Carlos Becerra, Sergio Mondragón y Jaime Augusto. Volvemos al *Segundo cielo*: ninguno de ellos es un comienzo aunque quizá alguno entre los cuatro cumplirá la promesa que nos hacen tantos jóvenes. La primera dualidad es la del antagonismo entre Viento y Fuego; la segunda es la oposición de Agua y Montaña. Isabel Fraire es Viento. No el que perfora la roca sino el que disemina las semillas, no el ventarrón que multiplica el Trueno sino el aire que aviva la llama. Su poesía es un continuo volar de imágenes que se disipan, reaparecen y vuelven a desaparecer. No imágenes en el aire: imágenes de aire. Su claridad es la diafanidad de la atmósfera en la altura, no la ensimismada del Lago. Hasta hace unos días no sabía nada de Becerra. Acabo de leer unos cuantos poemas suyos y su fuego templado

me hizo pensar en un poeta joven y ya maduro. No sé si esto sea bueno o malo pero su seguridad es pasmosa. No es el Fuego en libertad: es la brasa. La mirada ardiente del fuego, el lingote al rojo blanco. Admirable e inquietante. Una condensación que linda ya con la ceniza. El Fuego, en Aridjis, se propaga; en Becerra, se concentra. El primero puede autodevorarse; el segundo, enfriarse. La unión de Viento y Fuego es un signo que realiza el ideal de la civilización china: *La familia* o, más exactamente, *El clan*. Es la expresión más perfecta de la naturaleza porque en ella coexisten orden y movimiento. El movimiento es el Viento; en su centro, el árbol de llamas. Los peligros: si la llama no avanza, se extingue y la atmósfera se enfría; si el aire sopla con exceso, mata a la flama.

El segundo hijo del Cielo es el Agua. En Sergio Mondragón el impulso inicial de Montes de Oca se alía a una tentativa de exploración interior. Montes de Oca cree en el poder de las palabras; Mondragón busca la palabra del poder (mágico o espiritual, no sé). Como a Zaid, le atrae la aventura del espíritu: el otro lado de la realidad, la “otra orilla”. La aventura de Zaid es de orden intelectual; busca la contemplación y espera la aparición, en el sentido griego de la palabra: el desvelarse de la realidad, del ser. Mondragón busca la transformación, cree en las sustancias donadoras de visiones y su mística poética es corporal. En Zaid el Agua es la visión mediterránea; en Mondragón, la disolución oriental. Entre todos los elementos, el Agua es el fascinante por excelencia y las mitologías no cesan de prevenirnos contra sus seducciones. Claridad de Zaid, remolinos de Mondragón: en el Agua está lo que buscan y, acaso, lo que puede perderlos. La Montaña de Jaime Augusto no tiene la quietud pétrea de Zepeda: es un monte batido por el viento y la nieve. El monte es el tercer hijo y en este poeta, aunque en dirección opuesta a Mondragón, también es visible la voluntad de experimentación y novedad que empieza con Montes de Oca. Es el hijo más joven y las montañas más altas y escarpadas son las montañas jóvenes. Según el *Libro de las mutaciones* este signo también quiere decir piedrecitas, puertas que se abren y cierran, semillas, frutas. La Montaña es oscura, misteriosa. Los poemas de Jaime Augusto son más complejos que los de sus compañeros de grupo. No es una dificultad conceptual sino física: leerlo es abrirse paso entre piedras, yerbas, espinas. Vale la pena: las vistas son vertiginosas. Otros elementos de la poesía de Jaime Augusto: el jazz, las máquinas, las ciudades. La vida moderna y el campo; en su poesía hay un ir y venir entre ambas: puertas que se

abren y cierran, frutos y teléfonos, letreros y semillas —semillas de futuros poemas—. La unión de Agua y Montaña es un signo que define muy bien a estos dos poetas: *Locura juvenil*. Es un manantial al pie de un cerro. El sentido es claro: significa la osadía de la juventud, la primavera de la creación. Desde otro punto de vista, el signo nos previene de varios infortunios: la quietud de la Montaña frente al abismo del Agua es la imagen del adolescente indeciso: las vacilaciones de Narciso, la atracción por el vacío. Los remolinos de Agua señalan la posibilidad de enredarse en varias direcciones a la vez. La variedad de los dones de Jaime Augusto; la fascinación de Mondragón ante lo informe.

Francisco Cervantes y Thelma Nava son los otros dos jóvenes que aparecen en nuestro libro. Aquí se rompe el equilibrio. Tal vez sea mejor, por dos razones. La primera: los conozco apenas. Decir que debemos a Cervantes una buena traducción de la *Oda marítima* de Pessoa, sería eludir el tema. Escribir generalidades sobre Thelma Nava sería peor que una mentira: una escapatoria. La segunda razón: el hecho de no poder dar una opinión sobre su poesía, lejos de ser un juicio, confirma simplemente el carácter abierto de este libro. Para continuar el juego interminable de los signos en movimiento es necesaria la aparición de otros dos poetas. Ellos reclamarán otros y así sucesivamente. Cervantes y Thelma Nava —en su obra personal y en su relación con el conjunto de la poesía juvenil— representan lo venidero. Si de las personas pasamos a la consideración de la situación general, advierto que se condensa en seis signos: dos en movimiento horizontal, dos hacia arriba y dos hacia adentro. El movimiento horizontal es pasión erótica; hacia arriba, es entusiasmo lírico y rebeldía, protesta; hacia adentro, exploración interior y seducción por el abismo. Con toda intención no he mencionado otros dos signos, los centrales: el principio creador (Cielo) y el germinador (Tierra). La intervención imprevisible de estos dos elementos cambiará pronto mis frágiles construcciones. Mientras tanto, ¿qué decir de esta pluralidad de vías y direcciones? A cada poeta se le presentan, en general, tres caminos: explotar una sola veta, con el riesgo de repetirse o callarse; cambiar a la manera de Picaso y otros artistas, con el peligro de disiparse si no se es fuerte; buscar una síntesis a la Pound, que puede convertirse en galimatías o en generalizaciones si se abarca demasiado. Entre la repetición, la agitación sin sentido y la falsa universalidad, lo más digno es el silencio. Pero hay que merecerlo. Para callar es necesario haberse arriesgado a decir. El silencio se apoya en la palabra

y por ella se vuelve significación —una significación que las palabras no pueden ya decir—. El poeta no tiene más remedio que escribir —con los ojos fijos en el silencio.

Al comenzar estas páginas me prometí hablar de todos y cada uno de los poetas que figuran en *Poesía en movimiento*, no con objetividad sino conforme a mis ideas, preferencias, prejuicios y caprichos. Mis opiniones no pertenecen a la crítica literaria. Al terminar este trabajo siento la tentación de preguntarme: ¿Cuál es el sitio de la poesía mexicana dentro de la escrita en nuestra lengua durante los últimos cincuenta años? Pienso que toca a los

hispanoamericanos y españoles responder. Yo sólo podría decir que, entre las ocho o diez obras que de verdad cuentan, algunas son mexicanas. ¿Y el carácter y la significación de nuestra poesía? Sobre lo primero: no creo que la poesía mexicana tenga carácter: creo en el carácter de algunos admirables poetas de México. Sobre lo segundo: la significación de la poesía, si alguna tiene, no está ni en los juicios del crítico ni en las opiniones del poeta. La significación es cambiante y momentánea: brota del encuentro entre el poema y el lector.

OCTAVIO PAZ

Delhi, 17 de septiembre de 1966.



HOMERO ARIDJIS

[Contepec, Michoacán, 6 de abril de 1940]

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores durante el periodo 1959-1960. Obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia correspondiente a 1964. Fundó la revista *Correspondencias* y fue jefe de redacción de *Diálogos*. Representó a México en el Congreso del Pen Club (Nueva York, 1966) y en un simposio de la Universidad de Harvard. Actualmente tiene la beca de la fundación Guggenheim y reside en París.

LIBROS DE POESÍA: *Los ojos desdoblados* (1960). *La difícil ceremonia* (1963). *Antes del reino* (1963 y 1966). *Mirándola dormir* seguido de *Pavana por la amada presente* (1964).

A veces uno toca un cuerpo

A veces uno toca un cuerpo y lo despierta
por él pasamos la noche que se abre
la pulsación sensible de los brazos marinos

y como al mar lo amamos
como a un canto desnudo
como al solo verano

Le decimos luz como se dice ahora
le decimos ayer y otras partes

lo llenamos de cuerpos y de cuerpos
de gaviotas que son nuestras gaviotas

Lo vamos escalando punta a punta
con orillas y techos y aldabas

con hoteles y cauces y memorias
y paisajes y tiempo y asteroides

Lo colmamos de nosotros y de alma
de collares de islas y de alma

Lo sentimos vivir y cotidiano
lo sentimos hermoso pero sombra

[*Antes del reino*]

Es tu nombre y es también octubre

Es tu nombre y es también octubre
es el diván y tus ungüentos
es ella tú la joven de las turbaciones
y son las palomas en vuelos secretos
y el último escalón de la torre
y es la amada acechando el amor en antemuros
y es lo dable en cada movimiento y los objetos
y son los pabellones
y el no estar del todo en una acción
y es el Cantar de los Cantares
y es el amor que te ama
y es un resumen de vigilia
de vigilancia sola al borde de la noche
al borde del soñador y los insomnios
y también es abril y noviembre
y los disturbios interiores de agosto
y es tu desnudez
que absorbe la luz de los espejos
y es tu capacidad de trigo
de hacerte mirar en las cosas
y eres tú y soy yo
y es un caminarte en círculo
dar a tus hechos dimensión de arco
y a solas con tu impulso decirte la palabra

[*Antes del reino*]

Te amo ahí contra el muro destruido

Te amo ahí contra el muro destruido
contra la ciudad y contra el sol y contra el viento
contra lo otro que yo amo y se ha quedado
como un guerrero entrampado en los recuerdos

Te amo contra tus ojos que se apagan
y sufren adentro esta superficie vana
y sospechan venganzas
y muertes por desolación o por fastidio

Te amo más allá de puertas y esquinas
de trenes que se han ido sin llevarnos
de amigos que se hundieron ascendiendo
ventanas periódicas y estrellas

Te amo contra tu alegría y tu regreso
contra el dolor que astilla tus seres más amados

contra lo que puede ser y lo que fuiste
ceremonia nocturna por lugares fantásticos

Te amo contra la noche y el verano
contra la luz y tu semejanza silenciosa
contra el mar y septiembre y los labios que te expresan
contra el humo invencible de los muertos

[*Antes del reino*]

Antes del reino

Antes del reino
de las aldeas flotantes
de los pies mensajeros
ya eras tú primera sombra
el presagio desatándose
en lenta destrucción de ángeles
ya eras la mano ya la espada
y el rostro los dos rostros
y el cinturón que anuda los vientos contrarios

ya eras la ventana última
los ojos últimos
el incendio de luz
la noche sucia
con toses de enferma por las calles

eras tú misma
y tu doble atrás como un espía

Antes del reino
todavía no eras tú
sólo premonición
y ya eras la presencia
la señal como saludo
los cuerpos
la cópula cayéndose a pedazos

[*Antes del reino*]

Mi mujer en primavera

Mi mujer en primavera
lleva el rostro dorado entre los hombres

la intimidad de su lluvia
es tan alta en la luz como en la sombra

por el campo desciende
ébanos púrpura y ciudades

sus ojos pacíficos de aldeana
siegan las horas luminosas

el polvo de sus manos
se deshace con soles tendidos en la hierba

los cuerpos del amor
han llenado de nombres su camino

[*Antes del reino*]

Dije si la luz fuera compacta como mi mano

Dije si la luz fuera compacta como mi mano
estrecharía su cintura hasta hacerla volar
como una palabra que se pierde en el aire
hasta volverse un fruto

haría en la noche un claro de sol para su vuelo
un círculo de imágenes que asciendan
con esa lentitud de las horas quemadas
al ritmo de su corazón

hallaría en el instante el espacio secreto
donde hace un sueño los cuerpos se han tocado las alas
se han encerrado juntos en alguien para siempre
han visto la alegría

en el agua profunda el verbo iluminado
tendría el color de ella la forma de sus ojos
la alabanza y el fuego el tremolar del viento
iría de vuelo en vuelo más alto que la luz

sería como los pájaros sería una aparición

[*Antes del reino*]

Donde el ensoñado y el soñado

Donde el ensoñado y el soñado
van por un solo camino
se levanta un cuerpo

Por ese adentro de mujeres que hablan
de pasadas contiendas en las que no estuvimos
otro cuerpo se abre

Y todo aquello que los cuerpos forman
es en la sombra
un brillo solitario

[*Antes del reino*]

Más rápido que el pensamiento va la imagen

Más rápido que el pensamiento va la imagen
subiendo en espiral en torno adentro de tu cuerpo
como savia o túnica o hiedra de sonidos

Más rápido que el día va tu mirada
arrinconando horas y dejando ecos
lunas que has nombrado y ya son ojos
nidos y palabras de la creación meciéndose

Más rápido que la imagen va la imagen
que te busca en el abismo de la luz que es sombra
y te halla visible en lo invisible
como alguien que viviendo brilla

Atrás y adelante del tiempo va la imagen
Adentro de la imagen va otra imagen
Más rápido que la velocidad va el pensamiento

[*Antes del reino*]

Por fuera estás dormida y por adentro sueñas

Por fuera estás dormida y por adentro sueñas
 los ojos que se abren para mirar lo oscuro
 los brazos que se ensanchan para volverse alas
 lo oscuro que se ahonda hasta volverse cielo

Como una hiedra blanca por tu sueño subes
 tocas un cielo de hojas y soles otoñales
 un azul cristalino donde un dios se sumerge

Te cubre un sueño helado una humedad
 Te eleva desde abajo como un ángel de dicha
 Tus párpados se curvan tus dedos se estremecen
 Son rosas curvadas al peso del rocío

Por dentro estás soñando y por adentro miras
 las telas de oro fino que son ramas que se abren
 para guardar en un nicho tu sueño para siempre

[*Antes del reino*]

Mirándola dormir

[FRAGMENTO]

Te veo aquí sonriendo con las manos extendidas y la sonrisa a solas, abriendo una cápsula que ha de estallar al primer ruido con su primer demonio.

La noche crece ahora más allá de tus manos; abril también germina: noctámbulo y perdido; el tiempo que bosteza ha de expresar tu boca.

Sueña el dolor con una celeste hechicería, y cualquier hombre tiene más de silencio que un panteón ausente.

La tierra huele hoy a viento enrarecido, a Berenice bajando por su sueño; un tren pasa a lo lejos encendido y liviano.

Mañana me dirás que miraste la noche, que miraste su cuerpo: extraño y sometido, curiosidad antigua con dos senos que vibran.

Mañana me dirás que no existe el mañana.

Pero algo se logra ahí, algo perturba: el mediodía, la tarde, las cosas que vivimos a estas horas, lo que estamos haciendo desde siempre, los grises almacenes y sus muros.

Mañana me dirás que su cuerpo fue tuyo, que bastaba lo extravagante para hacerla reír, que bastaba el ahora, que bastaba el otoño, que bastaban tú y ella.

Te veo aquí sonriendo, imagen del espejo.

Mañana me dirás todo lo que supiste, lo que escuchaste y viste detrás de las cortinas, lo que no se repite, lo que no se vuelve; una vez a solas pesa más la memoria.

Vasta visión para tan vasta pérdida, como diciendo no con veinte labios, con los labios de ella transcurriendo, con el dedo en los labios.

Y así te pasarías horas sin fuga objetivizando a tu padre hasta mirarlo; desamparada ociosidad la que te mueve.

Antes de que la lluvia comenzara; y hoy, cuando no somos los inmortales que pensábamos.

Mundo perfecto para lo fantástico, para la difícil gravedad.

Mañana me dirás lo que no sabes, lo que has visto vivir en otros pechos, la pareja que se lleva el amor a los rincones y esconde el amor bajo los puentes.

Mañana en la ciudad humeante, alto y huesudo y melancólico, oculto y desaliñado y misterioso, dirás tu mandamiento; inaudible por tu risa, exacto cuando el camino de tu burla se equivoque, recordable ante todo por lo inútil de ser o postergarse.

Vasta visión para tan vasta pérdida.

Mañana me dirás que el mañana ha pasado.

Lo que vuelva será breve retrato, languidez de otros años para tu expresión de ahogada; algunas han quedado en una línea, en un puro dibujo, en una frase; ahí herméticamente se cumplen, dan sus buenos días, sus buenas noches, su hasta luego; así vemos que el tiempo nos reduce, sintetiza los bordes incongruentes; así nos quedamos en un rasgo inalterable, hasta que la imaginación de alguien nos transforma; pero siempre es un loco el que remueve a los muertos; siempre un insospechado como tú y como yo, que no está de acuerdo con el orden y si puede hará saltar el cerebro del mundo sólo para que la danza continúe; sólo para que una Diana, irascible y furtiva, virginal y simplona, con una palabra obscena nos insulte y se sumerja; sólo para que la calle melancólica donde los incautos dudan, siga caminando; sólo para que tú, Berenice, puedas repetirme dos veces en un movimiento, pero sola y recreada, sólo para que la danza continúe.

Afuera llueve; sueña el insecto en una celeste hechicería; la humedad avanza, penetra adelgazándose en los cordones de tu sueño; penumbra y nube son las palabras pastosas; el corazón late despacio; un gato estremecido por el agua se asoma en la ventana; las tinieblas ponen cerco a un foco amarillento y lejano, única señal de Dios en la distancia; tú estás al fondo de todo lo que duerme, tú levantas un brazo, y lo dejas caer; la noche es esta lluvia corriendo por la calle, la noche es esta voz que gira y gira adentro, la noche tiene frío, arriba, donde las luces de la ciudad se extinguen; la noche eres tú misma, hermética en tus bordes, en un fragmento de calor humano; la noche estremecida se asoma en la ventana; algo se apaga siempre en todas partes; tú respiras afanosamente, tú te marchas hacia lo imprevisible, tú no estás conmigo; aquí sólo la lluvia, la sensación de alguien que desciende, el gato estremecido y la noche estremecida; el corazón late despacio, se transcurre.

Afuera llueve; pasadas pulsaciones llegan a nosotros; el aire húmedo entra a la alcoba con paso sigiloso; tú duermes al fondo de todo lo que duerme; el día sufre de un encantamiento acuático; yo soy vespertino en esta noche: los ruidos que oigo vienen de la tarde, vienen de removidos escombros y nostalgias; vienen de aquellas niñas que se perdieron hace mucho en un parto, en una altisonante música nupcial; vienen de mí, cuando era lo más fácil de la vastedad nocturna, y aquellos ojos mirando por los escaparates de horribles maniqués; cuando era aquella mano temblorosa tocando la imagen vencida del espejo de un hotel de paso, como un ebrio que ha dejado de pronto de burlarse de la prostituta (impaciente en la cama) y de la botella de vino (derramada en la mesa); como un ebrio, con las mejillas todavía calientes por las bofetadas y súbitamente pálido en el vómito.

[*Mirándola dormir*]



JOSÉ EMILIO PACHECO

[México, 30 de junio de 1939]

En 1957 dirigió con Carlos Monsiváis el suplemento que la revista *Estaciones* abrió para los escritores jóvenes de entonces. Ha practicado el periodismo literario en muchas de las publicaciones de los últimos años (*Universidad de México*, *La Cultura en México*, *Diálogos*, etc.). Es autor de relatos —*La sangre de Medusa* (1958), *El viento distante* (1963)—, traducciones —*Cómo es* de Samuel Beckett (1966)—, prólogos y antologías —*La poesía mexicana del siglo XIX* (1965).

LIBROS DE POESÍA: *Los elementos de la noche* (1963). *El reposo del fuego* (1966).

De algún tiempo a esta parte

I

Aquí está el sol con su único ojo, la boca escupefuego que no se hastía de calcinar la eternidad. Aquí está como un rey derrotado que mira desde el trono la dispersión de sus vasallos.

Algunas veces, el pobre sol, el heraldo del día que te afrenta y vulnera, se posaba en su cuerpo, decorando de luz todo lo que fue amado.

Hoy se limita a entrar por la ventana y te avisa que ya han dado las siete y tienes por delante la expiación de tu condena: los papeles que sobrenadan en la oficina, las sonrisas que los otros te escupen, la esperanza, el recuerdo... y la palabra: tu enemiga, tu muerte, tus raíces.

II

El día que cumpliste nueve años, levantaste en la playa un castillo de arena. Sus fosos comunicaban con el mar, sus patios hospedaron la reverberación del sol, sus almenas eran incrustaciones de coral y reflejos.

Una legión de extraños se congregó para admirar tu obra. Veías sus panzas comidas por el vello, las piernas de las mujeres, mordidas por cruentas noches y deseos.

Saciado de escuchar que tu castillo era perfecto, volviste a casa, lleno de vanidad. Han pasado doce años desde entonces, y a menudo regresas a la playa, intentas encontrar restos de aquel castillo.

Acusan al flujo y al reflujo de su demolición. Pero no son culpables las mareas: tú sabes que alguien lo abolió a patadas —y que algún día el mar volverá a edificarlo.

III

En el último día del mundo —cuando ya no haya infierno, tiempo ni mañana— dirás su nombre incontaminado de cenizas, de perdones y miedo. Su nombre alto y purísimo, como ese roto instante que la trajo a tu lado.

IV

Suena el mar. La antigua lámpara del alba incendia el pecho de las oscuras islas. El gran buque zozobra, anegado de soledad. Y en la escollera herida por las horas, de pie como un minuto abierto, se demora la noche.

Los seres de la playa tejieron laberintos en el ojo del naufrago, próximo a ser oleaje, fiel rebaño del tiempo. Alga, litoral verde, muchacha destruida que danza y brilla cuando el sol la visita.

V

De algún tiempo a esta parte, las cosas tienen para ti el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza. Áspero triunfo de tu misma derrota, viviste cada día con la coraza de la irrealidad. El año enfermo te dejó en rehenes algunas fechas que te cercan y humillan, algunas horas que no volverán pero que viven su confusión en la memoria.

Comenzaste a morir y a darte cuenta de que el misterio no va a extenuarse nunca. El despertar es un bosque de hallazgos, un milagro que recupera lo perdido y que destruye lo ganado. Y el día futuro, una miseria que te encuentra solo: inventando y puliendo tus palabras.

Caminas y prosigues y atraviesas tu historia. Mírate extraño y solo, de algún tiempo a esta parte.

[*Los elementos de la noche*]

Inscripciones

I

Piedras que inútilmente cubre el tiempo.
Muro entre dos distancias levantado
que nada cubre ya, porque lo cubren
la destrucción, la yerba, acaso el viento.
Puerta cerrada de un jardín que nunca
ha existido o yace entre sus ruinas.
Muro de polvo; siglos que se yerguen
contra el paso de nadie, bajo el tiempo.

II

Una vez, de repente, a medianoche
se despertó la música.
Sonaba
como debió sonar antes que el mundo
supiera que fue música el lamento
de las horas deshechas
y del hombre
al que al instante gasta
a cada instante.

[*Los elementos de la noche*]

La enredadera

Verde o azul, fruto del muro, crece;
divide cielo y tierra.
Con los años
se va haciendo más rígida, más verde,
costumbre de la piedra, cuerpo ávido
de entrelazadas puntas que se tocan,
llevan la misma savia, son una breve planta
y también son un bosque;

de que nada hubo aquí; de que los hombres
como piedra también

se tornan viento.

Ser de viento espectral, ya sin aullido,
aunque busque su fin, aunque ya nada
pueda retroceder. El tiempo es polvo;
sólo la tierra da su fruto amargo,
el feroz remolino que suspende
cuanto el hombre erigió. Quedan las flores
y su orgullo de círculo, tan necias
que intentan renacer, darse al aroma
y nuevamente en piedra convertirse.

[*El reposo del fuego*]

Don de Heráclito

Pero el agua recorre los cristales
musgosamente:
ignora que se altera
lejos del sueño todo lo existente.

Y el reposo del fuego es tomar forma
con su pleno poder de transformarse.
Fuego del aire y soledad del fuego
al incendiar el aire que es de fuego.
Fuego es el mundo que se extingue y prende
para durar (fue siempre) eternamente.

Las cosas hoy dispersas se reúnen
y las que están más próximas se alejan:
soy y no soy aquel que te ha esperado
en el parque desierto una mañana
junto al río irreplicable adonde entraba
(y no lo hará jamás, nunca, dos veces)
la luz de octubre rota en la espesura.

Y fue el olor del mar: una paloma
como un arco de sal ardió en el aire.
No estabas, no estarás,
pero el oleaje
de una espuma remota confluía
sobre mis actos y sobre mis palabras
(únicas nunca ajenas, nunca mías):
el mar que es agua pura ante los peces
jamás ha de saciar la sed del hombre.

[*El reposo del fuego*]

Mira el humo en aquellas azoteas,
el resplandor del sol en los tinacos,
aquellas sucias fábricas a plomo.

Mira el papel que cae
desde un alto edificio:
pájaro que ablandara sus alas.

Encabritadas garras afilando,
águilas junto al cielo se desploman.

En este oscuro cuarto
un pedazo de historia se fabrica;
en aquel otro, un hombre sueña con mujer
pero en su lecho sólo la luna
abraza sus muslos y torso.

Huele la lluvia.
Mira cómo de la tierra asciende
ese pesado olor del protoplasma.
Mira caer cenizas, polvos y desgracias.
Mira cómo las lluvias obstruyeron
los albañales de los aledaños.
Mira cómo la lluvia cae sobre los pájaros
y cómo los hombres, trapos sacudidos,
oscilan por una ráfaga de viento,
a la luz de ese único relámpago.
Su rostro es una bronca blasfemia.
Mira cómo el cielo resplandece en mitad de la noche,
cómo las estrellas se desgañitan de luz.
Mira cómo esta mugre tierra estalla
y trastorna su sol que la corteja
y corre luego entre pezuñas de asnos.
Ve cómo abandona la tierra estos lugares
dejando a ciertos hombres sin su antípoda
colgados de sus dientes, al vacío.

Y el cielo desploma su ceniza,
la facilidad de la muerte.

Es la ciudad de México,
que anuncia su verano.

[*La feroz alegría*]

Música contra la tormenta

para Laurette y Arnaldo

¿Qué viento se detiene en esa rama pulverizada?
Las crines del caballo son ya piedra.
Ahí hubo un tronco
antes de que un mar de roca viva lo doblara;
allí quedó la huella de un amor siniestro;
acá el inasible gesto del vencido;
aquí el asombro del ciego
ante el estruendo que sus ojos no vieron.

No es posible siquiera soportar
el cementerio de recuerdos,
cualquiera voz en este mar que controló sus olas
hasta volverlas una, petrificada y densa,
igual, colérica y desnuda: aire caído.
No es posible siquiera soportar este silencio,
el ruido del inútil aire.

Cantar parece una insolencia.
Como en el fondo de un mar
para el que no tenemos oídos
o dentro de un violento satélite
en el que nada se escucha (ni los colores
que dan noticia del ruido de las construcciones).

Cantar parece una insolencia, digo,
porque las rocas son los gritos
galvanizados hoy y sin garganta
(el volcán está lejos y me observa);
estas piedras agujereadas por el frío
son sus ojos o los testigos de sus toses roncadas.
Vinieron la marea y el vómito de tierra.

Hablar resulta súbita blasfemia.
No hay palabras que me digan
que esto mismo verá un hombre
que no recordará mi voz ni mi conciencia;
un día, toda la piedra llegará a este monte
y las uvas secarán la primicia de sus vinos
y las sirenas serán definitivas estatuas;
la arquitectura nerviosa de la joven
que vence delicada su pelea con el aire
será un monumento de delgados humos
y no habrá palomas últimas
que anuncien el límite de la lluvia
y su fuego.

Ahora veo: la pared de esa casa
caerá frente a la lava;
la torre se inclinará sumisa ante la tierra
en su antigua nostalgia de catástrofe.

Y desde allá las voces.
Un perro hunde su hocico entre las piedras.
Arriba cruzan patos buscando una laguna.
¿Qué, si de pronto hubiera un ciego,
un borracho terrible que cantara bajo su vuelo
y alterara la estructura de la muerte?
Canto sobre los huesos de la tierra.

Cuando era niño, alguien me habló de los naufragios
e imaginé mi cuerpo entre los dientes de los peces;
había luces en las entrañas del delfín,
oh sol, oh isla que emergiste desde el fondo
para servir de pedestal a un templo.

La música del mar movía aquel barco.
Alguien cantó contra los vientos
y yo sintonicé en mi radio
una estación de lípidos relámpagos.
En tierra, alguien lloraba por nosotros.
Quise escuchar la música de Bach en la tormenta,
sus órganos sedientos de justicia,
la catedral humana de sus voces
lanzada
contra la insomne catedral marina;
brazo a brazo,
el huracán del mar contra los hombres;
ruido a ruina,
la sinfonía de Bach
contra la amarga codicia del mar desafinado.
El barco, única tierra firme entre las aguas,
se equilibra
si el corazón se finca en este esfuerzo
por escuchar la música arrebatada al mar,
y con más furia.
Cellos y flautas contra el agua,
órganos que toman ímpetus del viento.

Y vuelvo y miro
la rama del abeto cercenada.
Si escarbo, encuentro la luna demolida
como un mirlo carbonizado en su esperanza,
mazorcas de maíz que remedan la sangre.
Aquí un soldado violentó a una infante
y los santos patronos de este pueblo

se quedaron solos,
 más estatuas entonces con sus varas de nardo
 que pretendían detener la consumación irreparable:
 ¿abrieron los ojos de cedro ante el asombro
 y se volvieron piedra?

Se oyen las bocinas de un carro.
 Me ofrecen de nuevo una cerveza.
 El radio sintoniza una estación de México.

Alguien pensaba en mí, alguien pensaba
 mientras los ánades graznaban a lo lejos.

Tomo cerveza frente a la estatua de ceniza
 que la luz edifica, lanzo la música del radio
 contra este ángel de plomo y de silencio.

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]



ÓSCAR OLIVA

[Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 5 de enero de 1938]

Fue profesor de literatura en la Universidad Veracruzana y en la Escuela Preparatoria de Tuxtla. Actualmente trabaja en el Instituto Nacional de Bellas Artes. De lo cotidiano, que vive con la zozobra de quien tiene despiertos los sentidos, Óscar Oliva toma los elementos de una poesía de singular libertad metafórica —pero también de una sencillez coloquial— que rompe abruptamente esa tonalidad “fina y sutil” señalada como característica de nuestras expresiones poéticas.

LIBROS DE POESÍA: *La voz desbocada* (en *La espiga amotinada*, 1960). *Áspera cicatriz* (en *Ocupación de la palabra*, 1965).

Rostro de la contemplación

Por cabezas que se levantan
 para respirar
 El oxígeno se rinde en giros por manotazos
 hasta quebrarse
 Encadenado a los pulmones que lo agobian
 Cuando el mar ha aprisionado en cada una de sus pupilas
 Precisos átomos para no ahogarse
 Líquenes llenos de esperma
 Donde soles como ojos se reproducen
 Estremeciendo a la tierra con sus roncas arpas

En sus entrañas peces raudan la fiebre
 Atacados por elementales campanas que se pronuncian en desorden
 Al temer ser cada vez más oro en la electricidad
 Más humedad mecánica en el espasmo demencial
 del organismo
 De la raíz o tumba parecida a las torres
 que nadie imagina
 Pero que están debajo de las ciudades
 de las prisiones

Esperanza de que los vientres machacados
de las mariposas
Vuelvan a juntar polvo de atrios
desplomados
Tronando jubilosas espadas que el invierno
verá estallar en mil granos

Mar humana sustancia se revista
En cada uno de sus aceites vibra un nombre
En sus alfileres puntas de lengua claman la herencia
de las construcciones que se yerguen
Fatigadas estatuas lentas como el aire pesado
de los cachalotes

A la vuelta de espejos y sismos
clamorean pueblos de distintas ocupaciones
Que fraguan abrigos para sumirse en sueños cubiertos
de trópicos.

Si en las aristas otoñean diamantes
Por las algas duermen senos que empuñan sexos
Porque aquí no existe un clima desgranándose
Aquí no hay minutos en los cerebros
Aquí sólo hay una hoja
Una madera líquida y pastosa
Aquí sólo hay una hoja con ventanas abiertas
No hay simulaciones de pájaros
Hay pájaros prendidos a una amapola
Lunas desmoronadas en el cuenco de hábiles terciopelos

Qué música con hocico espumeante investiga lo débil
de una caña
Qué música se tiende en las sabanas
junto a multitudes convulsas
Qué puertas se abren desparramando uvas
Por las uñas que cantan
Qué gargantas recorren sitios nuevamente pisados
Qué jaulas caen relámpagos montados en la cólera
hacia los desfiladeros
Cuando esta música parte los tallos, los dedos
de la lluvia
El bullicio de los centauros arremete contra
los corales
Que se deshacen de violines crispados

Porque nada puede detener este avance
Nada hay que lo interrumpa
Ni un lazo

Ni un muro petrificado pronto para hacer callar
 esta corriente
 Esta destrucción que arrebató el brillo poseso
 de los anhelos pringados de furia
 Las máscaras de las contradicciones del nacimiento
 y de la muerte
 Además férreas estaciones de un color primitivo
 se alinean entre hachas
 Frente a sus vástagos que sostienen ramajes

Mieles dispersadores de númenes falsos
 Agrupan estrellas en sus torsos de aldea
 Para que se alumbren los patios y las fiestas
 de resinas
 Que irán disminuyendo su coraje
 Cuando toquen la nariz de un cielo circunciso
 de auroras
 Todo es vaho ennegrecido de halcones en este acorde submarino
 Relente de palabras sin oídos en el compás
 de las bestias que eligen armas y pezuñas
 Para caminar hacia el feraz exilio torrencial

[Áspera cicatriz]

(Buenos días...)

Buenos días
 teléfonos escritorios pinturas
 Qué alegre estoy
 Puede medirse mi alegría por centímetros cuadrados
 puede abarcar kilómetros kilos de azúcar
 El hombre sin piernas entra a la oficina
 ¡Buenos días pedazo de hombre!
 ¿Qué hace usted a estas horas con su tripa en ayunas?

Yo contesto una carta Buenos Aires o Londres
 Veo por la ventana estremecimientos de ferrocarriles
 (¿Cómo hacer que el mar participe de todo esto?
 ¿Cómo traerlo hasta aquí
 enseñarle obediencia
 compararlo vestirlo
 darle nuevo azogue fértiles aserraderos?)

¿Y por qué aserraderos?

¡Un timbrazo acelera la sal de mis ideas!

Buenos días señor
 buenos días señora...

[Áspera cicatriz]

Habitada claridad

A tu lado
 Cuando arrecia la lluvia detrás de las paredes
 Escucho el débil paso de un pequeño animal
 que se esconde

Tú y yo
 Sorprendidos de hallarnos desnudos
 Boca a boca
 Así como la lluvia se aproxima lentamente a su fuerza
 Me incorporo
 Mis sentidos son hélices que empiezan a girar
 Te acechan desde un matorral
 Con delicada soledad empiezo a amarte
 A gozar de mis dedos en tu espalda
 Lo más hermoso
 Son las huellas de mis dientes
 Que te alegran y fustigan
 Tiembla la sed en mi lengua que llega hasta tu suave roca
 Eres lo que está más próximo a mi pecho
 Altos océanos nos fatigan
 La noche gira en nuestro impulso
 Asustada piedra que se abre a mi brazo
 Como a una enemiga te atormento
 Te impulso como a una vara
 Luego el jadeo cabeceando en la lluvia
 Quiere dejar su idea clavada en el cráneo
 de un ave

Amanece

[Áspera cicatriz]

(Mientras tomo una taza de café...)

Mientras tomo una taza de café repaso los poemas
 que he escrito
 ¡Cuánta confusión! ¡Cuántas palabras perdidas!
 ¿Bajo qué impulso lancé mi pecho mis descomposturas
 a la búsqueda de ese mar que no es claro ni habitable?
 Si he dicho soledad árbol o cieno
 fueron palabras imprecisas para extender mis brazos
 para darle un vuelco al reloj y mostrar su desnudez
 y sus caminos
 He tomado conciencia de mis obligaciones
 y he querido dar a los hombres nada más un relámpago

Debajo de una imagen ahora me duermo
ahora la doblo ahora la subrayo

Mañana despertaré en un mundo nuevo

[Áspera cicatriz]

(No está en ninguna parte...)

No está en ninguna parte
Cuando regresé de la oficina busqué su sombra
levanté un cuaderno
arrimé una silla a la mesa
y me puse a trazar su geometría
Tomé un vaso de agua y me sorprendió su dulzura
Busqué en mi traje en las gavetas de mi escritorio
Cansado sentí deseos de mujer pero no salí a la calle
Releí viejas cartas que me puse a atar lazos con mi saliva
a construir amores perdidos con mis cabellos
habitaciones y amigos que un día conocí en mi frente
Pero sentía su presencia como un acoso
su lujuria dentro de mi estómago

(Tal vez en el jardín desenterraba plantas y buscaba hormigas
para la poderosa baba de su lengua entumecida como escorpión)

[Áspera cicatriz]



FRANCISCO CERVANTES

[Querétaro, Querétaro, 22 de abril de 1938]

En su ciudad natal fundó la revista *Ágora*. Es publicista de profesión y ha trabajado en México y Centroamérica. De su poesía inicial, caracterizada por la imprecación, ha pasado a un tono que recrea el sabor de los cantares de gesta y en que trasciende cierta nostalgia no exenta de ironía. Tradujo al poeta portugués Fernando Pessoa de quien, a su vez, ha recibido benéfica influencia. Conserva inéditos tres libros: *Los varones señalados*, *Esta sustancia amarga* y *La materia del tributo*.

Hablando entre dos aguas

para Álvaro Mutis

Bella la muerte al borde de un callado
nudo anclado cuelga sueño
sujétate y muerde tus dientes y tus uñas
no tus cabellos aquí detengo
lo que quería decir y después de que te invocó
oh Absalón voy a eso que te dije
aquí sin piel nuestros destinos
se cuecen se retuercen se resisten
y al fin quedan sonriendo
como si la espada de la alegría los amenazara
un poco creo que el filo les importa
carne de la esperanza ánimo aquí está ella
te está llamando y tú que no la oías
que si es la muerte no le digan nada
díganle que regreso en media hora
y si insiste que ya no regresaré
qué extrañeza y lo que debe sorprenderla
es que si me busca va a saberlo
y a pesar de lo que escribo y las excusas
es tan cierto como el llanto que no hemos derramado

No la esperé traición
pero hablando entre dos aguas
ésta es la única salida y la hora inesperada
que uno se saca sin los guantes
con las manos deteniéndose en el polvo y las maldiciones
que no la esperara
estando ella ya tan cerca
a la vuelta de unas delaciones
y de la desnudez de unos fracasos
ya dará con otro
que no dañe.

[*Revista de Bellas Artes*, núm. 3, mayo-junio de 1965]

El olor del estipendio

Durante la enfermedad, se soñó cabalgando
algo muy semejante a su secreto.
No podríamos describirlo,
ni él ni yo,
pero pasaba impávido entre grandes gestos
de asombro, amenaza, miedo o desesperanza.
Él ya sabía entonces qué límites lo ceñían

a esa persona tan extraña
 a ese sujeto que enviaba implacablemente
 sus pensamientos llenos aún del olor del estipendio.
 La lista de sus honorarios era como a continuación se dice:
 El perfeccionamiento de lo inútil,
 el vasto imperio de lo superficial,
 el Gran Mundo de los temblorosos poseedores de migajas de miseria,
 y el de aquellos que descubren el velado tono aurífero de las simpatías momentáneas,
 o el desleído diseño de su agonía;
 esa especie de comunicación telegráfica de la mutua antipatía,
 o la sombra de un lazo que se cierra sobre aquellos que comparten idéntico desprecio a un
 mismo ser
 tales eran los precios. Sus tardes y sus días
 estaban llenos de explosivas cóleras y sin embargo inmovibles.
 Noche, desolación, sueño entre rejas
 que asombrado veía llegar
 hasta el primer escalón de entrada a su refugio.

[Revista de Bellas Artes, núm. 3, mayo-junio de 1965]

Mambrú

no vino a despedirse
 no lo vi
Mambrú se fue a la guerra
qué dolor qué dolor qué pena
no sé cuándo vendrá
 de él sólo recuerdo su capa purpúrea
 su cabello alejándose con lentitud
 detrás su joven paje
 más joven que él si esto es posible
 fue una tarde fría
 pero había sol
 ¿o el frío sólo lo sentía yo?
 pasaron días y días
 se fue en silencio
 su padre le dijo adiós desde el puente levadizo
 su recuerdo su figura eran cada vez más imprecisas
si vendrá para pascua
qué dolor qué dolor qué guasa
o para la trinidad
 así vino la pascua
 y se llegó la trinidad
La trinidad se acaba
qué dolor qué dolor qué rabia
Mambrú no viene ya
 arriba de la torre
 el viento parecía cantar

me he subido a la torre
qué dolor qué dolor qué corre
do re mi do re fa
para ver si aún vendrá
 hasta esta tarde triste
 en que he visto venir por el camino
 el traje vistoso desgarrado
 su lento paso de derrota
por allá viene su paje
qué dolor qué dolor qué traje
do re mi do re fa
qué noticias traerá
 entonces recordé
 no vino a despedirse
 no lo vi.



ERACLIO ZEPEDA

[Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 20 de noviembre de 1937]

Fue profesor de literatura en la Universidad Veracruzana y en la Universidad de Oriente, Cuba. Reside desde hace algunos años en Moscú. Eraclio Zepeda ha destacado también como narrador con los relatos incluidos en *Benzulul* (1959). De una poesía singularmente llana y próxima a las cosas de la tierra, ha pasado a una lírica de mayor complejidad expresiva que, sin embargo, no renuncia a muchas de sus virtudes iniciales. Algunos de sus poemas últimos muestran la plenitud de la experiencia viva que no registra muchos antecedentes en la expresión poética mexicana.

LIBROS DE POESÍA: *Los soles de la noche* (en *La espiga amotinada*, 1960). *Asela* (1962). *Compañía de combate* (1963). *Relación de travesía* (en *Ocupación de la palabra*, 1965).

Asela

Eres la mar profunda habitada de sorpresas: hay peces extraños en tu vientre, sueños de marino en la baranda, viejos navíos sepultados en el fondo.

En el centro que vibra con las olas guardas un nido brutal de tiburones, una perla que se agita entre mis labios, un banco de coral bajo el delirio.

Tú eres la mar con alegres bocanadas, arenas que me cubren en la playa y algas que en mis puños se derraman.

Tú eres la mar: me hundo en tus regiones, adentro, construyo, te alabo

¡Hosanna! ¡Hosanna!

Sobre el puente me instalo con un salto,
me lanzo a la aventura por poniente,
transformo este paisaje con abrazos,
sé de océanos ayer tan sólo presentidos,
capeo temporales que muerden a la borda,
la fanfarria de tu falda izo en el mástil.

Sobre tu cuerpo navego lontananzas.
Silba un viento extraño en tu cabello.
Tus senos tienen un lejano sabor a continente.

Me hablas de lugares: por tus dientes
me entero de archipiélagos que se allegan
al discurso del mar, como vocales.
Cartógrafo del sueño y la vigilia
en tus pezones trazo la deriva.
Rosa alborotada de los vientos
calcula derroteros al sextante.
Baja estrella polar que me conduce.
Constelación de Tauro entre los muslos
te descubro religioso a cada noche.

Los límpidos rastros del compás
te marcan círculos negros en las ingles,
tinta china en las axilas,
arcos perfectos en los ojos profundos.
Atlas universal del gozo eres, amada:
te poseo en forma semejante a la del potro.

Forma planetaria el cuerpo: la tierra
es alta y esbelta, con abras de cobre
en los dédalos polares y una cálida ternura
en el Capricornio acariciado.
Visión que se levanta de las olas,
el grito jubiloso del vigía,
continente anunciado por un ave,
las palmeras reventando una bengala,
un olor costanero en las narinas.
Viene el viento terral que hincha el velamen.

Espuma a punto de ser piedra,
has emergido como una isla
que hiciera hervir la sal del mar.

Tierra para fundar la casa,
piedra sobre la cual edificarme,

traza de una ciudad futura
llevas en los flancos,
anuncio de un pueblo por venir.

Ya no puedes partir, eres la tierra.
En ti todo misterio tiene acomodo.
Al idioma son inhóspitas tus eras,
a tu corazón se me queda amarrada la sintaxis.

Por tus ojos me lanzo en pos de los sucesos.
Inicio una observancia de prodigios,
una común visión de los metales
y una clara embriaguez me sube al punto.
De tus ojos planetarios vengo y voy a los asombros.
A través de tu mirada contemplo el silbo
que del árbol se desprende.

Toda tú eres a mi cuerpo la pupila.
Alegría vendaval en tu cintura
me señalas territorios y marismas,
días que se granan en próximas mazorcas.
En ti poseo a todas las criaturas.
Te me tornas en figuras y animales.
Creo que eres el barro original
del que emergieron todos los objetos.
Me derrumbo en tu vientre de líquidos soportes.
Me enamoro de tus pies y tus cabellos,
de tus flancos marinos me enamoro.
Mi nombre es inquilino de tu boca
y tu boca se me queda entre los dientes.
La furia del amor yo te derramo, me derramas.
Entre mis manos tu entraña se madura,
te rompe las medidas el verano,
te crece la cintura como Junio.
Me obligas a crecer también con esto.
Me acostumbras al mundo cuando callas;
cuando callas me entregas continentes.
Con la cabeza descansando entre tus senos
esparzo la mirada por ciudades,
por talleres distantes a las manos,
por campos encarnados de trigos y pezuñas,
por altos picos de soleados pinos,
por el valle extenso
bajo el ala en vuelo del milano.
Recluta del prodigio
me ofreces con tus pechos el planeta.
Mi estatura por tu valle reverdece y se despliega,
por tu talle hasta el sol se desarrolla.
Déjame crecer los frutos sementales,

las constelaciones vibrantes como hormigas:
 inicio un rotar de oníricas elipses,
 una palada de cal que me duplica,
 un cometa de luz en que me ovillo.
 Tiempo de barbecho es tu costado,
 aclaración de voz y grito extenso, tu garganta.
 Hay algo en ti que no es de nadie,
 que te marca y te anuncia en las esquinas.
 Hay algo en ti que se derrama por tu falda
 y siembra siempre vivas en la acera.
 Hay algo en ti que hace deletrear tu nombre,
 que me lanza por las calles a buscarte de repente.
 Hay algo en ti que yo me aprendo.

Llenándome la casa, abriéndome los ojos
 vas y vienes por el día.
 Me colmo de quietud
 con tu presencia de alegres ventanales.
 Te amo sencillamente y una piel de marejadas
 me revienta entre los dedos.
 La soledad entonces no es más que una palabra rota.

Sé de una paz que viene a aletearte en las axilas.
 Te mueves por mis cuartos alumbrando pequeñas
 pertenencias,
 me acomodas los libros por edades,
 la mesa que tengo tan llena de caballos;
 orientas la finalidad de mis papeles,
 restiras las praderas de mi lecho,
 me llamas para el pan y la sal
 que me has dispuesto.
 Alada, aleteas alrededor de la casa
 y alrededor de la mesa.
 Me entusiasma tu presencia en mis lugares,
 tus descubrimientos de mi ropa vieja,
 el retrato de un perro que murió
 a los ocho años de mi edad,

una piedra que recogí no podría explicar por qué
 y mi asombro de niño por los más leves
 movimientos del fuego.

Todo lo contemplas y asimilas,
 me hurgas por adentro y yo te entiendo.
 Calculo tus pisadas por mis venas,
 por la sala, mis pupilas,
 el calor estival de tus espaldas
 y la cálida sombra de tu vientre.
 Te recuerdo antigua, desde siempre, desde allá
 donde una vaca muge en los olanes del alba.
 Contigo, amada, vengo y voy
 del calendario a tu cintura.
 Dormir a tu lado es ponerse a masticar augurios,
 levantar la persiana que ciega el equinoccio,
 convertirse en ala mucho antes de ser pluma.

Dormir a tu lado es desandar lo conocido,
 regresar hacia lo hondo,
 ir encontrando las señales dejadas en los meses,
 hacia el viento que sostuvo mi interés del árbol.
 En mis brazos te construyo y te derribo.
 Te invento aptitudes y problemas.
 Te habito los ojos con la risa
 y la risa te habito con sucesos.
 Te abono los nocturnos con semillas.
 Eres pila bautismal de mis encuentros.
 Te entrego diariamente un nombre nuevo.
 Nos hundimos en la sal de olas sucesivas
 y aparezco ante tus muslos transformado.
 ¡Qué proyecto de asombro constituyes!

Este amor tiene más furias que el mar.

[Relación de travesía]



JAIME AUGUSTO SHELLEY

[México, 7 de agosto de 1937]

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores durante el periodo 1961-1962. Actualmente trabaja como supervisor en la Dirección General de Cinematografía. Acaso sea la obra de Jaime Augusto Shelley la que muestra mayor voluntad de experimentación entre las de su grupo. En él cada poema engendra su lenguaje, su ritmo y un sistema peculiar de relaciones sintácticas. Esa invención verbal constantemente renovada hace de Shelley uno de los poetas jóvenes que mejor representan la tradición de la aventura.

LIBROS DE POESÍA: *La rueda y el eco* (en *La espiga amotinada*, 1960). *La gran escala* (1961). *Hierro nocturno* (en *Ocupación de la palabra*, 1965).

(Los pájaros)

Chillaron los pájaros
desorbitando su silencio de altas copas
Descendieron cóndores y cuervos de aceradas plumas
Cientos de voces desencajadas por la ráfaga
tomaron la forma de los árboles y callaron
recuperaron su silencio

Sobreviene el día

[*Hierro nocturno*]**(El cerco)**

Habrá niebla en los tejados
Caerá como nunca sobre largas formas líquidas
de luna

Tardaremos en llamarle invierno
entretenidos en el grisarse de árboles y cosas
Será —diremos— el tiempo que se viene como otoño
Pero el año se dará redondo y perfecto
como previsto en nuestros viejos libros

Aprendiendo a estar aquí
nos dejaremos llevar los eneros
por los agostos viernes

Volverá la paz será la lucha
Y en algún corazón recién
acariciado la espina del tiempo toda

Se harán más viejos los ruidos y la noche
Vendrá el sexo sobre el sexo a fecundar la dicha
Se perderán tus ojos tus palabras

Tomando el cuerpo como mazo
 desearás golpear la tierra que te niega

Será la risa
 Será el deseo
 La mancha de tu cuerpo
 doblada en las paredes
 meando oscuras golondrinas vaporosas
 Será la noche que te abrigue
 entre guitarras y hombres en mangas de camisa
 dados a no olvidar pequeñas cosas

Será el toque secundado
 de alguna campana colmada de sorpresas
 autorizando el flirt de las muchachas
 a la hora del rosario
 Será el rostro reluciente del chiquillo
 paseando un caramelo entre los dientes
 Habrá ciertamente niebla corriendo
 entre estas torres
 y estos pinos perdidos casi en la blancura
 Será Xalapa o San Cristóbal
 Seremos tiempo anudado a nuestros huesos

[*Hierro nocturno*]

(Occidental Saxo)

En el acoso del odio y del deseo
 en el febril acoso de cientos de hormigas voraces
 en los recovecos perdidos
 entre la marisma de las gesticulaciones
 y los gritos y las roncadas manifestaciones

NIGHT & DAY Jazz Club
 Every day & all night long

Entre pasillos atestados de sombras canales de cuerpo azul y sombra
 golpes uniformes desde el bajo junto al piano
 canales de risa y el brillo dorado del saxo en los aledaños
 del sueño
 Escondrijo así
 entre los dedos (para cogerse a la luna)
 Terronautas afanosos
 indescribiblemente ateridos
 cuando las voces alcanzan el silencio es
 porque nada hay más que decirse
 y el alcohol se balancea ahíto en su alta torre de miedo

Saxo es el eje de espanto merodeante
 Seguro de sí de su tiniebla emerge fogata del soplo roído
 de su corazón cuando dice

*“porque no hemos concluido
 porque los días y días pesan sobre nuestra espalda
 porque cada espejo que se abre otra mañana no hará sino
 continuar*

*Boca de espanto ábrete
 silba enfurecida
 porque no hay tentación más grande que este lamerle
 apenas las puntas a la vida*

desplégate
 Universo de escombros relativos
confúndete
 reine de una vez el azoro y el azote
 la tiniebla y el asco de ser vivos
 nos conmueva más que la razonada realidad del crimen
 adoremos al átomo y su fuerza y su esclavo el hombre
 sumo sacerdote de inmundicias” y canales de sombra
 para ocultar cuerpos de sombra distendidos brutalmente
 en un *crescendo* interminable junto al piano jadeando
 entre los golpes azules del *bajo*
 y el brillo dorado del saxo gutural y enfermo de gemidos
 descubriéndose impróvido y sin partitura final

[Hierro nocturno]

Conjuración de la amada

II

Ángel de lo negro
mi habitante
 máscara enterrada bajo todos los días
 máscara blanca y empolvada
mi habitante
 carmín de sol árbol distanciado
de todos los bosques
 pájaro agorero
cuelga ya tus sienes de desdicha
 desabróchame los botones de la angustia
 para ponerme a ladrarte y a implorarte
 bajo el puño floreado del brujo
 astro sideral negro pionero de la luz

Máscara de sol
 entrelázame llevado de tus bóvedas
 bípedas e inmersas
 en el vello fulminado de los estertores

y de la violación secreta de todas tus quimeras
 Arrástrame impúlsame al tornasol tendido de tus senos
 Al velamen empapado de tus piernas
 desnudas por la gasa

Quiero quedarme nunca
 en el lugar de los nexos
 pierden su escultura
 cedidos a la plástica del número
 Quiero el absurdo y el abrigo
 y la púrpura arqueada por el júbilo
 en los rojos desenlaces de tu anillo
 ángel de lo negro
 mi fetiche

todo lo quiero
 perecer de ese estudio
 anudarme a esa geometría
 vivir del todo estrangulado
 por el ave
 paloma ensangrentada
 Mi enemiga

Quiero tallar todas tus maderas
 quiero una sinfonía que no conozca el mundo
 esa mariposa que no ha emprendido el vuelo
 Quiero
 tus vísceras la miel golosa de tu tráquea
 el ágil navajazo de tus uñas

Me voy a donde se puedan oler tu cabellera
 y el lento plañir descarnado de tus medias
 Me estoy donde tu madre aprieta el regazo
 y donde tú te bañas con azahares

Amo tus faldas y tus peines
 y esos lápices rotos en ausencia
 Cuando te busco
 te busco entre mis brazos
 bailando blues que riñen nuestras piernas
 y en fiestas donde tú te escondes en otros brazos
 que no son de mi violencia

No me detengas ya
 no me dejes en el fósforo creciente
 rosedal de furias
 para herirme
 bastan las cenizas y las sedas
 y los gritos de tus huellas tibias por la casa

Déjate tus musgos
 tus naves enemigas rodándome la espera
 tu hiedra roja de semillas
 allá donde el verano hincha las caderas

Déjame sin rosas sin rocío
 dame la amapola deshecha por las prisas
 pero no me dejes dormir callar
 pensar pero no me dejes
 desnudo y sin monedas
 como al descuido
 desnudo y sin deseo
 astilla humeando entre las brasas.

Quiero en el corazón tu enjambre de sorpresas
 y esa otra sonrisa de ángel en infierno
 No quiero para mí tu miel espesa
 no quiero travesías grávidas de sed bajo las mesas
 quiero la ensinada ardiente
 donde caen las flores disecadas
 donde el álgebra y la espuma
 el trébol y la blanca pata de conejo
 hinchados por el agua
 operan días de orgasmos y de mieses

Me inconformo en olvidar carne y besos
 y es que el tren de mis follajes tiembla
 cuando el viraje de las piernas se demora
 a mitad de los incendios

Estoy en lo cierto cuando me aplasto
 y me acaverno en la mirada
 cuando deshincho la nostalgia
 y la echo a pastar sobre tus piernas
 blancas de fantasma tibio

Carne indócil demasiado tarde joven
 demasiado cobre y luna para su adoración sin mí
 fuego de linternas sin sosiego
 anunciación de mis tambores digitales
 Yo solo
 trepado en la palabra
 ahorcándome en tus lianas superfluas
 sin ancla desde donde sabotear
 la leche aprisa y delgada de las aproximaciones

Siempre distantes esperanzas arrastradas peligrosamente

Me veo claro

y es que vivo de cabeza
entre el índice y el pulgar
del ojo que se embosca en la tormenta

[*Hierro nocturno*]



JOSÉ CARLOS BECERRA

[Villahermosa, Tabasco, 21 de mayo de 1937]

En la Universidad Nacional estudia filosofía y arquitectura. Prefiere, para expresarse, el poema extenso escrito en versículos, enriquecido con imágenes que se solazan en el gusto de la gracia y del gozo del mundo en torno. Sin prisa, Becerra trabaja una poesía que empieza a deslizarse hacia temas adonde llegan, como ecos nostálgicos, las sensaciones más diferenciadas, las llamas de deseos que aún perduran en su conciencia.

LIBROS DE POESÍA: *La corona de hierro* (en prensa).

Relación de los hechos

Esta vez volvíamos de noche,
los horarios del mar habían guardado sus pájaros y sus anuncios de vidrio,
las estaciones cerradas por día libre o día de silencio,
los colores que aún pudimos llamar humanos oficiaban en el amanecer
como banderas borrosas.

Esta vez el barco navegaba en silencio,
las espumas parecían orillar a un corazón desgarrado por los hábitos de la noche.
Algo teníamos en el tumbo lejano de las olas,
en la vaga mención de la tierra que en la forma de un ave el cielo retuvo
un momento en la tarde contra su pecho,
algo teníamos en el empuje ahora sosegado, fresco y oscuro de las mareas.

Más allá del mensaje radiado por los cabellos de los ahogados,
de la bajamar que deja grises los labios como el dolor inexperto,
de las maderas podridas y la sal constituida por el crimen de las aglomeraciones
solitarias,
del pecho marcado por el hierro del silencio; más allá,
el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un picotazo en el poniente,
la mujer que atraviesa la noche con una inscripción azul en los ojos,
el hombre que juega distraído con el amanecer como con un cuchillo filoso y
deslumbrante.

Sólo el rumor de la brisa entre las cuerdas,
la respiración apaciguada de los dormidos como si no descansaran sobre el mar,

sino a la sombra del hogar terrestre.
Sólo el rumor de la brisa entre las cuerdas,
el ritmo latente del otoño que se acerca a la tierra para enumerarla.

Así nos tendíamos en el túnel secreto del amanecer,
alcobas que nos asumían fuera de horarios,
hoteles señalados para dormir bajo el ala del invierno,
en el recuerdo contradictorio que se establece en nuestro corazón como un depósito de
estatuas.

Sólo hablábamos debajo de la sal,
en las últimas consideraciones de la estación lluviosa, en la espesa humedad de la madera.
Sólo hablábamos en la boca de la noche,
allí escuchábamos los nombres que las aguas deshacían olvidando.

Mi camisa estaba llena de huellas oscuras y diurnas,
y la Palabra, la misma, devorando mi boca,
comiendo como un animal hambriento en el corazón de aquel que la padece y la dice.

Yo miraba igual que los ríos,
verificaba las rotas murallas, los andrajos humanos que la eternidad retiraba de la muerte
igual que retiran el vendaje de la herida curada.
Yo descubría pasos en el amanecer
y me cegaba aquel silencio que como mano oscura
parecía cubrir la vida de todo lo dormido.

También el mar volvía, volvía el amanecer con su cabeza incendiada,
y yo reconocía en el olor de la brisa la cercanía de las estaciones,
el lenguaje que despierta en la boca de los dormidos
como un enjambre de insectos húmedos y brillantes.

Y tú también volvías, volvías de alguna forma de mirar, de algún desenlace:
vana donde tu cuerpo carecía de espacio, en tu propio centro de navegación,
en ese espacio que tu tristeza concedía al rumor de las aguas.
Incorporabas tus ojos al desenlace nocturno,
meditabas tu sangre en todos los espejos penetrados por el animal de la niebla.

Y eras tú, de pie en tus ojos, como aquella que alimenta su desnudo con viento,
tú como la inminencia del amanecer que rodea con un corazón amarillo a los labios,
tú escuchando tu nombre en mi voz como si un pájaro escapado de tus hombros
se sacudiera las plumas en mi garganta;
desenvuelta y solitaria, con entrecerrada melancolía, mirándome.

Y eran los dos asiduos a las lluvias que desentierran en el otoño al abismo,
esa pregunta que pesa tanto en los labios
que cae al fondo de nuestra voz sin remedio
o se agazapa en un rincón oscuro como un perro asustado
al que es inútil llamar dulcemente.

Y sin embargo, allí estábamos,
allí estábamos cuando las manos se enlazan y rozan al corazón soñoliento
como una suave advertencia,
en esa búsqueda, cuando el presentimiento de los cuerpos son los labios.

Cuerpo de viaje cuya mejor señal es una cicatriz de nube,
tú también habías escuchado, en quién sabe qué momento del sosiego nocturno,
ese rumor de tela que va enlazando al océano cuando amanece,
esa primera tibieza destinada sólo para los cuerpos enlazados.
El primer rayo de sol ya ponía su adelfa en el agua,
y un roce de astros, de manos más pálidas que el esfuerzo de atardecer,
aún tocó el horizonte que el mar retiraba.

Esta vez volvíamos,
el amanecer te daba en la cara como la expresión más viva de ti misma,
tus cabellos llevaban la brisa,
el puerto era una flor cortada en nuestras manos.

[Revista de Bellas Artes, núm. 4, julio-agosto de 1965]

La mujer del cuadro

Lo empiezas a saber,
tu amor va enseñando sus sales de baño, sus fiestas de guardar, sus cenas sin nadie,
a veces, el esqueleto de tu ángel de la guarda
baila en tus ojos,
ciertas avecillas silvestres amanecen temblando en tus manos,
ya el tufo de la crucifixión
no te hace taparte la nariz de niña “que no sabe nada”, “que no entiende nada”.

Ya cruzas la *puerta*,
ya sabes que el dolor es un mensajero servil del infinito,
en tus ojos aquello que miras despierta en ti misma como pequeños niños
que se sientan al borde de sus camas
esperando que vengan a vestirlos.

Ya asumes tu cuerpo, ya viajas en todo lo que te rodea,
a veces en tu sonrisa todavía aparece
aquella niña larguirucha “tan bien educada”,
pero tu esperanza enflaquece llamándote con voz cada vez más débil
cuando ya no te dignas escucharla.

Extrañamente hermosa eres ahora tu propio fantasma,
en tu alma han entrado la carne del mundo y la tuya confundidas,
apiñadas por el mismo placer, revueltas por el mismo dolor.
Desnuda, la ropa que te acabas de quitar
ya no reaparece en tus ojos,

tu mirada y tu voz entonces también se quedan desnudas,
te quedas desnuda,
y por tu desnudez pasan los templos antiguos, las oraciones, los heridos de guerra y los
cánticos de guerra,
los mares lejanos y también la vida posible en otros planetas.

Ya tu cuerpo comprende lo que significa ser tu cuerpo,
lo que significa que tú seas *él*;
tu cuerpo extendido a lo largo de tu amor, a lo largo de tu alma,
y todos los barcos que zarpan de tu corazón llevan ahora
las luces apagadas.

Ya te has probado en ti
y un hombre no es el extraño invasor que conocías,
el esposo prudente, el hombrecito que cariñosamente te mataba un momento
por unas cuantas caricias, por unas cuantas monedas.

Pero sabes también que no existe el triunfo que alguna vez deseaste,
por eso en tu mirada puede oírse
el ruido del mar golpeando las costas solitarias y a veces
el chillido de un pájaro detrás de la niebla o la llovizna pertinaz.

Ven aquí con tu colección de mariposas, con tus antiguos juguetes que ya no existen
y que parecen burlarse de ti desde ciertos rincones,
ven aquí con tus segmentos de niña asombrada.

Ven a mirar mis osos polares.
Ven, ahora que sabes que también en los labios aparece
—sin que nos demos cuenta—
el beso monstruoso y bello
de aquello que todavía llamamos el alma.

El azar de las perforaciones

Puse las manos donde mis guantes querían,
puse el rostro donde mi antifaz podía revelármelo;
mi única hazaña ha sido no ser verdadero, mentir con la conciencia de que digo la verdad,
mirar sin aspavientos mi existencia, desfigurada por lo que la hace vivir,
rodeada por lo que tiene de centro, de oscura membrana.

He utilizado la palabra amor como un bisturí,
y después he contemplado esa cicatriz verdosa que queda en lo amado y en el amante,
y esa cicatriz verdosa brilla también en estas palabras,
y en mi mirada también se pueden sentir los bordes carnosos y finos
de esa cicatriz, de esa estrella sin fuego.

La noche ha pasado hacia el mar,
ha pasado borrando mis antiguas estatuas

y yo vi cómo se llevaba también el burbujeante silencio de los conspiradores,
de los héroes que extraviaron su heroísmo al nacer, al ser héroes por primera vez o por
última vez.

La noche se ha deslizado entre los barcos anclados,
el gran velo del trópico, como un cielo a la deriva, cae sobre nosotros;
cae con lentas oleadas de insectos, y el calor es una lengua obscena
que lame por igual los cuerpos de los vivos y de los muertos.

Cae la noche en el mar y del mar regresan los últimos pájaros,
la luz de los faros lame la dureza de esas aguas oscuras, de ese ritmo arrebatado a otra
vida,
y con un movimiento impreciso, el sueño de la tierra
levanta los remos.

¿Dónde podría yo estar diciendo la verdad?
¿de qué antifaz arrancaré yo mi rostro para probar el dolor de mi mentira?
¿de qué rostro arrancaré yo mi antifaz para probar la tela de mi vida?
Pero la vida sólo exige el acto de la muerte,
el ruido de las pisadas de nuestras propias hormigas.

Se hunde la noche en los rostros y en las palabras,
el trópico extiende su caliente y húmeda sábana sobre mi corazón,
y una respiración pausada de agua podrida, una fresca dulzura de sapos, envuelve a las
cosas.

Y es el vaho de la piedad, la gran religión del desacuerdo con el amor y con las macizas
exploraciones del odio,

quien enciende sus lámparas veladas, sus frases veladas, sus caricias veladas.

Y yo toco aquello que tal vez me corresponde, que tal vez me devora, que tal vez me
alienta,

yo palpo la dureza y la blandura de mi alma, no con mis manos, sino con mis guantes;
mis falanges de cuero, mis uñas de gamuza, exploran la verdad
como una apariencia temporal de la mentira, y exploran la mentira como un denso túnel
por donde hacemos pasar la verdad.

Todo yo me sorprendo, todo yo me designo;

este descubrimiento es ventajoso, mis manos no existen,

las aguas de la Historia me llegan a los labios, me suben a los ojos,

son el caldo de cultivo apropiado para interrogar a Dios dentro de él,

es la bañera donde los enfermos cabecean confundidos con su enfermedad,

donde los héroes respiran dolorosamente confundidos con sus estatuas.

Mis guantes exploran mis manos,

en la humedad del trópico exploran la sequía deslumbrante del desierto,

los grandes glaciares entrando a los mares con la serenidad de las grandes catástrofes.

Las hojas podridas se enternecen con esta exploración, los mosquitos escoltan el
anochecer,

la realidad va apagando sus lámparas.

La noche llega al mar, en los manglares se detiene la luna.

¿Quién oye ese rumor de insectos en la caliente y húmeda noche?
 ¿quién oye ese rumor de cuerpos encontrados en la memoria, en el chasquido de la nada?

Esta indagación sólo puede ser realizada por el artificio,
 el antifaz irá trasplantando el rostro, los guantes tendrán a su cargo la creación de las manos,
 la mentira abrirá un túnel en lo que llamamos real, pondrá en entredicho la dureza de ese piso.

Sólo así mi tacto será más vivo,
 y mi respiración dará menos vueltas para encontrarse con mi alma,
 con aquello que pregunta por mí, si es que algo pregunta por mí.

¿Quién escucha este zumbido de insectos en la caliente y húmeda noche?
 También la luz de los faros ha sido contagiada por el silencio de las aguas, por lo corrosivo de ese movimiento.

Pero hay un rumor de remos, hay un rumor de remos;
 debemos escucharlo con atención.



SERGIO MONDRAGÓN

[Cuernavaca, Morelos, 18 de marzo de 1935]

Fundó y dirige, con Margaret Randall, *El Corno Emplumado*, revista publicada en español e inglés y que reúne en sus páginas las últimas manifestaciones de las corrientes artísticas de vanguardia. Con el pie de su revista, ha editado múltiples libros, bilingües, de poetas hispanoamericanos y norteamericanos. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores. Su obra es, acaso, la que expresa un mayor interés experimental entre los escritores últimos.

LIBROS DE POESÍA: *Yo soy el otro* (1965).

Calor

Magueyes afilados apuntan al cielo caluroso
 entre las piedras trabaja la cigarra
 mi sombra se aleja y me abandona
 golondrinas como preguntas se agolpan en mi boca
 el sol se detiene avanza
 de pronto al voltear la vereda
 surgen paisajes inesperados
 es que uno se queda en silencio contemplando la araña
 que hila su tiempo suspendida entre magueyes
 sin ocuparse de la roja sequía
 o el paso de pensantes hiperbóreos que devoran la distancia

el sol está alto y la sombra de la roca parece cantar
la rosa se curva
fórmate canción con mis palabras de tierra
llénate de este paraje de matorrales y calor
hay una quietud beatífica en este instante de plomo
corre el líquido otoño y se despeña entre las piedras
adentro se manifiesta la presencia de un ala extendida
un ala que roza mi corazón con sus puntas de espina
y su incienso de habas su perfume de hojas encendidas
qué luminosa pendiente qué altos los sauces
qué largas las lenguas cuánta sed
mis brazos se estiran como ríos mi boca está seca qué silencio
qué silencio entre montañas, qué soledad de páramo
qué rumor de nubes qué plenitud azul
araña que ruelas tus minutos
perro deshabitado que vagas ahíto de silencio
que esperas en silencio
qué guardas perro qué sueñas araña
y el maguey y la piedra y la barranca
a dónde descienes barranca
qué rumor te llama allá abajo entre arena sin agua
oh qué bostezo el día se cruza de brazos y la roca canta
la roca estalla en palabras
se revela su rumor de palabras encantadas
se revela en ritmos apagados su lumbre interior
se revela el ciclo de su espera
su hora meridiana de rodar la pendiente y llegar
al otro lado del cerro
la montaña ríe con ojos irritados
el perro avanza entre hierbajos
el agua se mueve y sigue no pára mi corazón no pára
mi corazón solloza y suspira de impaciencia
piedra que ruedas inexorable
llegarás allá abajo algún día llegarás
aunque el sol se detenga aunque las nubes se detengan
mi corazón se detenga
la piedra se aleja
los insectos raspan su madera
el poema se mueve en mi pecho con su cuerpo de chispas
con su humo de leña verde
con sus gritos de renacido
el poema se sienta sobre la roca
el sol lo agobia las espinas y el maguey lo desdoblan
lo tienden de espaldas como a un crucificado
las nubes se carcajean
la montaña gime
el perro se aleja para siempre
y queda su eco
el rumor de su pata queda

luego sólo se escucha la cigarra y el instante detenido pasa
 todo recobra el movimiento
 la piedra reposa allá abajo
 quedo yo en silencio con la boca llena de secretos
 con la pregunta colgando en mi ojo como un pájaro muerto
 con los pies en el barro y la roca caliente
 y el rumor de la espina
 y el olor de las hojas quemadas
 y la araña devana su tela
 y su sombra se proyecta sobre mi espalda

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]

Urnas, moscas y cigarras

heme aquí de nuevo metido entre palabras
 las voces del bosque relumbran eléctricas y etéreas
 el galope del poema se oye ya, ya se oye venir
 el olor del incienso juega con el idioma,
 con este idioma de moscas solares,
 juega con esta vara, con mi rubor de ser extraño a este medio

¿cuál medio? dijeron las cigarras
 detrás de un brillo

el medio original, el eje de la rueda, el canasto rebosado de legumbres.

y tú, poema, ¿qué cara tienes? es tu cara la del temblor de mis manos
 es tu cara la cara de la luna o es el charco del amanecer
 entre dioses apócrifos y prostitutas de piedra
 y sesiones de humo y vasos de rocío
 ¿cuál es?

y yo, que no soy el poema ni el caballo ni la ribera
 yo que sólo soy una figura, uno más en la lista interminable
 yo que orino hacia el cielo
 oh, yo soy este pedazo de hierro que espera la resurrección

ja, ja, dijeron las cigarras con los cuernos encendidos.
 ¿por qué esperar? gritaron las estatuas
 y un perro de maleza ladró y otro miró hacia el norte y huyó.

esperar es estar y vosotros estáis caminando en el centro del paraíso,
 clamaron los astros
 oh qué voces oh qué estruendo de bestias
 oh estante de huesos, tú no puedes firmar lo ya ritmado
 tú apenas puedes inclinarte hacia el agua
 tú eres como yo, desolación y campo de las urnas

¿cuáles urnas? volvieron a gritar las cigarras
sosteniéndose el ala, haciéndose pantalla con las manos

cuáles urnas pues las urnas que nos guarden
las urnas rellenas de oro y las urnas en blanco y negro,
las ajedrezadas, las de arlequín, las urnas en las que bebemos
el agua de la vida, el agua que se desliza de prisa y cuando la buscas ya se ha ido.

sudan mis manos y las palabras se agrupan y echan a volar
había dejado la ventana abierta y con esto de las urnas y las estatuas el poema también
echó a volar

ya está volando, ya quedó fuera de mí, ya yo no soy el mismo
ya nadie es lo mismo

ya el idioma se precipitó de cabeza en el abismo de las moscas

[*Diálogos*, núm. 12, octubre-noviembre de 1966]

Padmasana

a Octavio Paz

desligados del cuerpo
radiantes en la conciencia
con la visión del alma como a través de un río
con alas de cantárida y rumor de escarabajos
comprendiendo y sumando
conociendo el peso de las cosas
la ligereza del aire
las hebras del mar sobre la arena
la huella del macho en la vereda
la luciérnaga de incienso sobre el piso
desligados del cuerpo
entre follajes de viento y escalas de música
entre portones de niebla abiertos como un canto
y puentes sobre las rocas
y pasadizos secretos que nos hablan con sus manos
tatuadas de signos que respiran

desligados del cuerpo
juego imaginativo que busca una salida
antesala de espejos que se curvan y saltan
momentáneo dejar la silueta doblada
momentánea salida por la puerta de al lado
por el trasfondo
huir dentro del cráneo equilibrando los brazos
deslizarse furtivo con los ojos cerrados
salirse del día correr fuera del tiempo

remontar el río en la barca del otro
 ser por un momento lo que no somos
 lo que somos verdaderamente
 dejar que la ola nos devore un instante divino
 tocar con dedos vivos el espacio incandescente

oh desligarse del cuerpo
 contemplar el paisaje prohibido del sol
 retornar al origen

esperanza de juncos que aguarda pacientemente
 disciplina sagrada prevista y calculada

pacto renunciamento
 oxígeno vegetales

futuro brillante que nos llama por nuestro nombre
 desde este lado de la puerta

Guru

la melena del león cubre el zoológico del cielo
 sus garras se ejercitan en mi pecho que sangra
 su cola se mece con suavidad en mis pestañas

es el león de todos los años
 de todos los días

es el león del tapiz en el templo
 el león blanco con su barba de profeta
 y sus ojos mansos sus músculos elásticos

es el león de la Justicia
 el león nacido en julio pero que reina en agosto
 es el león de las tremendas carcajadas
 el león al cual sólo los justos pueden mirar de frente

el león del rugido largo y penetrante
 cuyo eco retumba en todos los rincones
 la melena del león cae sobre mi frente
 y se anida en mi entrecejo

mi entrecejo

que sigue aquí cavilando sobre el león
 de la Justicia

Domingo

domingo por la mañana
día de libertad
pasan los globos de colores
oigo voces alegres a mi espalda
voces ataviadas de fiesta
domingo
día de lectura
día de rondas y de flores
día de búsqueda por el desván
día de bodas entre mi mano derecha
y mi pie izquierdo
día de podar los setos del jardín
día de contar historias a los niños
pasan mis vecinos
van a sus placeres en los montes
a sus paseos en los parques
a sus *picnics* sobre el pasto
domingo domingo
tu sol ya está alto
tus pájaros están de viaje
tu viento silba cargado de nostalgia
en una atmósfera de plomo
domingo
pasa la carroza del fastidio
por la calle
y todos mis vecinos se trepan a ella
con la sonrisa en los labios

La poesía del sol

la loca poesía tiene el sombrero del sol
la loca poesía tiene el manto de la lluvia
y nos tiende sus hilos dorados
y florece como una respuesta a todas las preguntas
la loca poesía baja las escaleras del cielo
trepa los árboles de la mañana
se adormila en las pestañas de los que nacen
de los que bucean la luz del mediodía
de los que aran y oran
la loca poesía tiene los cabellos mojados
duerme por la noche
avanza por el día
se detiene
aspira las flores y viaja con las nubes
la loca poesía habita mi hombro
tu pie

habita tus pechos alegres
 la loca poesía mana del centro del sol
 escurre por tu costado
 mana también de tu cabello
 mana de tus dedos
 estalla en las almenas de mis ojos

la poesía está loca por nosotros
 para mirarla sólo tenemos que trazar el cuádruple conjuro
 norte sur este oeste
 y verla caer como la lluvia
 oírla cantar como el viento que pasa
 verla ovillarse en las ingles de la tarde

la poesía está loca por nosotros y nos regala el verano
 un verano que desfila lento
 junto a sus hermanas las estaciones

la loca poesía



GABRIEL ZAID

[Monterrey, Nuevo León, 14 de octubre de 1934]

Técnico en administración, Gabriel Zaid ha escrito poemas en prosa y verso, ensayos acerca de los problemas sociales de la poesía y breves comentarios sobre poetas mexicanos. De su entusiasmo inicial por formas que fueron gratas al gongorismo de los años veinte, Zaid derivó hacia una lírica de la brevedad y la concentración en que la ironía, la nostalgia, el sentimiento del tiempo, se expresan con un tono cada vez más personal y con una economía de medios admirable.

LIBROS DE POESÍA: *Fábula de Narciso y Ariadna* (1958). *Seguimiento* (1964).

Acata la hermosura

Acata la hermosura
 y ríndete,
 corazón duro.

Acata la verdad
 y endurecete
 contra la marea.

O suéltate, quizá,
 como el Espíritu
 fiel sobre las aguas.

[*Seguimiento*]

Tienen sombra: la aceptan.
Tienen nombre: lo olvidan.

Y tú, pastor del Ser,
tú la oveja perdida.

[*Seguimiento*]

Elegía por una luz entreabierta

I
Mientras que baña su generosa luz todas las cosas,
esta luz que no es mía y en mí nace
o nace de las cosas pero ahora la veo
y tal vez no es ni mía ni de ellas
sino que, abiertos, en esta luz nos encontramos;
abierto el corazón para entender los nombres y nombrarlos
como sol convocando amaneceres,
haciéndolos venir a fuerza de palabras,
levantando sus sábanos para que se contemplen
porque a veces lo bello duda de su hermosura;
abiertos, transparentes, los rostros de los nombres
como desconocidos que en las tierras extrañas
de mirarlos sabemos que hablan español,
así te miro, amor, y te entiendo, y te nombro.

[*Seguimiento*]

Resplandor último

La luz final que hará
ganado lo perdido.

La luz que va guardando
las ruinas del olvido.

La luz con su rebaño
de mármol abatido.

[*Seguimiento*]

Tumulto

Me empiezan a desbordar los acontecimientos
(quizá es eso)
y necesito tiempo para reflexionar
(quizá es eso).

Se ha desplomado el mundo.
Toca el Apocalipsis.
Suena el despertador.

Los muertos salen de sus tumbas,
mas yo prefiero estar muerto.

[Seguimiento]

Nacimiento de Eva

No tengo tiempo que perder,
me dijo al amanecer,
y desplazó un volumen de mujer.

Mar de mujer y piélago de sillas.
El astillar me dejás hecho astillas,
salpicadas de hielo las costillas.

Botaduras heladas y funestas.
Está bien. Pero qué horas son éstas.
No te has quedado ni a las últimas fiestas.

[Seguimiento]

Semáforos

Como el sol desde la tarde
al contemplarse ¿desde dónde?
Como mirarse desde el coche
desde las ventanas ¿de qué?
Como asomarse con el cuerpo
al abismo de ¿quién eres?

¿Quién eres?

Para recobrase,
asustados,
parten,
cada uno en su mónada.

[Pájaro Cascabel (número extraordinario),
núm. 19-20, noviembre de 1965]

Práctica mortal

Subir los remos y dejarse llevar
con los ojos cerrados.
Abrir los ojos y encontrarse
vivo: se repitió el milagro.

Anda, levántate y olvida
esta ribera oculta
en que has desembarcado.

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]

Reloj de sol

Hora extraña. No es
el fin del mundo
sino el atardecer.
La realidad,
 torre de pisa,
da la hora
a punto de caer.



ISABEL FRAIRE

[México, 30 de julio de 1934]

En Monterrey, N. L., colaboró en la revista *Katharsis* (1955-1958) que dirigían Hugo Padilla y Arturo Cantú. En la ciudad de México se incorporó al grupo que editaba, en su segunda época, la *Revista Mexicana de Literatura*. No ha publicado ningún libro de poesía, pero *Katharsis* juntó en un número especial (octubre de 1958) *15 poemas* de Isabel Fraire. Composiciones de imágenes transparentes y palabras sencillas, trazan sus ritmos en torno de la invocación de la infancia, como si la poesía pudiera recuperar algo de esa nostalgia y detenerla con la limpia seguridad del juego.

Doblaron en el viento...

*para Jorge Cantú de la Garza,
que me regaló un caleidoscopio*

I

Doblaron en el viento las mariposas fúnebres sus alas
 giró el caleidoscopio
 amaneció la muerte
 con cara de mañana
 brillaron las campanas y las hojas de plata poblaron aires nuevos
 la muerte
 con cara de mañana, ojos de sueño
 suspendida en belleza
 irradiaba

II

amanecen
 temblor leve de aires
 los insectos
 de figuras abstractas

un hormiguelo de horas
 multiplica colores

gira el caleidoscopio
 la luz cambia de rumbo
 se transforma
 la cara de las cosas

el recuerdo no habita
 en el ojo arrobado

[*Revista Mexicana de Literatura*, núm. 9-12,
septiembre-diciembre de 1961]

Aún en vida un halo oscuro te rodeaba

aún en vida un halo oscuro te rodeaba
 tu risa era la risa quebradiza del
 agua que cae sobre la roca
 tu cabello raíces incrustadas en un cielo sin nubes
 tus ojos dos pescados perdidos en
 busca de una isla
 si en ti me miro espejo en que se pierden
 mis manos como algas
 tú en cuál espejo ahora te disuelves
 se disuelve tu nombre y tu mirada

sin dejar más rastro que un vago estremecerse
 sobre la piel de alguno
 y una súbita imagen inconexa que se presenta y borra
 muy pronto para siempre

[*Revista de Bellas Artes*, núm. 9,
 mayo-junio de 1966]

8 ½

no es cuestión de hacer un esfuerzo y de ir en contra de la corriente...
 con lo cual *no sé* lo que quiero decir
 con lo cual no sé
 con lo cual...
 no es cuestión
 de hacer más
 no es cuestión
 tampoco
 de dejar brillar la luna y contemplarla
 a solas
 a secas
 no es cuestión
 no
 de danzar una ronda interminable de caretas y gestos dirigidos
 ni de inventar el pétalo en que tiemble
 de nuevo
 la primera gota de rocío
 sí
 no
 sí
 abrirse ¡pero cómo!
 como una flor tocada por la luz
 desentrañar gritar buscar abrir cerrar
 buscar
 unos labios y en los labios
 lo que ya sabemos
 y se pierde
 no es cuestión de
 esperar
 la aparición de un dios
 en el lugar insólito
 en Gomorra incendiada
 en Sodoma
 en el centro mismo de un corazón que ignora
 en el nuevo relámpago
 de luces mercuriales

o de ojos que brillan
que buscan
que prometen
ojos que son tal vez quién sabe
el reflejo de una nada que se busca
se excede
y se proyecta
en una sombra inmensa
en su contrario absurdo
en un total
un todo
un Todo
tan inalcanzable e incomprensible
como la nada misma
el Absoluto
reverso de sí mismo

y un andar y un andar
de hormigas careando
de huestes siempre infieles
de torturas y goces
incompletos
y un andar
un
andar andar andar

ya veo
qué veo
me veo
y veo lo mismo
y
nada
no era
después de todo
lo que yo quería decir

sino
“la marquesa salió a las cinco”
sólo que para poder salir a las cinco
la marquesa
tuvo que regresar al vientre de su madre
y volver a salir

pero sin esfuerzo
sí
sin esfuerzo
porque yo y tú
somos la luna
y por eso brillamos
sin esfuerzo
y si no lo crees mírate brillando sin saberlo

La guitarra tenía un sonido ácido...

la guitarra tenía un sonido ácido
y aunque la mano era una paloma herida
su vuelo descendente
a media curva
ascendía todavía
tus ojos me miraban desfondados
abriendo horizontes infinitos
de vacíos misteriosos
yo inmóvil
inclinada sobre el brocal del pozo de tus ojos
a punto de caer
todo veía pasar
como una imagen rota
en tus pupilas
las flechas que vindican el sentido
profundo del momento
dispararon sus túneles de sombra
el miedo poseía mis moléculas
mi piel era una nube incoherente
mis ojos dos pájaros
que se lanzaban
fascinados
al centro del vacío
en busca de ...
¿qué oculto sabor informe y agrio se retrata
en la pupila opaca de la esfinge?
¿qué inesperada vida palpita en las entrañas
de la palabra muerte?



JUAN BAÑUELOS

[Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 6 de octubre de 1932]

Estudió en las facultades de Filosofía y Derecho de la Universidad de México. Es corrector de estilo en una editorial. Juan Bañuelos ha ensayado todas las voces de la poesía: las formas tradicionales y el poema que se desborda en versículos, el canto de la intimidad amorosa y las composiciones que encarnan un sentimiento colectivo. La cólera, la pesadumbre, la certeza de vivir en una época agonizante se vierten en páginas donde experiencia vivida y cultura heredada logran una síntesis cada vez más exacta y más personal.

LIBROS DE POESÍA: *Puertas del mundo* (en *La espiga amotinada*, 1960). *Escribo en las paredes* (en *Ocupación de la palabra*, 1965).

Esta noche y sus viejos nómadas de blanco

Y todavía, todavía el ciego Tiresias va cojeando mientras recuerda al mar.
 El astro de Quetzalcóatl anda buscando sitio entre la noche.
 La noche con todas sus estrellas gira como un viejo molino de palomas,
 y nosotros, resueltos ya en ruinas, de esta carroña deliciosa sabremos ser tierra, sabremos
 ser fuego —sabré ser pájaro y su vuelo—
 y consentiremos en nuestro propio corazón al hombre.
 Ahora cerca del espíritu vamos a crear la palabra (un arco iris movido por el aire).
 Que el tiempo nos separe como separa los días y las aguas,
 que la palabra sea como la mano de Ananías y veamos por una sola vez,
 por una, lo que no podíamos ver.

Porque ¿qué es el crepúsculo
 sin los ojos del hombre?
 ¿Y qué es la pregunta sin que
 responda el que la sabe?

¡Ay, corazón, alégrate y deja tu palabra en mi boca!
 Hagamos nido en las llamas de las imágenes; que un grillo debajo de la lengua vigile
 el sueño de caracol del mundo
 mientras danzando, enloquecido el viento rasga sus ropas en los árboles.
 ¡Ay, corazón, alégrate, y ante un poco de agua del mar en nuestras manos,
 sintamos su grandeza al recordarlo!
 Y porque nuestro tiempo no es tiempo para interrogar al Mar
 sino para poner su boca en el polvo,
 y porque ¡ay! difícil es ver la hora desnuda de su arena,
 he aquí que un coro de lágrimas se oye en la noche
 y las estrellas tiemblan como párpados blancos en los ojos del agua.
 —Mas un día oímos la voz de la humedad del río subir
 la sangre hasta la luz, y danzar astillándose en los corazones.
 ¡Ay, escribo sin medir camino ni palabras: no tropiece mi lengua para fundar el orden y la
 vida!
 Porque la vida es, y como la tierra, se embellece cuando arrojamos las semillas.
 Sólo cuando construimos nos despojamos de la ebriedad de la tiniebla.
 —Duermen los siglos en las piedras y el silencio se hace tiempo;
 en el verano de los muertos, el adolescente es un peñasco estéril.
 Sólo hila una tumba la arcilla que no conoce el agua.
 Nosotros nos iremos por los viejos caminos transitados,
 por las vías donde desovan los reptiles, por donde se quedó
 una estrella que olvidó la noche recoger, por el lugar del sueño,
 por donde el colibrí canta y su canto es liquen que cae
 para formar nido en el ojo de un ciego.
 ¡Ah, esta noche y sus viejos nómadas de blanco!

Viento de diamantes

La Eternidad está enamorada de las obras del tiempo.

W. BLAKE

Lo mismo que Adán sumergido hasta la alondra del silencio,
 sucio de humana noche en que he caído, rompo todos los pronombres
 para tenderme en el día óseo de la plenitud.

Acudo ebrio de musgo y tulipanes hasta las criptas de las piedras
 o de los ríos secos, donde muerden el silencio cárabos crepusculares
 y en donde un hombre solitario se hinca.

Pisando soledad entro en el día, porque es dable a las criaturas
 ver su hora crecer para hallar luego algo de los mortales
 en un grano de arena. Mas también bajo las gradas seculares y
 diviso el humo de las chozas de los hombres,
 veo los caminos cotidianos, las nubes que anuncian el otoño
 y a la mujer grávida de su fruto sentada en su hamaca
 viendo pasar las horas.

Y me muevo con las hierbas,
 y con el menor movimiento del caballo, y siento que dentro de mí corro
 como ese río que estoy viendo que avanza.
 ¡Y miro alejarse la carreta del último cosechador!

E igual que una palabra lanzada a la mitad del mar
 caigo en el seno del prodigio. Y como el minero que se cubre
 con las manos la faz cuando de pronto, ciego, reencuentra la luz
 así la dulzura levanta su toga y me envuelve temerosa.
 ¡Ay, el hombre soy y no lo había advertido!
 el amparado por dioses tutelares de la iniquidad, el que frecuenta
 y ronda tanto rencor taimado del polvo con su cauda de crines blancas.
 ¡El hombre soy, mas no me basta!
 porque el sol tiene su trigo en llamas y el mar tiene los ojos tocados por la gracia.
 El hombre soy
 pero toda cosa nacida con la aurora, con ella muere,
 y toda criatura que engendra la noche
 con ella se aleja porque oscuro es su linaje.

Todo pasa.
 Y como el agua y el sol, también todo queda. Un silencio
 que se sienta a esperar el primer ruido. Nuestra imagen
 que se pierde y se encuentra como el humo que no es más que el eco del fuego.
 No otra cosa que la espuma negra
 que va haciendo el arado sobre la tierra.
 Y lejos de la memoria del viento que dejaron las épocas,
 un olor de centeno y anís hace volver los pájaros.

Y porque el horizonte no es más que una hoja larga de perfil,
 dejo que mudas tribus de peces muerdan los guijarros,
 dejo que brille el hocico del jabalí en la noche

y que bajo el zumbido de las abejas
 los bueyes trillen la mies.
 ¡Ay, reivindicación bañada en el ojo inocente!
 ¡Oh, exultación del mar sostenida en el resplandor!
 ¿De qué remoto sueño hemos caído? ¿Por qué somos una rueda que grita enloquecida?
 ¡Ah! triste es nuestro paso, en verdad,
 ¡No más que olas somos! Nos levantamos brevemente...
 para seguir siendo mar.

[*Puertas del mundo*]

Anacreónica

Colgué en sus labios el asombro.
 Como un tigre violeta le sangraban los ojos.
 Ahorré la luz debajo de su pelo.
 Sol. Tertulias de sombra en sus pestañas
 Rumoreaban como uvas de un lagar
 Reconstruí de súbito la fiebre,
 Y el acoso flameaba entre sus medias.
 Pequeña de los años —diecisiete—
 Me despeñé desde su cuello
 Cuando debajo del corpiño
 Dos frágiles navíos
 Se le iban a pique

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]

Donde sólo se habla de amor

A los hombres, a las mujeres
 Que aguardan vivir sin soledad,
 Al espeso camaleón callado como el agua,
 Al aire arisco (es un pájaro atrapado),
 A los que duermen mientras sostengo mi vigilia,
 A la mujer sentada en la plaza vendiendo su silencio.
 En fin, diciendo ciertas cosas reales
 En una lengua unánime, amorosa;
 A los niños que sueñan en las frutas
 Y a los que cantan canciones sin palabras en las noches
 Compartiendo la muerte con la muerte,
 Los invito a la vida
 Como un muchacho que ofrece una manzana,
 Me doy en fuego
 Para que pasen bien estos días de invierno
 Porque una mujer se acuesta a mi lado
 Y amo al mundo.

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA

[México, 3 de agosto de 1932]

Ejerció los oficios más diversos y en la actualidad es corrector en la Imprenta Universitaria. Obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1959. Es, entre los jóvenes, el más dueño de sí, el de obra más sostenida sin menoscabo de una incesante búsqueda. Convertir la realidad en palabra, la palabra en imagen; trocar el desorden de la experiencia en brillantes organismos verbales donde cada línea es también un poema, fue la tarea a la que Marco Antonio Montes de Oca consagró desde un principio su fresca y admirable energía. Afín a las comarcas del surrealismo y a los dominios de Vicente Huidobro, su poder metafórico, su capacidad de encontrar el vínculo insólito entre los elementos contrarios, y hallar sus materiales poéticos así en la altura como en el subsuelo, es sólo comparable al de Octavio Paz. Como él, como Pellicer, Montes de Oca se sitúa en el primer día de la Creación y emprende la tarea de dar nombre a las cosas. Invocaciones, plegarias, conjuros, las imágenes se frotan hasta la incandescencia; engastan en el tiempo joyas que no fueron, ni volverán a ser, con la naturalidad y el azar de un caleidoscopio.

LIBROS DE POESÍA: *Ruina de la infame Babilonia* (1953). *Contrapunto de la fe* (1955). *Pliego de testimonios* (1956). *Delante de la luz cantan los pájaros* (1959). *Cantos al sol que no se alcanza* (1961). *Fundación del entusiasmo* (1963). *La parcela en el Edén* (1964). *Vendimia del juglar* (1965).

La luz en ristre

La creación está de pie,
 su espíritu surge entre las blancas dunas
 y salpica con hisopos inagotables
 los huertos oprimidos por la bota de pedernal
 o la fría insolencia de la noche.
 Los colores celestes, firmemente posados en los vitrales,
 esponjan siluetas de santos;
 un resorte de yeso alza sobre el piso miserable
 sombras que bracean con angustioso denuedo.
 Y llama el cuerno mágico a las creaturas gastadas en el dolor
 para que el vértigo maravilloso instaure su hora de resarcimiento
 y la ceniza despierte animada en grises borbotones.

La única, espléndida, irresistible creación
 está de pie como una osamenta enardecida
 y sobrepasa todas las esclusas, toca en cada llama la puerta del incendio
 y ensilla galaxias que un gran mago ha de montar,
 cuando el espíritu patrulle por el alba
 hasta encontrar los pilares del tiempo vivo.

[*Delante de la luz cantan los pájaros*]

El jardín que los dioses frecuentaron

Extranjera es la luna
en la noche sólo poblada por dos amantes.
Ella y él, en impaciente simulacro,
siegan con el tajo de la vista
las espigas púrpuras de los fuegos de artificio.
Ella y él, de entre el vivac purificado, nacen otra vez,
y vestidos de retama y con el corazón de ambos refundido en uno solo,
convocan la sal y acude la blancura.
Ninguna cuña de ajena maravilla cabe
en esa esfera que forman y que no lanza de sí ni un aliento,
pues todo sirve a su robusta plenitud,
todo teje en sus fronteras un suave limbo interior,
una frazada de ser mutuo en la que entibian sus manos
como en fogata de setos de amapolas.
Ahí el amor es ajeno
a la recelosa urdimbre que ganó la niebla
al quehacer del hada
y los joyeles estrangulados con sus propios reflejos
son cada vez menos frecuentes;
ausente está la traición
y si suena contra los juncos
la furia agorera del jabalí, nadie se turba;
pues sólo embiste olvidados racimos de alimañas ya prohibidas,
respetando al fin
el ocio de intensas figuras
con que la luna invade el agua.
Ahí, en esa esfera, en esa pequeña esfera amueblada con lo mejor del mundo,
la cabellera de la claridad flagela días nefastos
y al fuego del alma se une
como se unen los dedos al invocar la suerte.
Deslizándose, arqueándose como pantera de aire delicioso
la claridad penetra los moldes terrestres, los nichos,
los hondones sólo visitados por el asesino resplandor de los volcanes.
Y bajo el signo de esta fuente que en la luz se embebe,
el ave se convierte en sollozo y vuela en su propio pecho,
la memoria llama a los círculos del remolino por su nombre,
y la nieve, heroica como un mortal,
sigue helándose y sobreviviendo
a todos sus males de montaña.
Bajo el signo de la claridad podará el dragón
su renombre de supremo erizo con espinas como torres;
veremos almohadas incendiadas por un beso
y tras el viento coagulado en los vitrales
brillará un puñado de fulgor no mayor que un pájaro,
una lámpara pequeña, solitaria; la esfera de los amantes,
inextinguible como un astro de bolsillo,

prodigiosa como el talismán
que pega los reflejos que quiebro en mi rodilla.

[Delante de la luz cantan los pájaros]

Canción para celebrar lo que no muere

Hijo único de la noche,
negreante espejismo que me llevas a cometer serenidades;
silencio indispensable, necesario para la quilla del harpa
que entre las ondas del éter se abre paso.

Hijo único de la noche
que bordas con la mayor impaciencia
un buque rojo en el bastidor lunar;
vuelve desde tu castillo crestado con el festón de mis halagos
y brota en mí como una columna de palomas entre el mosaico roto,
como un géiser de soles bajo la fisura del párpado;
pues sin ti el dulce absurdo no sucede jamás
y no se trenzan los cuernos del buey,
ni se anudan las paralelas,
ni vuelve la carne al muñón
con una estrella entre los dedos.
Acércate ahora que el surtidor eleva tan alto
su ramillete de rizados sables; óyeme,
óyeme al fin, sanador de los estragos torrenciales,
amable silencio amado y amante:

“Se pasan yermos, riberas,
túneles como un sinfin de claras cúpulas
y otros túneles amargos por donde el aire ya es de piedra;
se conversa con extrañas aldeanas
que llevan al mercado canastas de fémures inscriptos;
se atraviesan pueblos sin oriente, sin calles ni paredes encaladas;
al desierto se llega,
ileso y sangrante, el roído espíritu intacto,
al país de los derrumbes llega.”

Algo, entonces, sobre la impenetrada conciencia
rompe la lívida yema lunar.
Un mirlo baja hasta el pebetero de rosas podridas
y al clima de fragor no con un himno ni una canción responde,
pero sí con el ajado balbuceo
que en su letra y su espíritu,
oh silencio de las grandes ocasiones, así te invoca:

“Que siga la cacería de azucenas,
y manchas verdeantes en las rodilleras

digán por cuánto tiempo y con qué amor
nuestras almas se hincaron en el prado.

”Desborde el fuego mares limitados por otros mares,
y la presea que el adalid ya no retiene dulce nos sea;
más dulce que la granada repleta de jazmines
cuando estalla sobre la testa nupcial;
tan dulce, tan cierta acaso, como esa niña que vi
pegada con sus labios a una mariposa.

”Separa cada uno con tenazas de jade
la nítida pluma que brilla entre la resurrección y la catástrofe;
nos visiten los ángeles enfebrecidos y prudentes
que quieran ser amor antes que ala.

”Salgan del abismo flores bárbaras
nunca insultadas por la vista ni la mano.
Repose por mil años la embriagante luz de otoño
en barricas de ámbar
o sueños tejidos con mimbre de relámpagos.

”Y esa denodada luz subsista
cuando no haya podredumbre para formar gusanos,
ni palas para remover la tumba,
ni cedro alguno para construir la caja fúnebre.

”Nos sobrevivan luz y silencio entremezclados formando lo deseable.
Sobre todo esa luz en que flotan caravanas de sonámbulas sandalias,
esas ráfagas de luz
que descienden por las brillantes laderas
de unos inolvidables cabellos desplegados.”

[*Cantos al sol que no se alcanza*]

El sol que no se alcanza

Abrías temporadas en que la primavera nos invade
a través de la herida más pequeña;
rodaba el planeta, sala de espera;
combatían los gallos hasta sacarse chispas de los picos,
el príncipe sacudía su ropa
y caía en el plato una migaja de diamante.

Levantabas residencias boreales
en el espacio herido por el resplandor de la salamandra;
te desleías, hostia en el aire, fantasma de polen
sencillo fistol complicado
hecho con una gota limpia y un trozo de paja.

Estuviste en Roma todas las veces que el poder cambió de manos,
detrás de tu espejito roto
una lágrima contestaba señales de otros mundos;
eras lo inolvidable en sí
dilatándose en una hora de sesenta siglos;
la intensidad en sí
sembrando su llamarada en galaxias de magnesio.

¿Y además no eres tú la entregada al vértigo, la mujer absoluta,
divinamente encumbrada
hasta el cielo de las bengalas y las palmeras fundentes?
¿Acaso no elogiaste las almenas que flotan muy arriba de su torre
y los juramentos que florecen al filo de los cero grados
y el exacto poder que pasea por la eternidad
una burbuja púrpura o indestructible lámpara?

Y si acaso es cierto lo que digo de ti,
si es verdad mi rosario de alabanzas
—oh imbatible promesa del espíritu—,
dí entonces el conjuro,
danos el espeso y amargo brebaje de la realidad
que nunca embrutece a los prudentes.

Fortalece la inverosímil brazada
que separa al náufrago del cloqueante leño;
dime algo sobre la puesta de sol,
algo sobre el hombre de cuyas venas pendían los crisantemos,
cuando ese mismo hombre desafiaba la ira del caos
y removía con un palito las fosas de sangre,
los ojos del monstruo dormido.

Dime que no ha muerto la inocencia,
que siempre se gana, que no se pierde,
que nunca se pierde la inocencia.

Tras el biombo de los párpados se desnuda la creación entera,
ahí se ganan las batallas
y surgen cosas más importantes que aprender a morir o no morir,
cosas que juzgadas en sí mismas
harían llorar a un ojo de cristal.

Mas no hables de cuando el amor se viene abajo
con el estruendo de acumulados siglos;
no hables de la ilusión que se desploma
sobre el río entarimado con flotillas de ataúdes.

Dí que nada amargo debe podrir las palabras
y entonces, carne de toda tempestad,
mi pecho lanzará su grito en la mañana sin eclipse,

internándose a tambor batiente
por los arrabales de la gloria y de la sangre fiel.

Vigilaré la hora y el día,
el lugar, los augurios favorables, los signos del agua que sube transfigurada
y anega terrazas
o astilla helados minaretes.
Estaré pendiente:
lo familiar que nunca ha sido visto volverá conmigo.

Mas si no es tu voluntad decirme nada
yo en cambio te confieso mi júbilo escondido;
el placer que siento al guardar en los bolsillos los charcos que me gustan
y en pasarme de largo cuando el visitante del príncipe nos llama
o en darle un empujón al ordenador de los asuntos tribales.

Pero la violencia no es mi marca de nacimiento;
más bien soy el irredimible bobo
que mira desaparecer la nieve
como sorbida por una potente sonda secreta,
o se maravilla a la vista del sapo, verde camafeo viviente.

Me complazco una y otra vez
en el amor, en la belleza, fúlgida mancuerna
como un par de puños que lo encierran todo.

Lavo mis pies en la bandeja amarilla
que forma el reflejo del faro en los estuarios
y llevo a la espalda un nido tan hondo como un carcaj
y doy de comer y descansar a mis burros alados
que tanto me ayudan transportando bloques de cuarzo para mi torre;
concilio el sueño bajo campanarios al alto vacío
y me río con mi amor
que sólo apoyándose en la tierra siente que vuela.

[*Cantos al sol que no se alcanza*]

Se agrieta el labio nace la palabra

para mi gran amigo Arturo González Cosío

Se agrieta el labio nace la palabra
Surge un otoño de hojas verdes y perpetuas
Aquí es allá el norte ya no existe
Vamos en viaje todos
La isla avienta contra el aire su ancla milenaria

Solas se dicen las palabras
Pálidos rubíes que manan de la plena bonanza
Arados de luz sobre las aguas
Unitarias palabras semejantes
A una selva que se vuelva un árbol
Un mismo árbol creciendo
Como un solitario y fabuloso perchero para pájaros

Hay que apilarlas como pesos de fuego
Pagar con ellas por el milagro que conceden
O echarlas a volar como una baraja de cantáridas
Bajo la piel de ciertos ciegos

Se agrieta el labio nace la palabra
Viajamos por una ventana erizada de sonrisas
El castor hunde su diente minucioso en pilares de ceniza
Caminan las palabras por la calle torturada
Que va desde la garganta al infinito
Marchan las palabras en perfecta disciplina
Hacia la gorjeante emboscada de sí mismas

Ellas nos comunican o nos matan
Denodadas palabras
Llaves maestras de los pechos
Que también abren la caja fuerte y porosa de las piedras
Ellas nos comunican o nos matan
Y suben por la noche los tejados
En que autómatas olean sus camisas de lámina

Se agrieta el labio nace la palabra
El cielo agita su collar sonoro sus brazaletes de campanas
Corremos montados en el ciervo que perseguimos
Aquí es allá
Traspasamos la estallante hornaza

Que mueve rizos de mármol en la cornisa
Hemos llegado
Por una rendija en el misterio
Al corazón de la palabra hemos llegado

[*Cantos al sol que no se alcanza*]

Mas he aquí al lince...

Mas he aquí al lince de juventud extrema
volviendo en sí antes que nadie,
y también al sedoso azulejo
enmudecido en la huerta que canta

Ellos, lince y azulejo, precisamente sobrevivientes,
han soñado lo que ven
y han visto lo que sueñan:
esa llama levantada de manos como un caballo
en la extensión inerte;
la negra llama del ciprés
retorciéndose en la llanura inmóvil.

Lince y azulejo
han tenido que soñar para verlo todo:
incluso el olor de las islas saltando tapias remotas
y la frágil barcaza de pétalos
cuando transporta escarcha impaciente
hacia la tiniebla que destrozan
ebrios desfiles de insectos titilantes.

[*Cantos al sol que no se alcanza*]

La despedida del bufón

Se ajaron mis ropas de polvo colorido,
al fondo del mar mis vestiduras devolví;
ciego quedé junto al estanque,
junto al río desmayado por un coletazo de su propia espuma.

En vano busqué la imagen mía
mirándome en el espejo oscuro de los girasoles;
perdí el brillo inmortal liquidándolo a grandes sorbos
y también mi franela para limpiar la luna
y el puerto donde el atardecer cae de rodillas.

Perdí mis entrañables pertenencias,
mis lujos de hombre sin nada,
la mirada antigua que crecía
a la velocidad con que el tallo persigue su follaje.

¿Dónde quedarían mis palacios de agua con sueño,
dónde las enormes hojas blancas
que el invierno desprendió del mástil?

¿Las águilas del centro de la tierra,
los dulces inventos de aserrín,
mis bienes todos, apenas mesurables en latidos y alegría,
en qué pliegue del caos hallaron sepultura?

Damas y caballeros, piedras y pájaros:
es la hermosura de la vida lo que nos deja tan pobres,
la hermosura de la vida
lo que lentamente nos vuelve locos.

Oh señores, señoras, niños, flores,
mi corazón comparece por última vez ante vosotros:
se ajaron mis ropas de polvo colorido,
al fondo del mar mis vestiduras devolví.

[*Cantos al sol que no se alcanza*]

Atrás de la memoria

De hinojos en el vientre de mi madre
Yo no hacía otra cosa que rezar,
Por la grieta de su boca perfumada
Alguna vez el resplandor externo sorprendí;
No estaba yo al corriente de la realidad
Pero cuando ella sonreía
Un mediterráneo fuego se posaba
En el quebradizo travesaño de mis huesos.

Era el impredecible amanecer de mí mismo
Y en aquellas vísperas de gala y de miseria
Pude oír el eco del granizo
Tras la nerviosa ventana carnal;
Arrodillado estuve muchos meses,
Velando mis armas,
Contando los instantes, los rítmicos suspiros
Que me separaban de la noche polar.

Pronto empuñé la vida,
Con manos tan pequeñas
Que apenas rodeaban un huevo de paloma;
Jugué a torcer en mil sentidos,
Como un alambre de oro,
El rayo absorto que a otra existencia me lanzaba.

Cabellos y piernas con delicado estrépito
Saludaron el semáforo canicular.
Entonces halé hasta mis labios
La cobija de vapor que yo mismo despedía
Y me dormí en la profunda felicidad
Que uno siente cuando conoce el aire.

[*Fundación del entusiasmo*]



THELMA NAVA

[México, 25 de noviembre de 1931]

Es directora de la revista *Pájaro Cascabel* y de la editorial del mismo nombre. Allí se han dado a conocer muchos poetas mexicanos e hispanoamericanos. Recibió en 1962 el Premio Ramón López Velarde. Ejerce el periodismo literario en *El Día* y *Ovaciones*. Al asumir en pleno su condición de mujer, Thelma Nava predica su esperanza mediante símbolos y referencias que dan intensidad lírica a sus reflexiones. Contempla el mundo como un gran desierto en que sólo el amor puede provisionalmente ampararnos y busca esa palabra capaz de designar el secreto nombre de las cosas.

LIBROS DE POESÍA: *Aquí te guardo yo* (1957). *La orfandad del sueño* (1964). *Colibrí 50* (1966).

Casi el verano

Yo no digo que el sol, inaprehensible sueño de mi piel,
entabla una demanda amorosa contra el latido del día.
Digo solamente que mi amor es un gajo desnudo
que se cubre con hojas de ruibarbo y jazmines embotellados.
Mi amor está desnudo y ha empezado a tatuar corazones en el viento,
iconoclastas corazones dispensadores de azules albas.

Nunca la música ha cabalgado en potros más esbeltos.
Los antiguos pavorreales del verano han empezado
a mirarse desplegando sus arpas de colores.

A la luz del verano, salta, canta corazón.
El aire quiere dormirse junto a tu boca.
Tu corazón es una maquinaria secreta que me traga.
La lluvia nos conduce de la mano hasta el pan tierno de su abrazo.
A sus puertas estamos. Sobrecogidos y aromados.

La mañana no quiere parecerse a ninguna.
En el viento cercano una lágrima tiembla.
La niña ciega alcanza el sueño de la abeja.
En tanto que nosotros transcurrimos.

[Colibrí 50]

Las señales

¿Acaso era necesario decir que las señales del amor eran tan evidentes
como el sello que llevaba en la frente el acusado,
como la ola invisible lamiendo el ala de nuestro corazón?
¿Acaso necesitábamos preguntarnos qué era lo que nos acercaba y nos hacía rechazarnos,
serpientes agonizando en nuestro propio laberinto?

Todo nacía de madrugada, con la avidez del que espera uno y otro día
en silencio la partida, la ruptura del círculo,
el imposible beso de la figura de barro que nos llama.

Todo nacía en verano, donde la realidad y el sueño se confunden
cogidos de la mano del absurdo, de lo que no es jamás regreso,
de la siempre partida hacia otra parte.

Día que aguardas el silencio de la luz construyéndote
y llegas atónito ante las puertas que te fueron negadas.

[Colibrí 50]

Ven

Ven
Ayúdame a insertar mi corazón en la tapa de este libro
enciclopedia donde en cualquier momento puedo leerte
manual de fórmulas para ahuyentar la tristeza
ven
ayúdame a olvidarte
a no seguir buscando
la mirada que pusiste en mi rostro
cada minuto diferente
ayúdame a olvidar nuestra hermosa soledad
de animales en celo
si tú me ayudas
te prometo no salir a buscarte en los espejos
o en el fondo de la taza de té.

[El Corno Emplumado, núm. 18, abril de 1966]

Petrópolis bajo la niebla

porque no era válido salir a buscar el fuego del mar
detuvimos los pasos frente a la tarde campana
llamando
golpeando a las puertas de la ciudad abierta
que aguardaba nuestra llegada en su vaivén de niebla

el sol deshecho del día atravesaba las palabras del descubrimiento
de las primeras hortensias en la ciudad sin prisa
donde todos los relojes parecían dejar su marca inmóvil
mientras el emperador perdía súbitamente su corona en el castillo

bajo el cielo amor bandera abierta buscábamos
una señal desnuda como el rostro del amor
como el amor que se desnuda en las mañanas del amor

lejos de la bahía regresaban los pájaros
sorpresivamente
como vuelve la forma del poema a los labios del poeta.

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]



TOMÁS SEGOVIA

[Valencia, España, 30 de junio de 1927]

Llegó a nuestro país en 1940, y representa en esta selección el valioso grupo de los poetas españoles “trasterrados” a México. Editó con Antonio Alatorre y Juan García Ponce la *Revista Mexicana de Literatura*. Fue director de la Casa del Lago, centro cultural de la Universidad de México. Actualmente reside en París. Ensayista, crítico y traductor de poesía (Ungaretti, Rimbaud), ha publicado una novela (*Primavera muda*, 1954) y un drama en verso (*Zamora bajo los astros*, 1959). Su obra poética es la historia de un crecimiento espiritual que parte de las tinieblas y busca la luz encarnada en la alabanza de las cosas terrestres para afirmarse en ellas, para vencer la orfandad del exilio, tema en que Segovia ha alcanzado las páginas más puras, bellas y hondas de su trabajo lírico.

LIBROS DE POESÍA: *La luz provisional* (1950). *Apariciones* (1957). *Siete poemas* (1958). *Luz de aquí* (1959). *El sol y su eco* (1960).

Dime mujer dónde escondes...

Dime mujer dónde escondes tu misterio
mujer agua pesada volumen transparente
más secreta cuanto más te desnudas
cuál es la fuerza de tu esplendor inerme
tu deslumbrante armadura de belleza
dime no puedo ya con tantas armas
mujer sentada acostada abandonada
enséñame el reposo el sueño y el olvido
enséñame la lentitud del tiempo
mujer tú que convives con tu ominosa carne
como junto a un animal bueno y tranquilo
mujer desnuda frente al hombre armado

quita de mi cabeza este casco de ira
cálmame cúrame tiéndeme sobre la fresca tierra
quítame este ropaje de fiebre que me asfixia
húndeme debíltame envenena mi perezosa sangre
mujer roca de la tribu desbandada
descíñeme estas mallas y cinturones de rigidez y miedo
con que me aterro y te aterro y nos separa
mujer oscura y húmeda pantano edénico
quiero tu ancha olorosa robusta sabiduría
quiero volver a la tierra y sus zumos nutricios
que corren por tu vientre y tus pechos y que riegan tu carne
quiero recuperar el peso y la rotundidad
quiero que me humedezcas me ablandes me afemines
para entender la feminidad la blandura húmeda del mundo
quiero apoyada la cabeza en tu regazo materno
traicionar al acerado ejército de los hombres
mujer cómplice única terrible hermana
dame la mano volvamos a inventar el mundo los dos solos
quiero no apartar nunca de ti los ojos
mujer estatua hecha de frutas paloma crecida
déjame siempre ver tu misteriosa presencia
tu mirada de ala y de seda y de lago negro
tu cuerpo tenebroso y radiante plasmado de una vez sin titubeos
tu cuerpo infinitamente más tuyo que para mí el mío
y que entregas de una vez sin titubeos sin guardar nada
tu cuerpo pleno y uno todo iluminado de generosidad
mujer mendiga pródiga puerto del loco Ulises
no me dejes olvidar nunca tu voz de ave memoriosa
tu palabra imantada que en tu interior pronuncias siempre desnuda
tu palabra certera de fulgurante ignorancia
la salvaje pureza de tu amor insensato
desvariado sin freno brutalizado enviado
el gemido limpísimo de la ternura
la pensativa mirada de la prostitución
la clara verdad cruda
del amor que sorbe y devora y se alimenta
el invisible zarpazo de la adivinación
la aceptación la comprensión la sabiduría sin caminos
la esponjosa maternidad terreno de raíces
mujer casa del doloroso vagabundo
dame a morder la fruta de la vida
la firme fruta de luz de tu cuerpo habitado
déjame recostar mi frente aciaga
en tu grave regazo de paraíso boscoso
desnúdame apacíguame cúrame de esta culpa ácida
de no ser siempre armado sino sólo yo mismo.

Una blancura te inunda...

Una blancura te inunda
los dos pechos: eres pura.
Y sube una mancha oscura
por tu vientre: eres profunda.

[*La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*,
núm. 277, 22 de junio de 1966]

Confesión

El día
está tan bello
que no puede mentir:
comemos de su luz nuestro pan de verdad.

Su cuerpo se descíñe
y se tiende y se ofrece.
Esta dicha no engaña: nada quiere.

Di: ¿no es más fuerte
que nuestro amor altivo de la muerte
esta sencilla gracia equilibrada
que nada
ejerce?

Pero cuánto pavor,
violenta alma mediata,
te infunde todavía esa burlona voz
que a solas te susurra “estás salvada”.

No, no:
tu destino ni ha muerto ni es tu esclavo.
Soberbia y Miedo, confesad:
la vida toda fue verdad.

Desmesura

Esta rauda luz blanca borra todo,
ofusca de evidencia,
casi no se ve el mundo.
¿Soportaremos, vacilantes, el embate
de la dicha impensable?

Pero pon, desmesura,
otra flecha en tu arco.

¿Quién pedirá razones del exceso
de tu lenguaje
si no está para ser dicha ni escuchada,
ni escuchada tu palabra visible?

Ningún temor, desigual alegría:
te podemos hablar en pleno vuelo,
entreabrir el silencio,
mostrar desnudo el pecho vulnerado;
si calla tu hermosura
es que no hay ya expresión alguna
en la toda presencia;
tu golpe de marea
nos devuelve a la tierra.

Tu luz no ha vaciado el mundo
pero digamos algo:
cargada hasta la boca pesa
tanto como un silencio la palabra.

Secreto

Reposa y pesa el mar
sin exceso colmado,

con gesto puro ordena su abundancia
la variedad terrestre

y todo aquello entre los justos horizontes
que tiene un rostro,
a él se asoma entero.

¿Soy rechazado?
Por el cuerpo transcurso de una diosa.

De su aliento de amor, como en un sueño
¿será verdad que sus dormidos labios
casi audible formaron un suspiro
para al reconocido al fin decir
en un soplo “eres tú”?

Pero no, buscador, no lo preguntes.
La diosa duerme, tú de pie confía
para cuando despierte sonreírle.

Para ti mismo ante ella eres secreto.

Negrura

De una mirada huyo que me huye
y los ojos le busco a una ceguera.

Pero ¿a qué me desnudo y me despojo
si su fulguración no me desnuda?

Ninguna fuga alcanza su desvío,
infinita es la noche de no vernos.

Aquí estoy, no me muevo, y haz tú el día,
ven, esplendor, a ser terrenal y sagrado.

Vuélvete ya, piadoso dardo, y mírame,
hazme verdad de un golpe de tu vista.

No rehuyas mis ojos más, negrura,
que bien sé yo que esa ceguera mira.

Del instantáneo rayo sabré hacer una fuente
y beberé mezcladas la luz y la tiniebla.

Pero será de luz la fuente misma.

La que acoge y conforta

La que acoge y conforta
la que marca con su espera el lugar del término
la que no es pregunta pero hace posible la respuesta verdadera
la que ve mi visión
la que es estela en el agua y oriente en el aire y regazo para ser comprendido
la que dialoga en la soledad
la invisible compañía
aquella a quien hablan las palabras no dichas
la que vive y respira en mi intención
la que recibe mis pensamientos
la que devuelve mis preguntas transfiguradas
la aguja del compás cuya punta errante soy yo
la que hace mi casa en todas partes
la que conversa en el bosque que oigo hablar
la que medita en el crepúsculo que me inunda
la que duerme en los soplos que me hablan
la que ríe siempre ríe en el día inmortal
ella
horizonte que mira luz que acaricia
medida del cambio alma del vuelo
secreto del amor

—traicionada olvidada perdida
 ángel negada mirada sin respuesta
 reina desfigurada diosa muda
 el viento ya no es tu voz
 mis horas no son las perlas que tu mirada traspasa y une
 mis palabras se disuelven en el aire
 ya no sé descifrar lo que digo lo que hago
 alguien que no he llamado se instala en mí y piensa brutalmente
 su mirada feroz nunca se tranquiliza
 y el agua no tiene alma el aire no palpita
 la tierra está gris y yerta como un asesinado
 nada canta nada ríe el coro está disperso
 el tiempo suena a hueco las horas caen a tropezones
 qué espero por qué vivo
 por qué cierro los ojos con violencia en espera de que acabe el día
 quién es este que se obstina en ofrecerse al torrente del tiempo
 por qué pisa la tierra por qué respira el aire
 por qué mancha y aplasta y pudre en torno suyo
 ah no permitas más esta vergüenza
 ángel alma pureza ven
 vuelve no te llesves la espada de fuego
 incéndiame lléname hasta los bordes de pesada ceniza
 sacúdeme con tu vuelo huracanado
 no me perdones no soy yo a quien perdonas en mí
 devuélveme tu amor y tu desgarradora exigencia
 tu dura alegría tu quemadura solar
 cuando fui el amado de la tierra desnuda
 el deseado de la pulcra indigencia
 el predilecto de la Madre descarnada
 cómo podré perder la culpa de perderte
 matar el asesinato borrar la ausencia
 olvidar el olvido apartar este desvío
 cómo llamarte sin violar el secreto de tu nombre
 cómo pedirte una respuesta a ti silencio suficiente
 una sola palabra proferida paralizaría coagularía pulverizaría tu amor
 cómo buscarte sin apartar los ojos de este horror
 no no te miro no tienes que mostrarte no digas nada
 mas sigue detrás de mí materna Eurídice.

[*Revista Mexicana de Literatura*, núm. 11-12,
 noviembre-diciembre de 1962]

Besos

Mis besos lloverán sobre tu boca oceánica
 primero uno a uno como una hilera de gruesas gotas
 anchas gotas dulces cuando empieza la lluvia
 que revientan como claveles de sombra

luego de pronto todos juntos
hundiéndose en tu gruta marina
chorro de besos sordos entrando hasta tu fondo
perdiéndose como un chorro en el mar
en tu boca oceánica de oleaje caliente
besos chafados blandos anchos como el peso de la plastilina
besos oscuros como túneles de donde no se sale vivo
deslumbrantes como el estallido de la fe
sentidos como algo que te arrancan
comunicantes como los vasos comunicantes
besos penetrantes como la noche glacial en que todos nos abandonaron
besaré tus mejillas
tus pómulos de estatua de arcilla adánica
tu piel que cede bajo mis dedos
para que yo modele un rostro de carne compacta idéntico al tuyo
besaré tus ojos más grandes que tú toda
y que tú y yo juntos y la vida y la muerte
del color de la tersura
de mirada asombrosa como encontrarse en la calle con uno mismo
como encontrarse delante de un abismo
que nos obliga a decir quién somos
tus ojos en cuyo fondo vives tú
como en el fondo del bosque más claro del mundo
tus ojos llenos de aire de las montañas
y que despiden un resplandor al mismo tiempo áspero y dulce
tus ojos que tú no conoces
que miran con un gran golpe aturdidor
y me inmutan y me obligan a callar y a ponerme serio
como si viera de pronto en una sola imagen
toda la trágica indescifrable historia de la especie
tus ojos de esfinge virginal
de silencio que resplandece como el hielo
tus ojos de caída durante mil años en el pozo del olvido
besaré también tu cuello liso y vertiginoso como un tobogán inmóvil
tu garganta donde puede morderse la amargura
tu garganta donde la vida se anuda como un fruto que se puede morder
y donde el sol en estado líquido circula por tu voz y tus venas
como un coñac ingrátido y cargado de electricidad
besaré tus hombros contruidos y frágiles como la ciudad de Florencia
y tus brazos firmes como un río caudal
frescos como la maternidad
rotundos como el momento de la inspiración
tus brazos redondos como la palabra Roma
amorosos a veces como el amor de las vacas por los terneros
y tus manos lisas y buenas como cucharas de palo
tus manos como esos pedazos de la noche que de pronto caen revoloteando en la mitad
del día
tus manos incitadoras como la fiebre
o blandas como el regazo de la madre del asesino

tus manos que apaciguan como saber que la bondad existe
besaré tus pechos globos de ternura
besaré sobre todo tus pechos más tibios que la convalecencia
más verdaderos que el rayo y que la soledad
y que pesan en el hueco de mi mano como la evidencia en la mente del sabio
tus pechos pesados fluidos tus pechos de mercurio solar
tus pechos anchos como un paisaje escogido definitivamente
inolvidables como el pedazo de tierra donde habrán de enterrarnos
calientes como las ganas de vivir
con pezones delicados iridiscentes florales
besaré tus pezones de milagro y dulces alfileres
que son la punta donde de pronto acaba chatamente
la fuerza de la vida y sus renovaciones
tus pezones de botón para abrochar el paraíso
de retoño del mundo que echa flores de puro júbilo
tus pezones submarinos de sabor a frescura
besaré mil veces tus pechos que pesan como imanes
y cuando los aprieto se desparraman como el sol en los trigales
tus pechos de luz materializada y de sangre dulcificada
generosos como la alegría de aceptar la tristeza
tus pechos donde todo se resuelve
donde acaba la guerra la duda la tortura
y las ganas de morir
besaré tu vientre firme como el planeta Tierra
tu vientre de llanura emergida del caos
de playa rumorosa
de almohada para la cabeza del rey después de entrar a saco
tu vientre misterioso cuna de la noche desesperada
remolino de la rendición y del deslumbrante suicidio
donde la frente se rinde como una espada fulminada
tu vientre montón de arena de oro palpitante
montón de trigo negro cosechado en la luna
montón de tenebroso humus incitante
tu vientre regado por los ríos subterráneos
donde aún palpitan las convulsiones del parto de la tierra
tu vientre contráctil que se endurece como un brusco recuerdo que se coagula
y ondula como las colinas
y palpita como las capas más profundas del mar océano
tu vientre lleno de entrañas de temperatura insoportable
tu vientre que ruge como un horno
o que está tranquilo y pacificado como el pan
tu vientre como la superficie de las olas
lleno hasta los bordes de mar de fondo y de resacas
lleno de irresistible vértigo delicioso
como una caída en un ascensor desbocado
interminable como el vicio y como él insensible
tu vientre incalculablemente hermoso
valle en medio de ti en medio del universo
en medio de mi pensamiento

en medio de mi beso auroral
tu vientre de plaza de toros
partido de luz y sombra y donde la muerte trepida
suave al tacto como la espalda negra del toro de la muerte
tu vientre de muerte hecha fuente para beber la vida fuerte y clara
besaré tus muslos de catedral
de pinos paternos
practicables como los postigos que se abren sobre lo desconocido
tus muslos para ser acariciados como un recuerdo pensativo
tensos como un arco que nunca se disparará
tus muslos cuya línea representa la curva del curso de los tiempos
besaré tus ingles regadas como los huertos mozárabes
traslúcidas y blancas como la vía láctea
besaré tu sexo terrible
oscuro como un signo cuyo nombre no puede decirse sin tartamudear
como una cruz que marca el centro de los centros
tu sexo de sal negra
de flor nacida antes que el tiempo
delicado y perverso como el interior de las caracolas
más profundo que el color rojo
tu sexo de dulce infierno vegetal
emocionante como perder el sentido
abierto como la semilla del mundo
tu sexo de perdón para el culpable sollozante
de disolución de la amargura y de mar hospitalario
y de luz enterrada y de conocimiento
de amor de lucha de muerte de girar de los astros
de sobrecogimiento de hondura de viaje entre sueños
de magia negra de anonadamiento de miel embrujada
de pendiente suave como el encadenamiento de las ideas
de crisol para fundir la vida y la muerte
de galaxia en expansión
tu sexo triángulo sagrado besaré
besaré besaré
hasta hacer que toda tú te enciendas
como un farol de papel que flota locamente en la noche.



ROSARIO CASTELLANOS

[México, 25 de mayo de 1925]

Aunque ha practicado con acierto todos los géneros literarios (sus novelas *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas* cuentan entre las más notables de los últimos años), la plenitud de Rosario Castellanos está en su obra poética que registra varias etapas, al fin complementarias más que opuestas. La conciencia del mestizaje, la perduración en nuestro ser de una raza vencida a la que el mundo fue sin misericordia arrebatado, dan forma y profundidad a muchos de sus versos. Otra de sus constantes preocupaciones expresivas ha sido el desamparo que sucede a la pérdida del amor. La objetividad, un “realismo” encendido por la potencia lírica de la palabra, prevalece en los poemas que sueltan la voz para afirmar la urgencia solidaria de la comunidad. El mundo de referencias personales se ensancha para abarcar las furias y las penas de los demás. Así, el pensamiento se vierte sin fisura en una forma cuya excelencia artística es complemento activo del significado.

LIBROS DE POESÍA: *Trayectoria del polvo* (1948). *De la vigilia estéril* (1950). *Presentación en el templo seguida de El rescate del mundo* (1952). *Apuntes para una declaración de fe* (1953). *Poemas 1953-1955* (1956). *Al pie de la letra* (1959). *Lívida luz* (1960).

Dos meditaciones

I

Considera, alma mía, esta textura
 áspera al tacto, a la que llaman vida.
 Repara en tantos hilos tan sabiamente unidos
 y en el color, sombrío pero noble,
 firme, y donde ha esparcido su resplandor el rojo.
 Piensa en la tejedora; en su paciencia
 para recomenzar
 una tarea siempre inacabada.

Y odia después, si puedes.

II

Hombrecito, ¿qué quieres hacer con tu cabeza?
 ¿Atar al mundo, al loco, loco y furioso mundo?
 ¿Castrar al potro Dios?

Pero Dios rompe el freno y continúa engendrando
 magníficas criaturas,
 seres salvajes cuyos alaridos
 rompen esta campana de cristal.

[*Al pie de la letra*]

Falsa elegía

Compartimos sólo un desastre lento.
Me veo morir en ti, en otro, en todo
y todavía bostezo o me distraigo
como ante el espectáculo aburrido.

Se destejen los días,
las noches se consumen antes de darnos cuenta;

así nos acabamos.

Nada es. Nada está
entre el alzarse y el caer del párpado.

Pero si alguno va a nacer (su anuncio,
la posibilidad de su inminencia
y su peso de sílaba en el aire),
trastorna lo existente,
puede más que lo real
y desaloja el cuerpo de los vivos.

[Al pie de la letra]

La velada del sapo

Sentadito en la sombra
—solemne con tu bocio exoftálmico; cruel
(en apariencia, al menos, debido a la hinchazón
de los párpados); frío,
frío de repulsiva sangre fría.

Sentadito en la sombra miras arder la lámpara.

En torno de la luz hablamos y quizá
uno dice tu nombre.

(Es septiembre. Ha llovido.)

Como por el resorte de la sorpresa, saltas
y aquí estás ya, en medio de la conversación,
en el centro del grito.
¡Con qué miedo sentimos palpitar
el corazón desnudo
de la noche en el campo!

[Al pie de la letra]

Lo cotidiano

Para el amor no hay cielo, amor, sólo este día;
este cabello triste que se cae
cuando te estás peinando ante el espejo.
Esos túneles largos
que se atraviesan con jadeo y asfixia;
las paredes sin ojos,
el hueco que resuena
de alguna voz oculta y sin sentido.

Para el amor no hay tregua, amor. La noche
no se vuelve, de pronto, respirable.
Y cuando un astro rompe sus cadenas
y lo ves zigzaguear, loco, y perderse,
no por ello la ley suelta sus garfios.
El encuentro es a oscuras. En el beso se mezcla
el sabor de las lágrimas.
Y en el abrazo ciñes
el recuerdo de aquella orfandad, de aquella muerte.

[Lívica luz]

Presencia

Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido
mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.

Esto que uní alrededor de un ansia,
de un dolor, de un recuerdo,
desertará buscando el agua, la hoja,
la espora original y aun lo inerte y la piedra.

Este nudo que fui (inextricable
de cóleras, traiciones, esperanzas,
vislumbres repentinos, abandonos,
hambres, gritos de miedo y desamparo
y alegría fulgiendo en las tinieblas
y palabras y amor y amor y amores)
lo cortarán los años.

Nadie verá la destrucción. Ninguno
recogerá la página inconclusa.

Entre el puñado de actos
dispersos, aventados al azar, no habrá uno
al que pongan aparte como a perla preciosa.
Y sin embargo, hermano, amante, hijo,

amigo, antepasado,
no hay soledad, no hay muerte
aunque yo olvide y aunque yo me acabe.

Hombre, donde tú estás, donde tú vives
permaneceremos todos.

[Lívica luz]

Destino

Matamos lo que amamos. Lo demás
no ha estado vivo nunca.
Ninguno está tan cerca. A ningún otro hiere
un olvido, una ausencia, a veces menos.

Matamos lo que amamos. ¡Que cese ya esta asfixia
de respirar con un pulmón ajeno!
El aire no es bastante
para los dos. Y no basta la tierra
para los cuerpos juntos
y la ración de la esperanza es poca
y el dolor no se puede compartir.

El hombre es animal de soledades,
ciervo con una flecha en el ijar
que huye y se desangra.

Ah, pero el odio, su fijeza insomne
de pupilas de vidrio; su actitud
que es a la vez reposo y amenaza.

El ciervo va a beber y en el agua aparece
el reflejo de un tigre.

El ciervo bebe el agua y la imagen. Se vuelve
—antes que lo devoren— (cómplice, fascinado)
igual a su enemigo.

Damos la vida sólo a lo que odiamos.

[Lívica luz]

Agonía fuera del muro

Miro las herramientas,
el mundo que los hombres hacen, donde se afanan,
sudan, paren, cohabitan.

El cuerpo de los hombres prensado por los días,
su noche de ronquido y de zarpazo
y las encrucijadas en que se reconocen.

Hay ceguera y el hambre los alumbraba
y la necesidad, más dura que metales.

Sin orgullo (¿qué es el orgullo? ¿Una vértebra
que todavía la especie no produce?)
los hombres roban, mienten,
como animal de presa olfatean, devoran
y disputan a otro la carroña.

Y cuando bailan, cuando se deslizan
o cuando burlan una ley o cuando
se envilecen, sonríen,
entornan levemente los párpados, contemplan
el vacío que se abre en sus entrañas
y se entregan a un éxtasis vegetal, inhumano.

Yo soy de alguna orilla, de otra parte,
soy de los que no saben ni arrebatarse ni dar,
gente a quien compartir es imposible.

No te acerques a mí, hombre que haces el mundo,
déjame, no es preciso que me mates.
Yo soy de los que mueren solos, de los que mueren
de algo peor que vergüenza.
Yo muero de mirarte y no entender.

[Lívica luz]

Amor

Sólo la voz, la piel, la superficie
pulida de las cosas.

Basta. No quiere más la oreja, que su cuenco
rebalsaría y la mano ya no alcanza
a tocar más allá.

Distraída, resbala, acariciando
y lentamente sabe del contorno.
Se retira saciada
sin advertir el ulular inútil
de la cautividad de las entrañas
ni el ímpetu del cuajo de la sangre
que embiste la compuerta del borbotón, ni el nudo
ya para siempre ciego del sollozo.

El que se va se lleva su memoria,
su modo de ser río, de ser aire,
de ser adiós y nunca.

Hasta que un día otro lo para, lo detiene
y lo reduce a voz, a piel, a superficie
ofrecida, entregada, mientras dentro de sí
la oculta soledad aguarda y tiembla.

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]



JAIME SABINES

[Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 15 de junio de 1925]

Contrariamente a lo que por lo general ocurre, Jaime Sabines no ha hecho vida literaria ni suele colaborar en revistas especializadas. Se gana la vida en actividades comerciales. La poesía coloquial, vertida en lenguaje de todos los días, suspendida por una emoción amparada en el temor, encuentra en Sabines un convencido partidario. Al escepticismo descarnado aún a el horror de la muerte, al disfrute de ciertos momentos, opone la conciencia de la destrucción, y sosiega el brote de la esperanza con la imagen de la corrupción de la carne. Con tales elementos, ahogados en una angustia que de pronto puede resolverse en frases imprevistas, ha escrito páginas que sobresalen por la peculiar emoción con que han sido concebidas. De su palabra surge un mundo en descomposición hacia el cual tiende la mano para comprobar cómo el hombre desde que nace es un símbolo de lo que pronto acaba.

LIBROS DE POESÍA: *Horas* (1950). *La señal* (1950). *Tarumba* (1956). *Diario semanario y poemas en prosa* (1961). *Recuento de poemas* (1962).

Yo no lo sé de cierto...

Yo no lo sé de cierto, pero lo supongo
que una mujer y un hombre
algún día se quieren,
se van quedando solos poco a poco,
algo en su corazón les dice que están solos,

solos sobre la tierra se penetran,
se van matando el uno al otro.

Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.
El amor une cuerpos.
En silencio se van llenando el uno al otro.

Cualquier día despiertan, sobre brazos;
piensan entonces que lo saben todo.
Se ven desnudos y lo saben todo.

(Yo no lo sé de cierto. Lo supongo.)

[*Horas*]

En los ojos abiertos de los muertos

En los ojos abiertos de los muertos
¡qué fulgor extraño, qué humedad ligera!
Tapiz de aire en la pupila inmóvil,
velo de sombra, luz tierna.
En los ojos de los amantes muertos
el amor vela.
Los ojos son como una puerta
infranqueable, codiciada, entreabierta.
¿Por qué la muerte prolonga a los amantes
los encierra en un mutismo como de tierra?
¿Qué es el misterio de esa luz que llora
en el agua del ojo, en esa enferma
superficie de vidrio que tiembla?
Ángeles custodios les recogen la cabeza.
Murieron en su mirada,
murieron de sus propias venas.
Los ojos parecen piedras
dejadas en el rostro por una mano ciega.
El misterio los lleva.
¡Qué magia, qué dulzura
en el sarcófago de aire que los encierra!

[*La señal*]

Tarumba

Tarumba.
Yo voy con las hormigas
entre las patas de las moscas.
Yo voy con el suelo, por el viento,

en los zapatos de los hombres,
en las pezuñas, las hojas, los papeles;
voy a donde vas, Tarumba,
de donde vienes, vengo.
Conozco a la araña.
Sé eso que tú sabes de ti mismo
y lo que supo tu padre.
Sé lo que me has dicho de mí.
Tengo miedo de no saber,
de estar aquí como mi abuela
mirando la pared, bien muerta.
Quiero ir a orinar a la luz de la luna.
Tarumba, parece que va a llover.

[Tarumba]

A la casa del día

A la casa del día entran gentes y cosas,
yerbas de mal olor,
caballos desvelados,
aires con música,
maniqués iguales a muchachas;
entramos tú, Tarumba, y yo.
Entra la danza. Entra el sol.
Un agente de seguros de vida
y un poeta.
Un policía.
Todos vamos a vendernos, Tarumba.

[Tarumba]

A caballo

A caballo, Tarumba,
hay que montar a caballo
para recorrer este país,
para conocer a tu mujer,
para desear a la que deseas,
para abrir el hoyo de tu muerte,
para levantar tu resurrección.
A caballo tus ojos,
el salmo de tus ojos,
el sueño de tus piernas cansadas.
A caballo en el territorio de la malaria,
tiempo enfermo,
hembra caliente,

risa a gotas.
A donde llegan noticias de vírgenes,
periódicos con santos,
y telegramas de corazones deportivos como una bandera.
A caballo, Tarumba, sobre el río,
sobre la laja de agua, la vigilia,
la hoja frágil del sueño
(cuando tus manos se despiertan con nalgas),
y el vidrio de la muerte en el que miras
tu corazón pequeño.
A caballo, Tarumba,
hasta el vertedero del sol.

[Tarumba]

Oigo palomas

Oigo palomas en el tejado del vecino.
Tú ves el sol.
El agua amanece,
y todo es raro como estas palabras.
¿Para qué te ha de entender nadie, Tarumba?,
¿para qué alumbrarte con lo que dices
como con una hoguera?
Quema tus huesos y caliéntate.
Ponte a secar, ahora, al sol y al viento.

[Tarumba]

Si alguien te dice que no es cierto

Si alguien te dice que no es cierto,
dile que venga,
que ponga sus manos sobre su estómago y jure,
que atestigüe la verdad de todo.
Que mire la luz en el petróleo de la calle,
los automóviles inmóviles,
las gentes pasando y pasando,
las cuatro puertas que dan al este,
las bicicletas sin nadie,
los ladrillos, la cal amorosa,
las estanterías a tu espalda cayéndose,
las canas en la cabeza de tu padre,
el hijo que no tiene tu mujer,
y el dinero que entra con la boca llena de mierda.
Dile que jure, en el nombre de Dios invicto
en el torneo de las democracias,

haber visto y oído.
Porque ha de oír también el crimen de los gatos
y un enorme reloj al que dan cuerda pegado a tu oreja.

[Tarumba]

Te puse una cabeza

Te puse una cabeza sobre el hombro
y empezó a reír;
una bombilla eléctrica,
y se encendió.
Te puse una cebolla
y se arrimó un conejo.
Te puse mi mano
y estallaste.

Di cuatro golpes sobre tu puerta
a las doce de la noche
con el anillo lunar,
y me abrió la sábana que tiene cuerpo de mujer,
y entré a lo oscuro.

En el agua estabas como una serpiente
y tus ojos brillaban con el verde que les corresponde a esas horas.
Entró el viento conmigo
y le subió la falda a la delicia, que se quedó inmóvil.
El reloj empezó a dar la una
de cuarto en cuarto, con una vela en la mano.
La araña abuelita tejía
y la novia del gato esperaba a su novio.
Afuera, Dios roncaba.
Y su vara de justicia, en manos del miedo ladrón
dirigía un vals en la orquesta.
Me soplaste en el ombligo
y me hinché y ascendí entre los ángeles.
Pero tuve tiempo de ponerme la camisita
y los zapatitos con que me bautizaron.
Tú quedaste como un cigarro ardiendo en el suelo.

[Tarumba]

¡Aleluya!

¡Aleluya!
 ¿Qué pasa?
 Hay una escala de oro invisible
 en la que manos invisibles ascienden.
 Llevo una flor de estaño en el ojal de la camisa.
 Estoy alegre.
 Me corto un brazo y lo dejo señalando el camino.
 Una mujer embarazada se sienta sobre una silla y aplaude
 al jugador de tenis que juega solo.

Tomo el café del sábado.
 Me destapo los ojos de un balazo
 ¡y arriba!

[*Tarumba*]

Vamos a cantar

Vamos a cantar:
 tararí, tatá.
 El viejito cojo
 se duerme con sólo un ojo.
 El viejito manco
 duerme trepado en un zanco.
 Tararí, totó.
 No me diga nada usted:
 se empieza a dormir mi pie.
 Voy a subirlo a mi cuna
 antes que venga la tía Luna.
 Tararí, tui,
 tui.

[*Recuento de poemas*]

He aquí que estamos reunidos

He aquí que estamos reunidos
 en esta casa como en el Arca de Noé:
 Blanca, Irene, María y otras muchachas,
 Jorge, Eliseo, Óscar, Rafael...
 Vamos a conocernos rápidamente
 y a fornicar y a olvidarnos.
 El buey, el tigre, la paloma, el lagarto y el asno, todos
 juntos bebemos, y nos pisamos y nos atropellamos
 en esta hora que va a hundirse en el diluvio nocturno.

Relámpagos de alcohol cortan la oscuridad de las pupilas
y los truenos y la música se golpean entre las voces desnudas.
Gira la casa y navega hacia las horas altas.
¿Quién te tiene la mano, Magdalena, hundida en las almohadas?
¡Qué bello oficio el tuyo, de desvestirte
y alumbrar la sala!
¡Haz el amor, paloma, con todo lo que sabes:
tus entrenadas manos, tu boca, tus ojos,
tu corazón experto!

He aquí la cabeza del día, Salomé,
para que bailes delante de todos los ojos en llamas.
¡Cuidado, Lesbia, no nos quites ni un pétalo de las manos!
Sube en el remolino la casa y el tiempo sube
como la harina agria. ¡Henos aquí a todos, fermentados,
brotándonos por todo el cuerpo el alma!

[Recuento de poemas]

Algo sobre la muerte del mayor Sabines

I
Mientras los niños crecen, tú, con todos los muertos
poco a poco te acabas.
Yo te he ido mirando a través de las noches
por encima del mármol, en tu pequeña casa.
Un día ya sin ojos, sin nariz, sin orejas,
otro día sin garganta,
la piel sobre tu frente, agrietándose, hundiéndose,
tronchando oscuramente el trigal de tus canas.
Todo tú sumergido en humedad y gases
haciendo tus deshechos, tu desorden, tu alma,
cada vez más igual tu carne que tu traje,
más madera tus huesos y más huesos las tablas.
Tierra mojada donde había una boca,
aire podrido, luz aniquilada,
el silencio tendido a todo tu tamaño
germinando burbujas bajo las hojas de agua.
(Flores dominicales a dos metros arriba
te quieren pasar besos y no te pasan nada.)

II
Mientras los niños crecen y las horas nos hablan,
tú, subterráneamente, lentamente, te apagas.
Lumbre enterrada y sola, pabilo de la sombra,
veta de horror para el que te escarba.

¡Es tan fácil decirte “padre mío”
y es tan difícil encontrarte, larva

de Dios, semilla de esperanza!
 Quiero llorar a veces, y no quiero
 llorar porque me pasas
 como un derrumbe, porque pasas
 como un viento tremendo, como un escalofrío
 debajo de las sábanas,
 como un gusano lento a lo largo del alma.
 ¡Si sólo se pudiera decir: “Papá, cebolla,
 polvo, cansancio, nada, nada, nada”!
 ¡Si con un trago se tragara!
 ¡Si con este dolor te apuñalara!
 ¡Si con este desvelo de memorias
 —herida abierta, vómito de sangre—
 te agarrara la cara!
 Yo sé que tú ni yo,
 ni un par de valvas,
 ni un becerro de cobre, ni unas alas
 sosteniendo la muerte, ni la espuma
 en que naufraga el mar, ni —no— las playas,
 la arena, la sumisa piedra con viento y agua
 ni el árbol que es abuelo de su sombra,
 ni nuestro sol, hijastro de sus ramas,
 ni la fruta madura, incandescente,
 ni la raíz de perlas y de escamas,
 ni tu tío, ni tu chozno, ni tu hipo,
 ni mi locura, y ni tus espaldas,
 sabrán del tiempo oscuro que nos corre
 desde las venas tibias a las canas.

(Tiempo vacío, ampolla de vinagre,
 caracol recordando la resaca.)

He aquí que todo viene, todo pasa,
 todo, todo se acaba.
 ¿Pero tú? ¿pero yo? ¿pero nosotros?
 ¿para qué levantamos la palabra?
 ¿de qué sirvió el amor?
 ¿cuál era la muralla
 que detenía la muerte? ¿dónde estaba
 el niño negro de tu guarda?
 Ángeles degollados puse al pie de tu caja,
 y te eché encima tierra, piedras, lágrimas,
 para que ya no salgas, para que no salgas.

[*Pájaro Cascabel* (número extraordinario),
 núm. 19-20, noviembre de 1965]



MANUEL DURÁN

[Barcelona, España, 20 de julio de 1925]

En la infancia, Manuel Durán llegó a México después de la guerra civil española. En nuestro país se formó intelectualmente, de donde salió a enseñar en centros docentes norteamericanos. Actualmente es profesor en la Universidad de Yale. Su obra, por igual dedicada a la poesía y al ensayo literario, es testimonio de una sensibilidad que no desdeña el trazo realista del gris paisaje de las ciudades y del retrato de sus habitantes.

LIBROS DE POESÍA: *Ciudad asediada* (1954). *La paloma azul* (1959). *El lugar del hombre* (1965).

Los puentes

Con un salto de gacela magnífica
van, surgen, se alejan
tiempo abajo, río enfrente,
hacia orillas más maduras,
y nadan, rítmicos, con brazadas
de piedra o de metal
chapoteando apenas sobre el río dócil.

[*Ciudad asediada*]

La lluvia

Sólo la luz de la tarde,
el brillo celeste que cae,
loco, rendido,
corriendo hacia mí mismo,
la luz que se va de viaje, que salta
de la orilla de una nube
a la orilla blanca de la calle
con la tristeza inconsciente
de un árbol de luz que se deshoja.

[*Ciudad asediada*]

El viento

El cielo se desnuda. Curvas brutales, gritos,
jardines en delirio bajo manchas de sombra.
Yo voy buscando a tientas las invisibles puertas,
los bloques espumosos con que el viento me encierra.

El espacio resiste, se encrespa, se desborda.
 Mejor: así lo siento, lo recorro, lo venzo.
 Quedamos frente a frente: cordiales enemigos,
 torpes, bruscos, tenaces, con la cabeza erguida.

[*El lugar del hombre*]

Las piedras

Asoman la cabeza por el solar vecino.
 Firmes, severas, grandes, manchadas por el líquen,
 con la piel arrugada: grises, pardas, oscuras,
 y el amarillo sucio del líquen por arriba.

Como peces cansados que el mar nos abandona.
 Como ballenas tristes en la playa lejana.
 Rocas color de tiempo, sacando por el barro
 sus cabezas sin ojos, su dura piel manchada.

Las lluvias del verano les cambian los colores,
 oscurecen los rosas, avivan los azules,
 hacen cantar los verdes eléctricos del musgo,
 ennegrecen la tierra, la perfuman, la esponjan.

Y a veces a su sombra se sientan los mendigos,
 o cabalgan los niños sus lomos deformados.
 Siguen erguidas, tensas, sacando la cabeza
 con su piel arrugada, mas sin abrir los ojos.

[*El lugar del hombre*]

Los dioses en el café

Altas, doradas urnas en sus lechos de níquel:
 cafeteras sagradas que coronan estatuas,
 que recorren temblores, quejidos vaporosos,
 extrañas sacudidas, estertores divinos,
 y al llegar el momento nos lanzan su mensaje,
 su negro chorro ardiente, sus esencias de sombra.
 (Una figura austera, de mesurados gestos,
 de delantal manchado, de cansados bigotes,
 alimenta las urnas con granos perfumados.)

Cabinas solitarias: el dios de las distancias
 aguarda la llegada del viajero o la virgen
 ansiosos de que vibren las voces del destino
 marcando en sus entrañas una cifra secreta,

dejando como ofrenda la moneda redonda
que al fin desencadena los timbres sobrehumanos.

(Un ojo vigilante prende su luz arriba,
contempla desde lo alto los ritos del teléfono.)

Dejemos que el silencio se apague en los rincones,
o vuele por el aire, la cabellera al viento:
lo persiguen, lo alcanzan, los dioses del rugido,
de la guitarra ardiente, los tambores, las voces,
la música incansable que enciende los espacios
y hace vibrar el suelo con galopes de gloria:
la sinfonola brilla con su esplendor dorado,
su panza transparente dispensa los colores
(eléctricos azules, vibrantes buganvillas,
amarillos frutales, rojos de sangre viva),
su lengua de diamante, su garganta de acero,
nos bañan en sonido como en un agua dulce,
en una tibia fuente que mana día y noche,
que corre imperturbable mientras dure el dinero,
mientras giren los astros, mientras caigan las noches
a los pozos oscuros donde se entierra el tiempo.
Su música incesante se cuaja por el aire
como un licor viscoso, como mieles antiguas,
como lenguas doradas que lamen nuestros cuerpos,
como delgadas llamas que ahuyentan el silencio,
que queman el pasado, nos vuelven al presente;
este presente liso, vibrante, con latidos
y voces conocidas que apenas escuchamos,
con rostros familiares de pronto iluminados
por colores extraños de indudable belleza
(eléctricos azules, vibrantes buganvillas,
amarillos frutales, rojos de sangre viva).

[*El lugar del hombre*]



JAIME GARCÍA TERRÉS

[México, 24 de mayo de 1924]

Muy joven publicó su primer ensayo (*Panorama de la crítica en México*, 1941), al que siguieron: *Sobre la responsabilidad del escritor* (1949), *La feria de los días* (1961), *Grecia 60* (1962), *Los infiernos del pensamiento* (1966). Fue subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1950), director de Difusión Cultural y de la *Revista de la Universidad de México* (1953-1965). Es actualmente embajador en Grecia. Dentro de una forma estricta, siempre rítmica y ceñida a la atmósfera que recrea, García Terrés ha sabido forjarse un lenguaje personal en que ni la cólera ni la reflexión ahogan la sustancia lírica, y así concilia el canto de la intimidad con la observación gozosa o doliente del mundo objetivo. Son notables también sus versiones de poetas clásicos y contemporáneos, en particular de John Donne y Giorgos Seferis.

LIBROS DE POESÍA: *Las provincias del aire* (1956). *Los reinos combatientes* (1962).

La bruja

La bruja, le decían,
 porque soñaba fuego solitario
 en cada uno de los rumbos
 de su cuerpo. Iba
 caminando en silencio
 hasta llegar al páramo.
 Y de pronto sentía que sus manos
 ardían como soles. Un alud
 florecido quemaba la llanura.

Y “la bruja, la bruja”,
 gritaban los niños.

A la orilla del aire lloraba
 lágrimas solas
 y candentes. Todas
 las tardes en el mismo sitio.

Llena de luz. La boca henchida
 de mansas oraciones mudas.

Y a la orilla
 del aire, todavía,
 llueve lumbre cuando reverdece
 su memoria perdida;

y “la bruja”, murmuran
 las voces de los niños.

[*Las provincias del aire*]

La fuente oscura

¡Qué gran curiosidad tengo de verte
sin ropajes ambiguos, oh mi sombra!
Imagino tu piel acribillada
por la nostalgia; de rubor inhábil
erizadas las fugas del contorno;
y me pregunto si guarecen algo más
esos repliegues vaporosos,
si corren por tus venas plenitudes,
si alojas muy adentro constelaciones nunca vistas.

No puede ser que sólo seas un charco de negrura,
digamos, una mancha de vacío.
Con avidez muy tuya me sigues dondequiera
y tu mismo silencio va derramando vida.
Feraz tiniebla, noche cautiva y aplastada,
como la noche sideral celas enigmas, huéspedes,
probables fuegos y zodiacos.

Sin bruma quiero verte, sin engaño.
Milímetro a milímetro,
quiero fisgar en tus intimidades. Acercarme
de veras a la fuente oscura
que llueve tus andanzas contra la paz de mi camino.

[*Los reinos combatientes*]

Las tinieblas de Job

Dad fe del vasallaje baldío. Media muerte
los ojos me ha celado. Mi cuerpo todo se derrumba,
herida sobre herida. ¿Callarán las furias?
¿He de olvidar en paz el eco de mis jóvenes
faenas, la profunda nostalgia de los surcos
abiertos y sembrados con avidez febril?
Mi culpa ¿dónde está? ¡Memoria, desempolva el coraje!
Siempre viva la huella de la vida, me batiré mil veces.
Suban palabras como incendios, más allá de las nubes.
Aunque frágil y ciego,

no

*dejaré que me arranquen la inocencia.
Mantendré firmemente la justicia,
y no la negaré.*

Bildad, Sofar, Eliú:

Letanías profanas

En oleaje caviloso digo
los nombres de la grey, los nombres pardos
y los candentes. Digo Santiago, Pedro, Juan;
el signo de la madre plácida
entre nublados laberintos;
la fama quejumbrosa de los sacerdotes;
los apodos rebeldes que suscita la horda.

Oh denominaciones, oh ruido.
Arroyos al dolor, amor que nos rodea siempre vivo
en un alba de voces. Oh mundo compartido,
este decir nosotros, llamar a cada uno
por el carnal rumor que lo designa,
convocar a los labios la multitud esquiva.

¡Cantad, cantad en mí, diferentes hermanos!

Con la llaga de aquél y la cobarde
mansedumbre del otro, con la sábana
del moribundo, los desprecios, la sed infatigablemente
purificada, con el frenesí disperso
allí donde siembra el agobio su cuchillada sacia,

urda mi boca los peregrinajes
al despertar común; y fúndase en la salva
mi soledad abierta, soledad partícipe.

Formas de cuantos sois conmigo
dentro del coro unánime: Saúl, un carpintero
cualquiera, dedos que redimen
la sumisión del árbol. Veneranda, sortilega.
María, forastera de gráciles asombros.
Generoso, tal grave capitán de navío.
Jerónimo, verdugo sin historia. Más los
otros, amargos o felices,
ágiles, depravados, inocentes, vencidos,
escoria de la cárcel o vagabundos tenues,

Santiago, Pedro, Juan. Y tú, velado amor
por quien surte mi lengua muchedumbres
y devociones; nombre férax de cuya música
se derraman conjuros incesantes.

Resonad en la blonda cúpula del otoño.

Toque del alba

Otro mundo. (No retazos armados, remendados
de lo mismo de siempre.)
Donde la vida con la vida comulgue; donde el vértigo
nazca de la salvaje plenitud; orbe amoroso,
todo raíz, primicia, fecunda marejada.
Otro mundo. Sin legajos inertes, sin cáscaras vacías.

Adiós a la desidia del viejo sacristán
en pequeños apuros para medirnos una
mortaja cada día.
Desgarrad las memorias del color cenizo.
Rompamos ataduras, y quedemos
desnudos bajo el alba.

Adiós encierros, lápidas, relojes
que desuellan el tiempo con ácidos cobardes.
Libre flama será
la nuestra por los siglos de los siglos.
Tierra libre, el sostén de nuestros pasos.

A cieno huelen ya los manes en los muros;
desvalidos,
la fatiga contagian de sus añoranzas.
Arrasadlos, oh huestes, arrasadlos
con sedientos linajes de frescura,
y verdecidas
brechas al aire pleno descubran los altares.

[*Los reinos combatientes*]



RUBÉN BONIFAZ NUÑO

[Córdoba, Veracruz, 12 de noviembre de 1923]

Coordinador general de Humanidades y profesor de latín en la Universidad, la formación humanística lleva a Rubén Bonifaz Nuño hacia una poesía de síntesis en que se concilian el rigor clásico y las palabras en libertad, el oscuro y muchas veces atroz universo náhuatl y la tradición grecolatina. Ese decidido afán de restaurar lo clásico en medio de la realidad de nuestros días se logra en plenitud en sus dos últimos libros, cada uno de ellos un solo gran poema unitario, por más que los fragmentos tengan su valor propio aparte del que poseen en el conjunto. Dueño de excepcional sabiduría técnica, ha afinado la versificación hasta crearse sus propias modalidades estróficas y una sintaxis peculiar que debe tanto a la poesía escrita como al lenguaje coloquial. El idioma dócil y tenso se ciñe con la misma precisión al canto de la cólera o la ternura, la esperanza o la melancolía, el amor o la soledad sin remedio. Cada nuevo libro de Bonifaz Nuño rectifica y mejora al anterior. Lo prosigue también, y así su obra toda logra una continuidad, una coherencia sin monotonía como muy pocas veces se ha presentado en la lírica mexicana.

LIBROS DE POESÍA: *La muerte del ángel* (1945). *Imágenes* (1953). *Los demonios y los días* (1956). *El manto y la corona* (1958). *Fuego de pobres* (1961). *Siete de espadas* (1966).

Nadie sale...

Nadie sale. Parece
que cuando llueve en México, lo único
posible es encerrarse
desajustadamente en guerra mínima,
a pensar los ochenta minutos de la hora
en que es hora de lágrimas.

En que es el tiempo de ponerse,
encenizado de colillas fúnebres,
a velar con cerillos
algún recuerdo ya cadáver;
tiempo de aclimatarse al ejercicio
de perder las mañanas
por no saber qué hacerse por las tardes.

Y tampoco es el caso de olvidarse
de que la vida está, de que los perros
como gente se anublan en las calles,
y cornudos cabestros
llevan a su merced tan buenos toros.

No es cosa de olvidarse
de la muela incendiada, o del diamante
engarzado al talón por el camino,
o del aburrimiento.

A la verdad, parece.
Pero sin olvidar, pero acordándose,
pero con lluvia y todo, tan humanas
son las cosas de afuera, tan de filo,
que quisiera que alguna me llamara
sólo por darme el regocijo
de contestar que estoy aquí,
o gritar el quién vive
nada más que por ver si me responden.

Pienso: si tú me contestaras.
Si pudiera hablar en calma con mi viuda.
Si algo valiera lo que estoy pensando.

Llueve en México; llueve
como para salir a enchubascarse
y a descubrir, como un borracho auténtico,
el secreto más íntimo y humilde
de la fraternidad; poder decirte
hermano mío si te encuentro.
Porque tú eres mi hermano. Yo te quiero.

Acaso sea punto de lenguaje;
de ponerse de acuerdo sobre el tipo
de cambio de las voces,
y en señal para soltar la marcha.

Y repetir ardiendo hasta el descanso
que no es para llorar, que no es decente.
Y porque, a la verdad, no es para tanto.

[Fuego de pobres]

Yo miro esto...

Yo miro esto que pesa inmensamente,
que sube a fuerza contra el peso
de la noche geográfica.
Esta mole sonámbula y regida;
materia convocada y dócil
de banquetas y lámparas y muros.

Densa expresión conmovedora
de miedos primordiales; artificio
que por decreto de los hombres
establece las cosas, y las deja
servibles ya, sumisas, protectoras.
Sitio de piedras y madera, jerarquía

de materiales ordenados
que asila, como un barco entre la lluvia,
su cargamento de dormidos.

Esto que vive, esto que pesa, miro.
Yo miro la ciudad a media noche
como un taller en huelga.
Siento pasar, soporto,
mientras del sueño emergen los enfermos
a rebuscar entre la fiebre
los signos remotísimos del día.

Mientras la misma fiebre los aparta
del grito de los gallos, del repique
a la vez desolador y alegre
con que madrugan las iglesias,
del testimonio de la dicha terrestre
que da un rumor de pasos
transitando al pie de la ventana.

Es el instante inerte
en el que aquellos que no sufren
de enfermedad, se ponen por instinto
la noche en el costado, y vuelven cómodos
el pliegue de la pierna y el sudor de la espalda.

La hora en que los hombres
de vegetal manera giran:
sólo varados leños aguardando
la marea del alba.
Y hay un temblor de viento;
hay un latir de perros repetido
encendiéndose lejos, y llenándome
de un algo sin socorro.

Yo miro en esta hora,
y sé que alguien vigila este silencio.
Alguien que no conozco.

[Fuego de pobres]

No prevalecerá la limosnera

No prevalecerá la limosnera
diestra del enemigo; sin sustento
perdurable su fuerza; de agrupada
ceniza solamente su semilla;
como reptil de humo su plegaria.

Ya se yergue la cólera,
y zumba el vuelo de la piedra
que romperá su lengua entre los dientes.

Y ahora ¿qué me queda?
¿Quién me recuerda, quién me oye?

¿Vendrá otra vez —y cuándo— lo que tuve?
Ya nunca igual, ya nunca
lo mismo habrá de ser; ya de otro modo,
para siempre, mi casa; ya distinta.
¿Cómo vendrá, si vuelve; cómo el rostro
sabré reconocer de lo que tuve?

Boca de sed, sedientas fauces
de sal en movimiento, cementerio
de serpientes dulcísimas, en lluvia
me convierte mis ríos; me empobrece.

Miseria de animal desamparado
me hiere; tierra desolada,
tierra vacía tengo desde ahora.

Al reclamar tu nombre, la palabra
de ayer, con que te llamo, ya no es tuya.

Aunque me tienda a ti con el impulso
que acrisola al brasero, cuando licua
éste la rama y reproduce,
hoja por hoja en oro moribundo,
el follaje pretérito.

Huellas de tinta madrugando,
camino sobre el agua, levadura.

Yo soy. Y me amonesta
mi corazón, visitado de pronto;
súbitamente a oscuras y despierto;
de repente en vigilia, con latidos
como de miel o jauría de rabia
perniciosa y demente.

[*Fuego de pobres*]

Noche mortal y combatiente, niebla

Noche mortal y combatiente, niebla
de muro a muro adverso. Sed nocturna.

El sueño de la espada: la medalla
creciente sobre el pecho del guerrero;
la púrpura florida, insignia
de una muerte de lujo.

De muro a muro, sed nocturna;
tierra de nadie, y el silencio solo
para sembrar, a medias,
la simiente del diálogo a lo lejos.

Ahora quien oficia de enemigo,
el oculto y despierto, el frente a frente,
abierto a voces inseguras quema
su máscara, el incienso
sacramental de estar llamando;
resucita el conjuro que enrojece
el vellón del cordero;
sombra y ceniza cubren su cabeza.

Este que me pregunta mi pregunta,
que tiene mi respuesta;
boca que entre mis dientes come
la miga dócil de mi pan de hermano.

Contraria mano, espejo penetrable
me acompaña el costado, me guarnece
con águilas en círculo,
con un vuelo de antorchas carniceras.

Y sé que estoy amaneciendo
y deshilacho ya la cobertura
de los ojos nublados.

Tierra de nadie, toda
la que no pisan nuestros pies ahora;
lugar de la celada, noche
para tender los lazos a la herida
y a la angélica presa: el rostro puro
del fraterno enemigo.

Hasta la grieta horizontal del alba,
y la cadena rota y el bautismo.

Volaron águilas, leones

Volaron águilas, leones
gimieron vencedores. Alas lívidas
despliega en mi cabeza el vino.
Y un orden puro, como el de la noche
en torno de las mesas, se construye.

Y aunque nada es seguro, me deleito
en el lugar de la amistad, ahora.

Como puño de tierra es lo que hacemos;
como otoño en las ramas, que anticipa
un crujido de brasas a la tierra
descolorida de mañana.

Tal vez alguien nos mira, que se ríe;
alguien burlándose nos mira.

Y ciertamente pasa: no son verdes
los brotes nuevos todavía,
y el tronco ya es de viento y sin raíces.

Escribo: “este momento”, y el momento
en que escribo se fue. Ya tan borrado,
ya tan irreparable como siglos
de antes que naciera.

Pero nadie me quita el encontrarnos,
la riqueza fortuita, y la emboscada
tendida por la suerte que se oculta
en los atrios del día.

Olor como de estar lloviendo,
como de frutas húmedas, mercados,
la memoria me habita, me sumerge.

Quizá dormidos somos,
verdades de dormidos conocemos.
Tal vez alguien nos mira que dormimos.

Y yo te invoco en sueños, y me salvo,
y al salvarme te salvo si me escuchas.

Siete de espadas

1
 La elegida desciende, y en mis hombros
 —pata de cabra, escoba del conjuro—
 pliega sus alas de hoja seca.
 Y en las fauces lentas de las flores
 de presa, entre las sábanas hendidas
 —encrucijada, crisma, fiebre—,
 me consagra en vilo y me deshuesa.

2
 Conjuro de bestia enhechizada,
 borrachera ritual y tumba
 del cazador, bajo el disfraz nocturno
 de nacimiento; horno divino
 de la vida orgullosa, piel de bestia.
 Y funda, tras la máscara instantánea,
 poco a poco su raíz el rostro.

3
 Así despierto. Mis entrañas,
 que en rescoldos guarda la ceniza
 del vino alucinado de otras vísperas,
 cantan como entre agujas todavía.
 Guitarra consumida, madre fiebre.
 Así, para olvidar las cosas,
 me puse otra vez a recordarlas.

4
 A quien los quiera, la vajilla
 de palabras purísimas, sentido
 del mantel suntuoso, y enjoyado
 el sonante retórico silencio
 del actor. A mí me baste una
 voz de fuerza coral bien abastada,
 y hable yo de lo que entiendan todos.

5
 Para no recordar, a ciegas
 de noche combate. Sin reposo
 vine a salir, sin tregua, y he llegado
 como a tocar la puerta. En el sereno
 ciñe voz fraternal la contraseña:
 armas a ciegas de la bienvenida
 que a ciegas respondo con mis armas.

6
 Música, huesos a compás. Y rojos
 los pies danzantes de la flaca
 embriagan el lagar. Una ternura
 de amantes colmillos me doblega,
 me dobla, me duplica. Soy de nuevo.
 Yo mismo soy el que te mira
 desde el espejo de alguien que nos mira.

7
 Escalera de torre, puerta;
 sangre de parto en la mañana oscura.
 Y águilas migratorias parten,
 canta una tribu, una ciudad se funda;
 luchan pueblos nupciales; se congrega
 el imperio del sol: en el espejo
 que en tu vientre nace cuando duermes.

8
 De lengua partida y minuciosa,
 silbo cordial y plumas y elemento
 de alhajada cabeza, se desprende
 —combatiente— la infancia de la hoguera.
 Y gira y anda sobre el rostro
 de las aguas líricas el trueno
 helicoidal de la alegría.

9
 El alba cruel del moribundo esperas,
 mi corazón; y los sentidos —alma—
 por cinco llagas multiplican
 tu llamado carnívoro. Emboscándose,
 en moradas rejas amarillo,
 tiende en la extrema noche el tigre
 sus tensos enjambres al acecho.

10
 Lengua extraña en mi boca, entre mis dientes;
 cónclave palatal del visitado.
 Y gozo la lepra que me alumbra,
 su contagio fundente cuerpo a cuerpo,
 corrosiva su puerta boca a boca
 de adentro y desde fuera. Plaga
 de uniones, cólerica. Esponsales.

[Siete de espadas]



en las entrañas
 congelado
 en Culiacán y Monterrey
 en Zacatecas y Torreón
 caballo bayo cuaco alazán
 amigo tú amigo yo
 huíamos por el desierto y las bestias
 se roían las crines y relinchaban sed.
 Pero aquél era otro tiempo
 y ahora tú te pudres
 mientras que yo
 ¡yo soy quien soy!
 lo que tú no fuiste
 ¡lo soy yo por ser quien soy!
 ¡Yo!

Me arde el pecho

 Y es tan larga la noche
 Año de mil novecientos
 el veinticuatro de junio
 los cogieron los rurales
 Tú y yo éramos niños
 —Padrino, ¿qué les hacen?
 En el atrio de la iglesia “por ladrones de ganado”
 ¡cras! ¡cras! ¡cras! ¡cras!
 mi padre, tu tío, Francisco, Nicolás y Pedro
 que tenía catorce años.
 Después
 huimos
 el monte
 la primera sangre
 los primeros caballos
 con lomo de sangre.
 Y cuando decías: la muerte, amigo,
 la de verdad
 la que uno elige
 sólo una vez
 y no se repite
 como el dinero
 está mal repartida ¿no?
 quién tiene más quién tiene menos
 y aquí mi amigo y un servidor
 tenemos para dar y prestar
 y Madero tenía muy poca
 Huerta algo más Zapata mucha
 Doroteo Arango tenía casi nada
 y cuando decías: mi general,
 hay que ser dadivosas,

 cómo llorabas de risa
 y a Fierro:
 qué hombre eh, qué hombre
 y bebías de su botella sudorosa.

El pecho me quema

 Es tan tarde

 Y la noche no acaba

 Si pudiera dormir

Si pudiera dormir sin que tú
 hijo de puta
 amigo mío
 si pudiera dormir
 libre de ti el pensamiento
 ¡acabaras de morirme!

Tú
 el más hombre tú
 capitán
 de los corridos
 el de la risa desencajada
 en el incendio en el combate
 Ah. Sí
 Tú, el héroe
 Para ti la plata
 para ti confianzas
 a ti el silencio deferente
 en el Estado Mayor
 En Aguascalientes
 y en Querétaro
 cómo brillabas
 cuero kaki pomada
 con Pancho Álvaro
 Leobardo Roque
 Antonio y Eulalio
 Siempre tú
 ...y yo, en el rincón
 fuera del grupo
 con tu sombrero en las rodillas
 y con tu alcohólica insolencia
 a cuestras por las escaleras
 desmañanadas del hotel
 Y bien
 ¿ahora?
 ¿Ahora dónde estás?
 ¡Responde!

¿Dónde estás
 dónde están
 los grandes
 los redentores
 los mortíferos
 los intocables?
 ¿En qué acabaron?
 Aquellos generales
 tan gloriosos
 ¿qué se hicieron?
 Con toda su potencia
 ¿por qué murieron
 mientras que yo
 sombra de mi amigo
 el guerrillero
 de burdel
 el que hizo la Revolución
 en las cantinas
 tengo en sus huesos
 pedestal y discurso?
 ¿Quién fue el más fuerte?

Pero no se trata de ti
 con todo y todo
 lo de nosotros
 fue otra cosa
 te lo repito
 te lo he dicho mil veces
 y te lo dije a ti, cara a cara
 que tu ambición
 que lo pensaras
 que por qué habías cambiado
 que sobre los afectos
 está siempre la causa

Y luego la Constitución
 todavía fresca
 habíamos jurado
 tú cambiaste partido
 y a mí una noche
 me insistieron
 usted es el único que puede acercársele
 usted es el único que puede salvar
 a la patria
 si usted no se mueve quedará traicionada
 por siempre la causa
 del pueblo
 y habrá sido inútil la lucha la muerte
 y el sacrificio
 de tantos hermanos

Por eso lo hice ¿comprendes?
 y porque yo no era yo en aquel instante
 sino la mano armada de la nación
 ¡cras! ¡cras! ¡cras! ¡cras!
 te hice justicia cuando vuelto de espaldas
 encendiendo el cigarro
 reías
 indefenso

Ves pues
 que ni tú mismo
 podrías llamarme
 traidor
 No te maté por interés
 por envidia
 ni por granjearme la voluntad
 del Caudillo.
 Y si después seguí adelante
 con el llanto en el alma
 si fui a las Cámaras
 a la gubernatura
 a la Secretaría
 y llegué luego aquí
 fue porque alguien
 tenía que hacerlo

Este pueblo no sabe
 México está ciego sordo y tiene hambre
 la gente es ignorante pobre y estúpida
 necesita obispos diputados toreros
 y cantares que le digan:
 canta vota reza grita,
 necesita
 un hombre fuerte
 un presidente enérgico
 que le lleve la rienda
 le ponga el maíz en la boca
 la letra en el ojo.
 Yo soy ese
 Solitario
 Odiado
 Temido
 Pero amado
 Yo hago brotar las cosechas
 caer la lluvia
 callar al trueno
 sano a los enfermos
 y engendro toros bravos
 Yo soy el Excelentísimo Señor Presidente
 de la República General y Licenciado don Fulano de Tal.

Y cuando la tierra trepida
y la muchedumbre muge
agolpada en el Zócalo
y grito ¡Viva México!
por gritar ¡Viva yo!
y pongo la mano
sobre mis testículos
siento que un torrente beodo
de vida
inunda montañas y selvas y bocas
rugen los cañones
en el horizonte
y hasta la misma muerte
sube al cielo y estalla
como un sol de cañas

sobre el vientre pasivo
y rencoroso
de la patria.

Basta ya, déjame que raya el alba
Por una calle profunda baja un tranvía
exasperante como el insomnio
¿Aquellos disparos?
cras cras
¿Quién no muere?
Vuelve el sueño...
No No No
Hermano
dame a comer de eso rojo...

[A quien corresponda]



JUAN JOSÉ ARREOLA

[Ciudad Guzmán, Jalisco, 18 de septiembre de 1918]

En México, Juan José Arreola estudió teatro con Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. En Guadalajara, Jal., fundó con Antonio Alatorre la revista *Pan* (1945-1946). Ha editado las colecciones Los Presentes, los Cuadernos del Unicornio y Mester, que han dado a conocer a los escritores jóvenes mexicanos. Apasionado de lo imprevisto, Arreola suele unir a la singularidad expresiva el afán de buscar el resplandor del misterio. Eminentemente poética, saturada de buen humor y aun de gracia, su prosa recorre una amplia gama de temas y situaciones y se desliza del cuento propiamente dicho a la estampa sencilla que se enriquece con insinuantes observaciones. Ha logrado un estilo inconfundible, abundante en precisiones, ornamentado siempre por el triunfo de la inteligencia.

LIBROS: *Varia invención* (1949). *Confabulario* (1952). *Confabulario total [1941-1961]* (1962). *La feria* (1963).

Elegía

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda...

De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio. Y junto a ella, bordeándola, esa ruina de río. El arroyo Merdancho musita su cantilena de juglar, y sólo en las crecidas de junio resuena con épica grandeza.

Esta llanura apacible vio el desfile de los generales ineptos. Nobílior, Lévido, Furio Filo, Cayo Hostilio Mancino... Y entre ellos el poeta Lucilio, que paseó aquí con aires de conquistador, y que volvió a Roma maltrecho y abatido, caídas la espada y la lira, boto ya el fino dardo de su epigrama.

Legiones y legiones se estrellaron contra los muros invencibles. Millares de soldados cayeron ante las flechas, el desaliento y el invierno. Hasta que un día el exasperado Escipión se alzó en el horizonte como una ola vengativa, y apretó con sus manos tenaces, sin soltar durante meses, el duro pescuezo de Numancia.

[*Confabulario total (1941-1961)*]

La caverna

Nada más que horror, espacio puro y vacío. Eso es la caverna de Tribenciano. Un hueco de piedra en las entrañas de la tierra. Una cavidad larga y redondeada como un huevo. Doscientos metros de largo, ochenta de anchura. Cúpula por todas partes, de piedra jaspeada y lisa.

Se baja a la caverna por setenta escalones, practicados en tramos desiguales, a través de una grieta natural que se abre como un simple boquete a ras del suelo. ¿Se baja a qué? Se bajaba a morir. En todo el piso de la caverna hay huesos, y mucho polvo de huesos. No se sabe si las víctimas ignotas bajaban por iniciativa propia, o eran enviadas allí por mandato especial. ¿De quién?

Algunos investigadores piensan que la caverna no entraña un misterio cruento. Dicen que se trata de un antiguo cementerio, tal vez etrusco, tal vez ligur. Pero nadie puede permanecer en la espelunca por más de cinco minutos, a riesgo de perder totalmente la cabeza.

Los hombres de ciencia quieren explicar el desmayo que sufren los que en ella se aventuran, diciendo que a la caverna afloran subterráneas emanaciones de gas. Pero nadie sabe de qué gas se trata ni por dónde sale. Tal vez lo que allí ataca al hombre es el horror al espacio puro, la nada en su cóncava mudéz.

No se sabe más acerca de la caverna de Tribenciano. Miles de metros cúbicos de nada, en su redondo autoclave. La nada en cáscara de piedra. Piedra jaspeada y lisa. Con polvo de muerte.

[*Confabulario total (1941-1961)*]

Telemaquia

Dondequiera que haya un duelo, estaré de parte del que cae. Ya se trate de héroes o rufianes.

Estoy atado por el cuello a la teoría de esclavos esculpidos en la más antigua de las estrellas. Soy el guerrero moribundo bajo el carro de Asurbanipal, y el hueso calcinado en los hornos de Dachau.

Héctor y Menelao, Francia y Alemania y los dos borrachos que se rompen el hocico en la taberna me abruman con su discordia. Adondequiera que vuelvo los ojos, me tapa el paisaje del mundo un inmenso paño de Verónica con el rostro del Bien Escarnecido.

Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la lucha y quiero estar de parte de ninguno. Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

El hombre contra el hombre. ¿Alguien quiere apostar?

Señoras y señores: No hay salvación. En nosotros se está perdiendo la partida. El Diablo juega ahora con las piezas blancas.

[*Confabulario total (1941-1961)*]

Dama de pensamientos

Ésa te conviene, la dama de pensamientos. No hace falta consentimiento ni cortejo alguno. Sólo, de vez en cuando, una atenta y encendida contemplación.

Toma una masa homogénea y deslumbrante, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza. No la oigas hablar. En todo caso, traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas.

Si en las horas agudas de tu recreación solitaria te parece imprescindible la colaboración de su persona, no te des por vencido. Su recuerdo imperioso te conducirá amablemente de la mano a uno de esos rincones infantiles en que te aguarda, sonriendo malicioso, su fantasma condescendiente y trémulo.

[*Confabulario total (1941-1961)*]

El sapo

Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él. Es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias.

Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo.

[*Confabulario total (1941-1961)*]

Cérvidos

Fuera del espacio y del tiempo, los ciervos discurren con veloz lentitud y nadie sabe dónde se ubican mejor, si en la inmovilidad o en el movimiento que ellos combinan de tal modo que nos vemos obligados a situarlos en lo eterno.

Inertes o dinámicos, modifican continuamente el ámbito natural y perfeccionan nuestras ideas acerca del tiempo, el espacio y la traslación de los móviles. Hechos a propósito para solventar la antigua paradoja, son a un tiempo Aquiles y la tortuga, el arco y la flecha: corren sin alcanzarse; se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando.

El ciervo, que no puede estarse quieto, avanza como una aparición, ya sea entre los árboles reales o desde un bosque de leyenda: Venado de San Huberto que lleva una cruz entre los cuernos o cierva que amamanta a Genoveva de Brabante. Donde quiera que se encuentren, el macho y la hembra componen la misma pareja fabulosa.

Pieza venatoria por excelencia, todos tenemos la intención de cobrarla, aunque sea con la mirada. Y si Juan de Yepes nos dice que fue tan alto, tan alto que le dio a la caza alcance, no se está refiriendo a la paloma terrenal sino al ciervo profundo, inalcanzable y volador.

[*Confabulario total (1941-1961)*]

Metamorfosis

Como un meteoro capaz de resplandecer con luz propia a mediodía, como un joyel que contradice de golpe a todas las moscas de la tierra que cayeron en un plato de sopa, la mariposa entró por la ventana y fue a naufragar directamente en el caldillo de lentejas.

Deslumbrado por su fulgor instantáneo (luego disperso en la superficie grasienta de la comida grasera), el hombre abandonó su rutina alimenticia y se puso inmediatamente a restaurar el prodigio. Con paciencia maniática recogió una por una las escamas de aquel tejado infinitesimal, reconstruyó de memoria el dibujo de las alas superiores e inferiores, devolviendo su gracia primitiva a las antenas y a las patitas, vaciando y rellenando el abdomen hasta conseguir la cintura de avispa que lo separa del tórax, eliminando cuidadosamente en cada partícula preciosa los más ínfimos residuos de manteca, desdoro y humedad.

La sopa y la vida conyugal se enfriaron definitivamente. Al final de la tarea, que consumió los mejores años de su edad, el hombre supo con angustia que había disecado un ejemplar de mariposa común y corriente, una *Aphrodita vulgaris maculata* de esas que se encuentran a millares, clavadas con alfileres, en toda la gama de sus mutaciones y variantes, en los más empolvados museos de historia natural y en el corazón de todos los hombres.

[*Confabulario total* (1941-1961)]



ALÍ CHUMACERO

[Acaponeta, Nayarit, 9 de julio de 1918]

Con José Luis Martínez, Leopoldo Zea y Jorge González Durán fundó y dirigió la revista *Tierra Nueva* (1940-1942). Fue uno de los principales animadores de *Letras de México* (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), las dos publicaciones de Octavio G. Barreda en que, puede decirse, comenzó la actual literatura mexicana. En 1949 participó en la fundación de *México en la Cultura*, el suplemento cultural que Fernando Benítez dirigió hasta 1961; en esas páginas Alí Chumacero publicó semanalmente artículos y notas de crítica literaria. Fue gerente de producción del Fondo de Cultura Económica. Ha preparado y prologado ediciones de Ángel de Campo (“Micrós”), Xavier Villaurrutia y Alfonso Reyes, entre otros.

LIBROS DE POESÍA: *Páramo de sueños* (1944). *Imágenes desterradas* (1947). [Hay edición conjunta publicada en 1960.] *Palabras en reposo* (1956. Edición aumentada, 1965.)

Poema de amorosa raíz

Antes que el viento fuera mar volcado
que la noche se unciera su vestido de luto
y que estrellas y luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;
tiempo antes que el principio.

Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaban los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando aún no había flores en las sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.

[*Páramo de sueños*]

A una flor inmersa

Cae la rosa, cae
atravesando el agua,
lenta por el cristal de sombra
en que su tallo ahoga;
desciende, imperceptible,
clara, ingrávida, pura
y las olas la cubren, la desnudan,
la vuelven a su aroma,
hácenla navegante por la savia
que de la tierra nace
y asciende temblorosa,
desborda la ternura de su tacto
en verde prisionero
y al fin revienta en flor
como el esclavo que de noche sueña
en una luz que rompa
los orígenes de su sueño,
como el desnudo ciervo, cuando la fuente brota,
que moja con su vaho la corriente
destrozando su imagen.

Cae más aún, cae
más allá de su savia,
sobre la losa del sepulcro,
en la mirada de un canario herido
que atreve el último aletazo
para internarse mudo entre las sombras.
Cae sobre mi mano
inclinándose más y más al tacto,

cede a su suavidad de sábana mortuoria
 y como un pálido recuerdo
 o ángel desalado,
 pierde una estela de su aroma,
 deja una huella: pie que no se posa
 y yeso que se apaga en el silencio.

[*Páramo de sueños*]

El orbe de la danza

Mueve los aires, torna en fuego
 su propia mansedumbre: el frío
 va al asombro y el resplandor
 a música es llevado. Nadie
 respira, nadie piensa y sólo
 el ondear de las miradas
 luce como una cabellera.
 En la sala solloza el mármol
 su orden recobrado, gime
 el río de ceniza y cubre
 rostros y trajes y humedad.

Cuerpo de acontecer o cima
 en movimiento, su epitafio
 impera en la penumbra y deja
 desplomes, olas que no turban.
 Muertas de oprobio, en el espacio
 dormitan las familias, tristes
 como el tahúr aprisionado,
 y añora la mujer adúltera
 la caridad de ajena sábana.
 Bajo la luz, la bailarina
 sueña con desaparecer.

[*Palabras en reposo*]

Responso del peregrino

I
 Yo, pecador, a orillas de tus ojos
 miro nacer la tempestad.

Sumiso dardo, voz en la espesura,
 incrédulo descendiendo al manantial de gracia;
 en tu solar olvida el corazón
 su falso testimonio, la serpiente

de luz y aciago fallecer, relámpago vencido
 en la límpida zona de laúdes
 que a mi maldad despliega tu ternura.

Elegida entre todas las mujeres,
 al ángelus te anuncias pastora de esplendores
 y la alondra de Heráclito se agosta
 cuando a tu piel acerca su desnudo.

Oh cítara del alma, armónica al pesar,
 al luto hermana: aíslas en tu efigie
 el vértigo camino de Damasco
 y sobre el aire dejas la orla del perdón,
 como si unguida de piedad sintieras
 el aura de mi paso desolado.

María te designo, paloma que insinúa
 páramos amorosos y esperanzas,
 reina de erguidas arpas y de soberbios nardos;
 te miro y el silencio atónito presiente
 temor y languidez, la corona de mirto
 llevada a la ribera donde mis pies reposan,
 donde te nombro y en la voz flameas
 como viento imprevisto que incendiara
 la melodía de tu nombre y fuese,
 sílaba a sílaba, erigiendo en olas
 el muro de mi salvación.

Hablo y en la palabra permaneces.
 No turbo, si te invoco,
 el tranquilo fluir de tu mirada;
 bajo la insomne nave tornas el cuerpo emblema
 del ser incomparable, la obediencia fugaz
 al eco de tu infancia milagrosa,
 cuando, juntas las manos sobre el pecho,
 limpia de infamia y destrucción
 de ti ascendía al mundo la imagen del laurel.

Petrificada estrella, temerosa
 frente a la virgen tempestad.

II
 Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos
 e impávida del rostro airado baje a ellos
 la furia del escarnio; aunque la ira
 en signo de expiación señale el fiel de la balanza
 y encima de su voz suspenda
 el filo de la espada incandescente,

prolonga de tu barro mi linaje
 —contrita descendencia secuestrada
 en la fúnebre Pathmos, isla mía—
 mientras mi lengua en su aflicción te nombra
 la primogénita del alma.

Ofensa y bienestar serán la compañía
 de nuestro persistir sentados a la mesa,
 plástica y plástica en los labios niños.
 Mas un día el murmullo cederá
 al arcángel que todo inmoviliza;
 un hálito de sueño llenará las alcobas
 y cerca del café la espumeante sábana
 dirá con su oleaje: “Aquí reposa
 en paz quien bien moría.”

(Bajo la inerme noche, nada
 dominará el turbio fragor
 de las beatas, como acordes:
 “Ruega por él, ruega por él...”)

En ti mis ojos dejarán su mundo,
 a tu llorar confiados:
 llamas, ceniza, música y un mar embravecido
 al fin recobrarán su aureola,
 y con tu mano arrojarás la tierra,
polvo eres triunfal sobre el despojo ciego,
 júbilo ni penumbra, mudo frente al amor.

Óleo en los labios, llevarás mi angustia
 como a Edipo su báculo filial lo conducía
 por la invencible noche:
 hermosa cruzarás mi derrotado himno
 y no podré invocarte, no podré
 ni contemplar el duelo de tu rostro,
 purísima y transida, arca, paloma, lápida y laurel.

Regresarás a casa y, si alguien te pregunta,
 nada responderás: sólo tus ojos
 reflejarán la tempestad.

III
 Ruega por mí y mi impía stirpe, ruega
 a la hora solemne de la hora
 el día de estupor en Josafat,
 cuando el juicio de Dios levante su dominio
 sobre el gélido valle y lo ilumine
 de soledad y mármoles aullantes.

Tiempo de recordar las noches y los días,
la distensión del alma: todo petrificado
en su orfandad, cordero fidelísimo
e inmóvil en su cima, transcurriendo
por un inerte imperio de sollozos,
lejos de vanidad de vanidades.

Acaso entonces alce la nostalgia
horror y olvidos, porque acaso
el reino de la dicha sólo sea
tocar, oír, oler, gustar y ver
el despeño de la esperanza.

Sola, comprenderás mi fe desvanecida,
el pavor de mirar siempre el vacío
y gemirás amarga cuando sientas que eres
cristiana sepultura de mi desolación.

Fiesta de Pascua, en el desierto inmenso
añorarás la tempestad.

[Palabras en reposo]

Los ojos verdes

Solemnidad de tigre incierto, ahí en sus ojos
vaga la tentación y un naufrago
se duerme sobre jades pretéritos que aguardan
el día inesperado del asombro
en épocas holladas por las caballerías.

Ira del rostro, la violencia
es río que despeña en la quietud el valle,
azoro donde el tiempo se abandona
a una corriente análoga a lo inmóvil, bañada
en el reposo al repetir
la misma frase desde la sílaba primera.

Sólo el sonar bajo del agua insiste
con incesante brío, y el huracán acampa
en la demora, desterrado
que a la distancia deja un mundo de fatiga.

Si acaso comprendiéramos, epílogo
sería el pensamiento o música profana,
acorde que interrumpe ocios
como la uva aloja en vértigo el color
y la penumbra alienta a la mirada.

Vayamos con unción a la taberna donde
aroma el humo que precede,
bajemos al prostíbulo a olvidar esperando:
porque al fin contemplamos la belleza.

[Palabras en reposo]

Salón de baile

Música y noche arden renovando el espacio, inundan
sobre el cieno las áridas pupilas, relámpagos caídos
al bronce que precede la cima del letargo.

De orilla a orilla flota la penumbra
siempre reconocible, aquella que veían y hoy miramos
y habrán de contemplar en el dintel
donde una estrella elude la catástrofe, airosa
ante el insomnio donde nacen la música y la noche
como si un viento o la canción dejaran restos de su humedad.

Puesta la boca sobre el polvo por si hay esperanza
o por si acaso, en el placer la arcilla anima la memoria
y la conservación violenta de la especie.

Porque amados del himno y las tinieblas, aprendiendo a morir,
los cuerpos desafían el sosiego;
descienden sierpes, águilas retornan con áspero sopor,
y en lucha contra nadie tejen la sábana que aguarda
como la faz al golpear un paño oscuro
hace permanecer el miedo en una fatiga inagotable.

Sudores y rumor desvían las imágenes,
asedian la avidez frente al girar del vino que refleja
la turba de mujeres cantando bajo el sótano.

A lo humo reducido, los ojos de la esclava,
alud que en vano ruega, ahí holgará la estirpe confundida
por bárbaros naufragios, desoyendo
la espuma de la afrenta, el turbio eco al compartir
con islas que desolan armonías
la sofocante forma del lecho vencedor.

Desde su estanque taciturno increpan los borrachos
el bello acontecer de la ceniza, y luego entre las mesas
la tiranía agolpa un muro de puñales.

Sobre la roca inerte se disipa el nombre que grabó
la cautelosa bestia: asolada la máscara

en la sombra, tranquilo escombros que antes del desplome
ignora la espesura colmada de la herrumbre,
en su orfandad exige, implora, accede
al signo de la vid propicia a la simiente.

Cuando cede la música al fervor de la apariencia, grises
como las sílabas que olvida el coro,
casi predestinados se encaminan los rostros a lo eterno.

Vuelve la espada a su lugar, arrastra
hacia el asombro de Caín el dócil resplandor
del movimiento, impulsos y distancia mezclan la misma ola
y sólo en su heredad persisten los borrachos,
vulnerables columnas que prefieren
del silencio elegido la sapiencia de la desesperanza.

Monólogo del viudo

Abro la puerta, vuelvo a la misericordia
de mi casa donde el rumor defiende
la penumbra y el hijo que no fue
sabe a naufragio, a ola o fervoroso lienzo
que en ácidos estíos
el rostro desvanece. Arcaico reposar
de dioses muertos llena las estancias,
y bajo el aire aspira la conciencia
la ráfaga que ayer mi frente aún buscaba
en el descenso turbio.

No podría nombrar sábanas, cirios, humo
ni la humildad y compasión y calma
a orillas de la tarde, no podría
decir “sus manos”, “mi tristeza”, “nuestra tierra”
porque todo en su nombre
de heridas se ilumina. Como señal de espuma
o epitafio, cortinas, lecho, alfombras
y destrucción hacia el desdén transcurren,
mientras vence la cal que a su desnudo niega
la sombra del espacio.

Ahora empieza el tiempo, el agrio sonreír
del huésped que en insomnio, al desvelar
su ira, canta en la ciudad impura
el calcinado son y al labio purifican
fuegos de incertidumbre
que fluyen sin respuesta. Astro o delfín, allá
bajo la onda el pie desaparece,

y túnicas tornadas en emblemas
hunden su ardiente procesión y con ceniza
la frente me señalan.

[*Palabras en reposo*]

Alabanza secreta

Sobre el azar alzaba su cabello
súbito resplandor, y en avaricia alucinante
hendía el porvenir como regresa el héroe,
después de la batalla, dando al escudo sonos de cansancio.

Órbita del asombro su mirar
ornaba el viento fervoroso del “sí” antes de ser,
en el venal recinto de los labios, hoguera
sosegada por fácil devoción acrecentando escombros.

Entonces de su pecho a indiferencia
las horas ascendían tristes cual la fidelidad,
a lo variable ajenas, pálidas frente al muro
en donde pétreos nombres revivían hazañas olvidadas.

Muchos cruzaron la tormenta, muchos
amanecían a su lado: azufre victorioso
en inmortal historia acontecido, bestias
rendidas para siempre al usurpar la cima del asedio.

Acaso la soberbia apaciguaba
el deplorable aliento entre la noche, la agonía
abriendo en dos las aguas del orden sometido
a la heredad polvosa, casi pavor análogo a la duda.

Pero sierpe cegada, ebria de orgullo
hería la avidez como si estar desnuda fuera
perenne despojarse del pecado mortal,
iluminada al ver el júbilo opacando el movimiento.

Inmóvil a la orilla del torrente,
yo era el aprendiz de la violencia, el sorprendido
olivo y el laurel mudable, porque a solas
solía renacer cuando salía de aquel inmundo cuarto.

Despierta Débora en ocaso o eclipse
erguido, ondea ahora hablando a media voz, por fin
inmune al implacable sudor fluyendo en sed
para el sediento o cólera labrada en el antiguo ariete.

Perdida entre la gente, derrotado
color en la penumbra, suelta el esquife hacia la nada,
mas su imagen un cántico profiere, brisa o trueno
pretérito sonando en el solar airado del cautivo.

[Palabras en reposo]

El hijo natural

A su pregunta, yo sobre la piel
veía los silencios cruzar el transparente
origen del pecado.
Quizá fue por la tarde
o cierta madrugada, cuando el insomnio era
escándalo antes y después, y el alma
en sordo interrogar de prisionero
urdía entre la sombra la varonil espera
de la perduración.

De su mirar volaban
retratos, somnolencias, un rostro femenino
en lucha contra el tiempo: ala o peste
que deja la ciudad e incendia calles
y alcobas sin historia, propicias luego al súbito
nacer de la amargura.
Noches de perversión
derrámanse en sus ojos, materia luminosa
de una mujer que en ellos no perdura.

[Palabras en reposo]



MANUEL CALVILLO

[San Luis Potosí, S.L.P., 29 de enero de 1918]

Desde muy joven vive en la capital del país. En la Universidad Nacional de México se doctoró en derecho. Durante varios años fue secretario de El Colegio de México. Sus primeros poemas aparecieron en la revista *Tierra Nueva* (1940-1942) y posteriormente colaboró en *Letras de México* (1937-1947) y *Cuadernos Americanos* (1942). La poesía de Manuel Calvillo, sometida a una parquedad excesiva, fue inicialmente un experimento inclinado a la búsqueda de la expresión con pretensiones de dibujar los contornos estéticos del verso. El canto, más que la actitud reflexiva, le otorgaba el impulso necesario para mantener en vilo su ímpetu lírico. Después abordó un tema relacionado con las raíces originales del mexicano, precedido de una tesis madurada en las ideas del mestizaje racial. Finalmente, con el poema titulado *Libro del emigrante*, relató de manera simbólica una experiencia en donde la emoción se entreteteje con formas en las cuales las imágenes cumplen el propósito de significar una intensa evocación contemplada a distancia. Con esas páginas, Calvillo remozó su propia sensibilidad y ha mostrado, a la vez, sus capacidades de poeta preocupado por la renovación.

LIBROS DE POESÍA: *Estancia en la voz* (1942). *Primera vigilia terrestre* (1955).

Libro del emigrante

[FRAGMENTO]

para Paul Blackburn

Hoy escribo su nombre, y él, mi perseguidor, el implacable, irrumpe, lo grita sordamente, y me enfrenta.

(Lo reconocí hace tiempo, a lo lejos, mudo y solitario sobre el talud en la cima de la montaña,

lo reconocí una noche, jadeante y enconado a través del desierto,

lo reconocí una mañana en Praga, a las puertas del Hrad, en un mendigo edificante y astroso,

y otro día en un patíbulo de Madris, consumido, indomable ante la abyección y el tumulto.

Me llama hoy, como aquella tarde en los muelles de Génova.

Quizá deba narrarlo.

Zarpamos. Su Eminencia lucía cota, yelmo y espada, e impartía suntuosas bendiciones hacia el bauprés.

La noche encendió los fuegos de San Telmo, y el Mediterráneo bullía acuchillado por nuestra proa.

Lo trajeron al alba. Había destrozado con sus puños el rostro de su compañero de banco y de cadena.

En el muelle, un día antes, oí gritar mi nombre desde la fila de los galeotes. Y era él. Nos miramos. Me enfrentó sobre las cabezas sucias,

y sus ojos tenían una expresión insobornable de ansiedad y rebelión,

la misma de aquel día, en otro mundo y en otro tiempo, cuando esperó en lo alto de las fortificaciones, y era el último,

no el sobreviviente, pero sí el último con el arco en la mano, y me miraba, a través del incendio y la destrucción, a través de toda esperanza me miraba ascender, y mi ejército y su pueblo nos miraban, y los muertos fueron testigos. Esculpido contra la luz me esperó. Cuando llegué a él, me enfrentó en silencio, y su derrota y mi victoria no existían en sus ojos. A su lado, a unos pasos, la tarde sombreaba el más bello rostro de la doncella. Sí, en los ojos de él no existían su derrota y mi victoria. ¡Nadie fue nunca investido de tal orgullo! Me enfrentó, y me reconocía. Entonces la señaló, y en su lengua extraña pronunció tierna y lentamente su nombre. Ella y yo nos miramos, y la reconocí. Después, como un dios proscrito se lanzó de lo alto sobre las humeantes ruinas. Esa noche, los hombres y las mujeres de su pueblo se arrancaron los ojos. Torné a mi padre, sin rehenes, sin botín ni trofeos, y él nos contempló, a ella, a mí, en silencio; convocó al pueblo e hizo ofrendas nocturnas en la luna nueva, sacrificó siete jaguares al sol y una doncella noble en el crepúsculo —lavamos nuestros cuerpos con su sangre—, y la tercera noche la poseí. Estuve en ella, en su frenética docilidad, anegado en el humor ritual de su deseo. En los escombros del Palacio de los Adivinos, cinco estelas de piedra perpetúan esta historia, y la de mi reinado, en la selva de Tabasco, y mi perfil acuña el perfil del invicto en su perfil, el suyo en la tarde última sobre las fortificaciones. Lo trajeron al alba. Me decían su falso nombre y le acusaban. Miré tan sólo sobre su hombro izquierdo el signo indeleble que llevo en el mío desde mi nacimiento, el de un nombre indescifrable y su linaje perseverante, tan remoto como nuestra vocación de amor y sufrimiento. Ordené que desataran sus manos. No rehuía mis ojos, y no obstante, lo descubrió bajo el astrolabio —el camafeo de ónix y su rostro, el de ella. Llevó una mano a su costado, hurgó, y con vehemente lentitud tiró sobre mi mesa un tejo de obsidiana con su rostro, también el de ella, en relieve, y pronunció de nuevo, con obstinada y áspera ternura, el mismo nombre, como en la tarde de su derrota y de su muerte. Él, que preservó su virginidad para el aniversario de las Fundaciones y abdicó de su privilegio funeral para entregarla a mi custodia, emergía a través del océano y del tiempo con el estigma de su renunciación, y no a demandarme sino a abolir, en un designio más inclemente que todo cuanto yo podía tolerar. Una violencia inmemorial nos poseyó al acecho de nuestro amor y de nuestra muerte. Pero en el Mediterráneo, al alba, contra el Hado y el Azar, ante él, a quien sólo el amor y la humillación intimidaban, asumí para siempre nuestro irreconciliable destino. Yo no podía ceder. Desde la puerta me enfrentó al partir, y le ahogaban su orgullo y una salvaje resignación. Yo no podía ceder. Mi furia arrasó las islas y los puertos del Egeo bajo los ineficaces exorcismos de Su Eminencia,

y entre sus agobiadas oraciones rescaté en Nicea la Túnica inconsútil y en San Juan de Acre la venera perdida de Godofredo.
 Dejó a mi espalda la victoria y la devastación. Me precedía la fama en su leyenda de crueldad y de coraje hacia una gloria efímera.
 Y regresé a ella, a mi lecho nocturno, a su cuerpo, a los ritos secretos de nuestro amor, a nuestro deseo incorruptible.)

*Hoy escribo su nombre, y él, mi perseguidor, irrumpe, lo grita sordamente, y me enfrenta.
 A vida y muerte en nuestro destino encarnizado, la eternidad se consume un día más,
 y no existe una hora para mi renuncia y la restitución.
 Contra el Azar y el Hado, contra una piedad irredimible, yo no puedo ceder.*

[Universidad de México, vol. XIII, núm. 8, abril de 1959.]



MARGARITA MICHELENA

[Pachuca, Hidalgo, 21 de julio de 1917]

Sólo por instantes, Margarita Michelena olvida la tempestad en que su espíritu se debate. El destierro es en ella un tema no sólo grato sino solazadamente frecuentado. Ávida de reconocerse en la ceniza, arrebatada por el canto que alienta en las tinieblas, ayuna de misericordia para consigo misma, su desolada poesía resuena como la antiquísima voz de alguien que clama desde las arenas. De pocos poetas mexicanos debe decirse, como de ella, que hace nacer las imágenes de su propia desolación. De la angustia parte su poética y de la sombra que refleja emana un resplandor que se desposa con lo irremediable. Casi nunca recurre al gozo asiduo de lo inmediato, que tantas veces reconforta, sino que su alma se nutre de mirar cómo el deseo desciende hacia el desplome. En su reciente producción, sin abandonar aquel tono, concibe una poesía que se distingue por su aceptación de lo cotidiano.

LIBROS DE POESÍA: *Paraíso y nostalgia* (1945). *Laurel del ángel* (1948). *La tristeza terrestre* (1954). *El país más allá de la niebla* (en prensa).

Monólogo del despierto

[FRAGMENTO]

Aún ha vuelto el alba. Pero nadie se asoma de su orilla quemada al brocal del espejo a saber lo que falta, lo que fue consumido a ciegas, en la noche, dentro de la caverna suspendida del sueño.

Por todos los que duermen en esta hora, velo soportando en la frente el mundo abandonado, recogiendo los nombres en la tierra caídos. Oigo la oscura ruina demoliendo en secreto una orilla de hierba y una punta de astro.

Todo lo sé y lo sufro en este solo instante
 en que mis ojos arden en el espacio ciego.
 Y en plenitud fugaz e irrevocable,
 soy eterno.

No lo sabéis, dormidos, pero soy el escudo
 que oculta vuestra fuga y salva vuestros pasos.
 Y por todos vosotros pido una muerte viva.
 Por vosotros me ofrezco
 —“No saben lo que hacen”—
 en medio de las ruinas, desarmado y despierto.

Pues amo al olvidado y al que olvida,
 al tímpano cegado,
 al corazón sin música.
 Y por todos, en mí, busco velando
 vuestra propia palabra confundida
 en el negro desorden, que no sube
 a unirse con el hijo que la aguarda,
 a ser, una sola y pura eternidad,
 una brizna de música, una astilla del alba.

Sí. Por todos vosotros, ciegos, sordos, inmóviles,
 pido morir de pronto y no con esa lenta y horrible desmemoria
 del que hace poco a poco su cadáver,
 del que junta su muerte noche a noche en el sueño.
 Sí. Morir con mi nombre en mitad de la frente,
 ojo del alma y última columna
 presenciando el desastre.
 Sí. Morir vigilando el rumor de la muerte
 y por todos los ojos en esa sombra huidos,
 mirarla en el espejo del alto mediodía,
 abrir la puerta y derramar la noche.

[*Revista América*, núm. 67, 1952]

La desterrada

I
 Yo no canto
 por dejar testimonio de mi estancia,
 ni para que me escuchen los que, conmigo, mueren,
 ni por sobrevivirme en las palabras.
 Canto para salir de mi rostro en tinieblas
 a recordar los muros de mi casa,
 porque entrando en mis ojos quedé ciega
 y a tientas reconozco, cuando canto,
 el infinito umbral de mi morada.

II

Cuando me dividiste de ti, cuando me diste
el país de mi cuerpo y me alejaste
del jardín de tus manos,
yo tuve, en prenda tuya, las palabras,
temblorosos espejos donde a veces
sorprendo tus señales.
Sólo tengo palabras, sólo tengo
mi voz infiel para buscarte.

Reino oscuro de enigmas me entregaste,
y un ángel que me hiere cuando te olvido y callo,
y una lengua doliente y una copa sellada.
Esto es la poesía. No un don de fácil música
ni una gracia riante.
Apenas una forma de recordar, apenas
—entre el hombre y tu orilla—
una señal, un puente.

Por él voy con mis pasos,
con mi tiempo y mi muerte,
llevando en estas manos prometidas al polvo
que de ti me separan, que en otra me convierten
y que son mi frontera inexpugnable,
un hilo misterioso, una escala secreta,
una llave que a veces abre puertas de sombra,
una lejana punta del velo centelleante.

Esto tengo y no más. Una manera
de zarpar por instantes de mi carne,
del límite y del nombre que me diste,
del ser y el tiempo en que me confinaste.
Has querido dejarme un torpe vuelo,
la raíz de mis alas anteriores
y este nublado espejo, teatro apenas
de la memoria que me arrebataste.

Y yo que fui contigo solamente
una sonora gota de tu música oceánica,
lloro bajo la cifra de mi nombre,
en esta soledad de ser yo misma,
de ser entre mi sangre un nostálgico huésped
que su idioma ha olvidado, mas no olvida
que es hoja separada de su ramo celeste.

III

Pero voy caminando hacia el retorno.
Pero voy caminando hacia el silencio.
Pero voy caminando hacia tu rostro,
allá donde la música dejó ya de ser tiempo,
allá donde las voces son todas la voz tuya.

Aún es mi camino de palabras,
aún no me disuelves de tu música,
aún no me confundes y me salvas.
Mas tú me tomarás desde el cadáver
vacío de mis pasos,
derribará tu soplo la muralla
y apagará la vacilante antorcha
con que mi voz, abajo, te buscaba.

Recobrarás la espada
que un ángel puso en mi costado
y este sonoro sello que en mi frente
me señaló un destino de nostalgia.
Y callaré. Devolveré este reino
a frágiles palabras.
¿A qué cantar entonces, si ya habré recordado,
si estará abierta entonces esta rosa enigmática?

[*Revista América*, núm. 67, 1952]

Golpe en la piedra**[FRAGMENTO]**

Mañana será lunes. Todos los lunes llueve.
El lunes: ciudad triste y agrietada.
Entro allí como un puño de ceniza,
como un muerto acostado.

Me interno en sus monótonos martirios,
en su reloj de insectos implacables.
Y me doy a la gota que me horada.
A mi telar vacío.
A mi mano que seca las palabras.
Ya concluyó el relámpago.
Y su vaina de sombra lo devora.
Sólo quedan la lluvia, los perros y su aliento.
La maleza confusa. Y mi loca pisada
que va a ninguna parte,
que derrenga mis miembros y los vuelve a la piedra.
Mi voz entra en su costra y mis oídos pierden
la orilla de la música.

Casi supe. Alguien vino.
Dejó caer una palabra.
Pero ha vuelto a ser lunes.
Sobre el arroyo turbio va una flor pisoteada.

La piedra abate un vuelo,
degüella una garganta.
Y cesa así la música que nos ordena al mundo
y el color de la tierra es abrogado.

Traje de rey cuyo caudal sostuve
sólo por un instante, sosteniendo
el esplendor y el peso de los cielos y el aire.
Gran ciudad de sonoros palacios,
estación de los frutos graciosos y abundantes
donde el oído anclé, fuera del tiempo y de la cólera,
para que conociera cómo suena el verano...

Hoy es lunes... Es lunes... Es la hora... Ya vamos...
Vamos al rostro gris. Hacia el olvido.
Al no saber jamás: la desmemoria,
el mapa que te excluye, ciudad de siete umbrales.
Reunámonos a ser como un gran ciego.

Cerrada puerta para amor y gozo.
Amianto inexpugnable.
Los dormidos. Los muertos.
Sólo nadie.

[*Pájaro Cascabel* (número extraordinario), núm. 19-20,
septiembre-noviembre de 1965]

**EFRAÍN HUERTA**

[Silao, Guanajuato, 18 de junio de 1914]

Miembro de la generación de *Taller* (1938-1941). Es periodista profesional, especializado en el comentario cinematográfico. La poesía de Efraín Huerta se singulariza por la disensión frente a lo establecido. Contra la contemplación que descubre los matices de lo inolvidable, no acepta más asombro que resolver su protesta con lenguaje frecuentemente “antipoético”, mezclado con emoción nunca exenta de ternura. Dentro de esos dos extremos fluctúan sus sentimientos, lo mismo cuando recuerda un deseo perdido que cuando invoca el recinto de la soledad. A sus manos las formas llegan convertidas en pretextos para decidir que la quietud domina alrededor. Aun el alma, último refugio en que se acoge el inconforme, es emblema de zozobra, reino de las tinieblas por donde cruza la desesperación. Revolucionario a veces, siempre desesperado, Huerta no concede cuartel a su convicción de proyectar su protesta en todo lo que toca. Pero si en esto estriba su originalidad, también ha de observarse que su espíritu, así se muestre nutrido de violencia, se sustenta en un amor por sus semejantes que impregna toda su poesía.

OBRAS DE POESÍA: *Absoluto amor* (1935). *Línea del alba* (1936). *Poemas de guerra y esperanza* (1943). *Los hombres del alba* (1944). *La rosa primitiva* (1950). *Los poemas de viaje* (1956). *Estrella en alto* (1956). *La raíz amarga* (1962). *El Tajín* (1963). *Barbas para desatar la lujuria* (1965). *Poesía completa* (en prensa).

Declaración de odio

Estar simplemente como delgada carne ya sin piel,
como huesos y aire cabalgando en el alba,
como un pequeño y mustio tiempo
duradero entre penas y esperanzas perfectas.
Estar vilmente atado por absurdas cadenas
y escuchar con el viento los penetrantes gritos
que brotan del océano:
agonizantes pájaros cayendo en la cubierta
de los barcos oscuros y eternamente bellos,
o sobre largas playas ensordecidas, ciegas
de tanta fina espuma como miles de orquídeas.

Porque ¡qué alto mar, sucio y maravilloso!
Hay olas como árboles difuntos,
hay una rara calma y una fresca dulzura,
hay horas grises, blancas y amarillas.
Y es el cielo del mar, alto cielo con vida,
que nos entra en la sangre, dando luz y sustento
a lo que hubiera muerto en las traidoras calles,
en las habitaciones turbias de esta negra ciudad.
Esta ciudad de ceniza y tezontle cada día menos puro,
de acero, sangre y apagado sudor.

Amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros,
la miseria y los homosexuales,
las prostitutas y la famosa melancolía de los poetas,
los rezos y las oraciones de los cristianos.
Sarcástica ciudad donde la cobardía y el cinismo son alimento diario
de los jovencitos alcahuetes de talles ondulantes,
de las mujeres asnas, de los hombres vacíos.

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.
Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven los días rojos y azules
de cuando el pueblo se organiza en columnas,
los días y las noches de los militantes comunistas,
los días y las noches de las huelgas victoriosas,
los crudos días en que los desocupados adiestran su rencor
agazapados en los jardines o en los quicios dolientes.

¡Los días en la ciudad! Los días pesadísimos

como una cabeza cercenada con los ojos abiertos.
Estos días como frutas podridas.
Días enturbiados por salvajes mentiras.
Días incendiarios en que padecen las curiosas estatuas
y los monumentos son más estériles que nunca.

Larga, larga ciudad con sus albas como vírgenes hipócritas,
con sus minutos como niños desnudos,
con sus bochornosos actos de vieja díscola y aparatosa,
con sus callejuelas donde mueren extenuados, al fin,
los rancos emboscados y los asesinos de la alegría.

Ciudad tan complicada, hervidero de envidias,
criadero de virtudes deshechas al cabo de una hora
páramo sofocante, nido blando en que somos
como palabra ardiente desoída,
superficie en que vamos como un tránsito oscuro,
desierto en que latimos y respiramos vicios,
ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas
lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes.

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.
A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,
a tus chicas de aire, caramelos y films americanos,
a tus juventudes *ice cream* rellenas de basura,
a tus desenfrenados maricones que devastan
las escuelas, la plaza Garibaldi,
la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte cada día más inmensa,
cada hora más blanda, cada línea más brusca.
Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto
no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia,
sino por tu candor de virgen desvestida,
por tu mes de diciembre y tus pupilas secas,
por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,
¡por tus poetas, grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa categoría de descastados,
por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,
por sus lamentos al crepúsculo y a la soledad interminable,
por sus retorcimientos históricos de prometeos sin sexo
o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una flauta.

Pero no es todo, soberana ciudad de lenta vida.
Hay por ahí escondidos, asustados, acaso masturbándose,
varias docenas de cobardes, niños de la teoría,
de la envidia y el caos, jóvenes del “sentido práctico de la vida”,
ruines abandonados a sus propios orgasmos,
viles niños sin forma mascullando su tedio,
especulando en libros ajenos a lo nuestro.

¡A lo nuestro, ciudad!, lo que nos pertenece,
lo que vierte alegría y hace florecer júbilos,
risas, risas de gozo de unas bocas hambrientas,
hambrientas de trabajo,
de trabajo y orgullo de ser al fin varones
en un mundo distinto.

Así hemos visto limpias decisiones que saltan
paralizando el ruido mediocre de las calles,
puliendo caracteres, dando voces de alerta,
de esperanza y progreso.
Son rosas o geranios, claveles o palomas,
saludos de victoria y puños retadores.
Son las voces, los brazos y los pies decisivos,
y los rostros perfectos, y los ojos de fuego,
y la táctica en vilo de quienes hoy te odian
para amarte mañana cuando el alba sea alba
y no un chorro de insultos, y no río de fatigas,
y no una puerta falsa para huir de rodillas.

[*Los hombres del alba*]

Los hombres del alba

Y después, aquí, en el oscuro seno del río más oscuro,
en lo más hondo y verde de la vieja ciudad,
estos hombres tatuados: ojos como diamantes,
bruscas bocas de odio más insomnio,
algunas rosas o azucenas en las manos
y una desesperante ráfaga de sudor.

Son los que tienen en vez de corazón
un perro enloquecido,
o una simple manzana luminosa,
o un frasco con saliva y alcohol,
o el murmullo de la una de la mañana,
o un corazón como cualquiera otro.

Son los hombres del alba.
Los bandidos con la barba crecida
y el bendito cinismo endurecido,
los asesinos cautelosos
con la ferocidad sobre los hombros,
los maricas con fiebre en las orejas
y en los blandos riñones,
los violadores,
los profesionales del desprecio,
los del aguardiente en las arterias,

los que gritan, aúllan, como lobos
con las patas heladas.
Los hombres más abandonados,
más locos, más valientes:
los más puros.

Ellos están caídos de sueño y esperanzas,
con los ojos en alto, la piel gris
y un eterno sollozo en la garganta.
Pero hablan. Al fin, la noche es una misma
siempre, y siempre fugitiva:
es un dulce tormento, un consuelo sencillo,
una negra sonrisa de alegría,
un modo diferente de conspirar,
una corriente tibia temerosa
de conocer la vida un poco envenenada.
Ellos hablan del día. Del día,
que no les pertenece, en que no se pertenecen,
en que son más esclavos; del día,
en que no hay más caminos
que un prolongado silencio
o una definitiva rebelión.

Pero yo sé que tienen miedo del alba.
Sé que aman la noche y sus lecciones escalofriantes.
Sé de la lluvia nocturna cayendo
como sobre cadáveres.
Sé que ellos construyen con sus huesos
un sereno monumento a la angustia.
Ellos y yo sabemos estas cosas:
que la gemidora metralla nocturna,
después de alborotar brazos y muertes,
después de oficiar apasionadamente
como madre del miedo,
se resuelve en rumor,
en penetrante ruido,
en cosa helada y acariciante,
en poderoso árbol con espinas plateadas,
en reseca alambrada:
en alba. En alba
con eficacia de pecho desafiante.

Entonces un dolor desnudo y terso
aparece en el mundo.
Y los hombres son pedazos de alba,
son tigres en guardia,
son pájaros entre hebras de plata,
son escombros de voces.
Y el alba negrera se mete en todas partes:

en las raíces torturadas,
en las botellas estallantes de rabia,
en las orejas amoratadas,
en el húmedo desconsuelo de los asesinos,
en la boca de los niños dormidos.

Pero los hombres del alba se repiten
en forma clamorosa,
y ríen y mueren como guitarras pisoteadas,
con la cabeza limpia
y el corazón blindado.

[*Los hombres del alba*]

La muchacha ebria

Este lánguido caer en brazos de una desconocida,
esta brutal tarea de pisotear mariposas y sombras y cadáveres;
este pensarse árbol, botella o chorro de alcohol,
huella de pie dormido, navaja verde o negra;
este instante durísimo en que una muchacha grita,
gesticula y sueña con una virtud que nunca fue la suya.
Todo esto no es sino la noche,
sino la noche grávida de sangre y leche,
de niños que se asfixian,
de mujeres carbonizadas
y varones morenos de soledad
y misterioso, sofocante desgaste.
Sino la noche de la muchacha ebria
cuyos gritos de rabia y melancolía
me hirieron como el llanto purísimo,
como las náuseas y el rencor,
como el abandono y la voz de las mendigas,
Lo triste es este llanto, amigos, hecho de vidrio molido
y fúnebres gardenias, despedazadas en el umbral de las cantinas,
llanto y sudor molidos, en que hombres desnudos, con sólo negra barba
y feas manos de miel se bañan sin angustia, sin tristeza;
llanto ebrio, lágrimas de claveles, de tabernas enmohecidas,
de la muchacha que se embriaga sin tedio ni pesadumbre,
de la muchacha que una noche, y era una santa noche,
me entregara su corazón derretido,
sus manos de agua caliente, césped, seda,
sus pensamientos tan parecidos a pájaros muertos
sus torpes arrebatos de ternura,
su boca que sabía a taza mordida por dientes de borrachos,
su pecho suave como una mejilla con fiebre,
y sus brazos y piernas con tatuajes,
y su naciente tuberculosis,
y su dormido sexo de orquídea martirizada.

Ah la muchacha ebria, la muchacha del sonreír estúpido
y la generosidad en la punta de los dedos,
la muchacha de la confiada, inefable dulzura para un hombre,
como yo, escapado apenas de la violencia amorosa.
Este tierno recuerdo siempre será una lámpara frente a mis ojos,
una fecha sangrienta y abatida.

Por la muchacha ebria, amigos míos.

[*Los hombres del alba*]

Problema del alma

[FRAGMENTO]

En tu semblante de vegetal en reposo, joven mía,
una breve moneda y sal de miedo gimen
frente a mi blando corazón sin sangre.
¡sin la gozosa sangre decisiva!
sin esa sangre, niña de mi sueño.
En mis acartonadas manos sin laureles
—viejas ramas tranquilas,
herbazales en calma—,
en el resignado surco de mi tacto,
la fiel ternura ciega,
promesa de la muerte,
duerme su poderío, y en esta ociosa
tierra gris de mis huesos,
quiero decir, del alma,
no hay sosiego,
sólo esquivas cenizas
o gemidos.

En tu semblante de amor la prodigiosa orilla
del triunfo se palpa, y un ruiseñor de arena
y un peregrino llanto se extravían.
Tu tierna zozobra es una brisa insegura
en doloroso cauce de tinieblas;
pero el alma, la sobria, la terrenal y lánguida,
¿en qué misterio de aire es un secreto
o una ola resuelta en soplo vigilante?
(¡Ah los huesos cortantes, los agresivos, fríos!
Cristales sin espíritu, astillas infecundas.)
En mi corazón de madera húmeda
—mi corazón a expensas de la niebla—
una gota de sangre es la ternura,
y un latido es oleaje de amarilla,
cálida pesadumbre, o un rumor
de muerte sin relieve ni espesura.

La angustia, la creadora, no me dice
ni una palabra, o himno. Un vaho
de lejanos perfiles, noche y día
me desvela; no he descubierto aún
por qué la pulsadora
ceniza no es un fruto,
un reflejo;
ni cuándo de la dicha necesaria
podrá nacer lo último:
la evidencia del alba.

Decía que en tu semblante de amor...
Pero si ya no oyes: un anillo
de lamentos y lágrimas te cerca.
A la altura del caos
una mano sutil es un presagio.
Parece que morir es encontrarse
desnudo, derramado en un estío
de distancias y gritos y dulzura.

[*Los hombres del alba*]

El Tajín

a David Huerta

a Pepe Gelada

...el nombre de El Tajín le fue dado por los
indígenas totonacas de la región por la frecuencia
con que caían rayos sobre la pirámide...

1

Andar así es andar a ciegas,
andar inmóvil en el aire inmóvil,
andar pasos de arena, ardiente césped.
Dar pasos sobre agua, sobre nada
—el agua que no existe, la nada de una astilla—,
dar pasos sobre muertes,
sobre un suelo de cráneos calcinados.

Andar así no es andar sino quedarse
sordo, ser ala fatigada o fruto sin aroma;
porque el andar es lento y apagado,
porque nada está vivo
en esta soledad de tibios ataúdes.
Muertos estamos, muertos
en el instante, en la hora canicular,
cuando el ave es vencida
y una dulce serpiente se desploma.

Ni un aura fugitiva habita este recinto
despiadado. Nadie aquí, nadie en ninguna sombra.
Nada en la seca estela, nada en lo alto.
Todo se ha detenido, ciegamente,
como un fiero puñal de sacrificio.
Parece un mar de sangre
petrificada
a la mitad de su ascensión.
Sangre de mil heridas, sangre turbia,
sangre y ceniza en el aire inmóvil.

2
Todo es andar a ciegas, en la
fatiga del silencio, cuando ya nada nace
y nada vive y ya los muertos
dieron vida a sus muertos
y los vivos sepultura a los vivos.
Entonces cae una espada de este cielo metálico
y el paisaje se dora y endurece
o bien se ablanda como la miel
bajo un espeso sol de mariposas.

No hay origen. Sólo los anchos y labrados ojos
y las columnas rotas y las plumas agónicas.
Todo aquí tiene rumores de aire prisionero,
algo de asesinato en el ámbito de todo silencio.
Todo aquí tiene la piel
de los silencios, la húmeda soledad
del tiempo disecado; todo es dolor.
No hay un imperio, no hay un reino.
Tan sólo el caminar sobre su propia sombra,
sobre el cadáver de uno mismo,
al tiempo que el tiempo se suspende
y una orquesta de fuego y aire herido
irrumpe en esta casa de los muertos
—y un ave solitaria y un puñal resucitan.

3
Entonces ellos —son mi hijo y mi amigo—
ascienden la colina
como en busca del trueno y el relámpago.
Yo descanso a la orilla del abismo,
al pie de un mar de vértigos, ahogado
en un inmenso río de helechos doloridos.
Puedo cortar el pensamiento con una espiga,
la voz con un sollozo, o una lágrima,
dormir un infinito dolor, pensar
un amor infinito, una tristeza divina;
mientras ellos, en la suave colina,

sólo encuentran
la dormida raíz de una columna rota
y el eco de un relámpago.

Oh Tajín, oh naufragio,
tormenta demolida,
piedra bajo la piedra;
cuando nadie sea nada y todo quede
mutilado, cuando ya nada sea
y sólo quedes tú, impuro templo desolado,
cuando el país-serpiente sea la ruina y el polvo,
la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos
para siempre, asfixiada,
muerta en todas las muertes,
ciega en todas las vidas,
bajo todo el silencio universal
y en todos los abismos.

Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio.
Y después, nada.

[*El Tajín*]

Silabas por el maxilar de Franz Kafka

Oh vieja cosa dura, dura lanza, hueso impío, sombrío objeto de árida y seca espuma; ola y nave, navío sin rumbo, derrumbado
y secreto como la fórmula del alquimista; velero sin piloto
por un mar de aguda soledad; barca para pasar al otro lado del mundo,
enfilados hacia el cielo praguense y las callejuelas
donde la muerte pisa charcos de la cerveza que no bebió Neruda;
para no remediar nada —ni el silencio ni las alas oscuras y obscenas de tus orejas;
para no ver siquiera la herida de tu boca
ni el incendio de allá arriba, donde tus ojos todo lo penetran
como otras naves, otras lanzas ardidadas, otra amenaza;
para hipnotizar la espada de la melancolía
y acaso descifrar el curso de aquel río de palacios
donde murieron los santos y las vírgenes agonizaron tañendo laúdes de piedra;
para que pasen la novia y el féretro y Nezval resucite
en el corazón del follaje del cementerio judío;
para que el poeta te mire y se sonría ante el retrato de Dío;
para la locura —tu maxilar de duelo—, para la demencia total
y hasta para la humildad de nuestro lenguaje y su negra lucidez;
para morir eternamente de una tuberculosis dorada
y cabalgar las nubes y nombrar a los ángeles del exterminio
y clamar por los asesinos —otra vez allá arriba—
por los que quemaron a Juan Huss
y arrojaron sus cenizas al ancho río espinoso corriente.

Hueso de piedra, ojo derecho del carlino puente,
 pirámide caída, demolida, muerta desde su muerte;
 hueso para escribir cien veces Señor K Señor K Señor K
 hasta la podredumbre de las estrellas y las ratas de los castillos
 y la infamia de los jueces; hueso vivo, puntiagudo
 como la raíz del alma, como la ciega aurora de tus cejas;
 hueso para llegar de rodillas y aguardar amorosamente
 la palabra epitafio, la palabra sacrificio
 Nave, navío, barca y espuma para sudar de miedo
 y escribir sobre la piel la palabra abismo,
 la palabra epitafio, la palabra sacrificio
 y la palabra sufrimiento
 y la palabra Hacedor.

[*El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966]



OCTAVIO PAZ

[México, 31 de marzo de 1914]

Muy joven inició su actividad literaria en las revistas *Barandal* (1931-1932) y *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934). En 1937 viajó a España y estuvo en Madrid, Valencia y el Sur. A su regreso dirigió *Taller* (1938) y tomó parte en la fundación de *El Hijo Pródigo* (1943). Vivió en los Estados Unidos durante dos años y a fines de 1945 ingresó en el servicio exterior mexicano. Residió en París y participó en el movimiento surrealista, con el cual no ha cesado de tener contactos. Viajó a Oriente (la India, Japón) en 1952. Volvió a México y fundó con Leonora Carrington, Juan Soriano y otros el grupo *Poesía en Voz Alta* (1955) en el que se iniciaron algunos de nuestros jóvenes dramaturgos y directores (Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza). Colaboró de cerca con la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida en su primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. En este tiempo publicó ensayos y artículos sobre poetas y pintores (Tamayo, Montes de Oca, Coronel, Soriano) y en defensa del arte contemporáneo, atacado por los críticos nacionalistas y los defensores del “realismo socialista”. A partir de 1962 reside en la India, como embajador de México en ese país. Octavio Paz también ha publicado libros de ensayos —*El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957), *Cuadrivio* (1965), *Los signos en rotación* (1965), *Puertas al campo* (1966)— y traducciones de poesía —Matsúo Basho, Fernando Pessoa, E. E. Cummings, Georges Schéhadé, Artur Lundkvist, entre otros.

LIBROS DE POESÍA: *Luna silvestre* (1933). *Raíz del hombre* (1937). *Bajo tu clara sombra* (1937). *Entre la piedra y la flor* (1941 y 1956). *A la orilla del mundo* (1942). *Libertad bajo palabra* (1949). *Semillas para un himno* (1954). *Piedra de sol* (1957). *La estación violenta* (1958). *Agua y viento* (1959). *Libertad bajo palabra [Obra poética, 1935-1958]* (1960). *Salamandra* (1962). *Viento entero* (1965).

Trabajos del poeta

I

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgredados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro, dientes feroces, voces roncadas, todos ojos de bocaza, se presentan Tedeoro y Tevomitó, Tli, Mundo in mundo, Carnaza, Carroña y Escarnio. Ninguno y los otros, que son mil y nadie, un minuto y jamás. Finjo no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana. Secreta y activamente me ocupo de ellos. La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraño lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defiendo, apaleo a los visitantes, corto orejas, combato a brazo partido largas horas de silencio al raso. Crujir de dientes, huesos rotos, un miembro de menos, uno de más, en suma un juego —si logro tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría—. Pero no hay que mostrar demasiada habilidad: una superioridad manifiesta los desanima. Y tampoco excesiva confianza; podrían aprovecharse, y entonces ¿quién responde de las consecuencias?

VII

Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, que gime y recuerda al bosque natal. La tinta negra abre sus grandes alas. Pero la lámpara estalla y cubre mis palabras una capa de cristales rotos. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha. Continúo escribiendo con ese muñón que mana sombra. La noche entra en el cuarto, el muro de enfrente adelanta su jeta de piedra, grandes tímpanos de aire se interponen entre la pluma y el papel. Ah, un simple monosílabo bastaría para hacer saltar el mundo. Pero esta noche no hay sitio para una sola palabra más.

XIII

Hace años, con piedrecitas, basuras y yerbas, edificué Tilantlán. Recuerdo la muralla, las puertas amarillas con el signo digital, las calles estrechas y malolientes que habitaba una plebe ruidosa, el verde Palacio del Gobierno y la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una mano, con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables, Tilantlán, ciudad gris al pie de la piedra blanca, ciudad agarrada al suelo con uñas y dientes, ciudad de polvo y ple-garias. Sus moradores —astutos, ceremoniosos y coléricos— adoraban a las Manos, que los habían hecho, pero temían a los Pies, que podrían destruirlos. Su teología, y los renovados sacrificios con que intentaron comprar el amor de las Primeras y asegurarse la benevolencia de los Últimos, no evitaron que una alegre mañana mi pie derecho los aplastara, con su historia, su aristocracia feroz, sus motines, su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. Y sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo dios.

XV

¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de la piedra! Hace siglos que no llueve. Hasta la yerba rala de mi pecho ha sido secada por el sol. El cielo, limpio de estrellas y de nubes, está cada día más alto. Mi sangre se extenua entre venas endurecidas. Nada te aplaca ya, Cólera, centella que te rompes los dientes contra el Muro; nada a vosotras. Virgen, Estrella Airada, hermosuras con alas, hermosuras con garras. Todas las palabras han muerto de sed. Nadie podrá alimentarse con estos restos pulidos, ni siquiera mis perros, mis vicios. Esperanza, águila famélica, déja-

me sobre esta roca parecida al silencio. Y tú, viento que soplas del Pasado, sopla con fuerza, dispersa estas pocas sílabas y hazlas aire y transparencia. ¡Ser al fin una Palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos! Pero ya el olvido pronuncia mi nombre: míralo brillar entre sus labios como el hueso que brilla un instante en el hocico de la noche de negro pelaje. Los cantos que no dije, los cantos del arrenal, los dice el viento de una sola vez, en una sola frase interminable, sin principio, sin fin y sin sentido.

[¿Águila o sol?]

Mayúscula

Flamea el desgañicresterío del alba. ¡Primer huevo, primer picoteo, degollina y alborozo! Vuelan plumas, despliegan alas, hinchan velas, hundan remos en la madrugada. Ah, luz sin brida, encabritada luz primera. Derrumbes de cristales irrumpen del monte, témpanos rompetímpanos se quiebran en mi frente.

No sabe a nada, no huele a nada la alborada, la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro. Llega, avanza, titubea, se va por las afueras. Deja una cola de rumores que abren los ojos. Se pierde en ella misma. Y el día aplasta con su gran pie colérico una estrella pequeña.

[¿Águila o sol?]

Un poeta

—Música y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis. Gran abrazo mortal de los adversarios que se aman: cada herida es una fuente. Los amigos afilan bien sus armas, listos para el diálogo final, el diálogo a muerte para toda la vida. Cruzan la noche los amantes enlazados, conjunción de astros y de cuerpos. El hombre es el alimento del hombre. El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.

—*Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte.*

[¿Águila o sol?]

Dama huasteca

Ronda por las orillas, desnuda, saludable, recién salida del baño, recién nacida de la noche. En su pecho arden joyas arrancadas al verano. Cubre su sexo la yerba lacia, la yerba azul, casi negra, que crece en los bordes del volcán. En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Pocos la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre.

[¿Águila o sol?]

Himno entre ruinas

donde espumoso el mar siciliano...

GÓNGORA

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
 ¡Alto grito amarillo,
 caliente surtidor en el centro de un cielo
 imparcial y benéfico!
 Las apariencias son hermosas en esta su verdad
 momentánea.
 El mar trepa la costa,
 se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
 la herida cárdena del monte resplandece;
 un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
 el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
 Todo es dios.
 ¡Estatua rota,
 columnas comidas por la luz,
 ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

*Cae la noche sobre Teotihuacán.
 En lo alto de la pirámide los muchachos fuman
 marihuana,
 suenan guitarras roncadas.
 ¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
 dónde desenterrar la palabra,
 la proporción que rige al himno y al discurso,
 al baile, a la ciudad y a la balanza?
 El canto mexicano estalla en un carajo,
 estrella de colores que se apaga,
 piedra que nos cierra las puertas del contacto.
 Sabe la tierra a tierra envejecida.*

Los ojos ven, las manos tocan.
 Bastan aquí unas cuantas cosas:
 tuna, espinoso planeta coral,
 higos encapuchados,
 uvas con gusto de resurrección,
 almejas, virginidades ariscas,
 sal, queso, vino, pan solar.
 Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,
 esbelta catedral vestida de luz.
 Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla

surgen las velas blancas de las barcas.
 La luz crea templos en el mar.

*Nueva York, Londres, Moscú,
 La sombra cubre al llano con su yedra fantasma,
 con su vacilante vegetación de escalofrío,
 su vello ralo, su tropel de ratas,
 A trechos tiritita un sol anémico.
 Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo
 bosteza.
 Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.
 (Bípedos domésticos, su carne
 —a pesar de recientes interdicciones religiosas—
 es muy gustada por las clases ricas.
 Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales
 impuros.)*

Ver, tocar formas hermosas, diarias.
 Zumba la luz, dardos y alas.
 Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
 Como el coral sus ramas en el agua
 extendiendo mis sentidos en la hora viva:
 el instante se cumple en una concordancia amarilla,
 ¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
 copa de eternidad!

*Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,
 recomienzan,
 y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
 delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.
 ¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?*

¡Día, redondo día,
 luminosa naranja de veinticuatro gajos,
 todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
 La inteligencia al fin encarna,
 se reconcilian las dos mitades enemigas
 y la conciencia-espejo se licúa,
 vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
 Hombre, árbol de imágenes,
 palabras que son flores que son frutos que son actos.

[La estación violenta]

Madrugada

Rápidas manos frías
 Retiran una a una
 Las vendas de la sombra
 Abro los ojos
 Todavía
 Estoy vivo
 En el centro
 De una herida todavía fresca.

[Salamandra]

Aquí

Mis pasos en esta calle
 Resuenan
 En otra calle
 Donde
 Oigo mis pasos
 Pasar en esta calle
 Donde

 Sólo es real la niebla.

[Salamandra]

Vrindaban

Rodeado de noche
 Follaje inmenso de rumores
 Grandes cortinas impalpables
 Hábitos
 Escribo me detengo
 Escribo
 (Todo está y no está
 Todo calladamente se desmorona
 sobre la página)
 Hace unos instantes
 Corría en un coche
 Entre las casas apagadas
 Corría
 Entre mis pensamientos encendidos
 Arriba las estrellas
 Jardines serenísimos
 Yo era un árbol y hablaba

Estaba cubierto de hojas y ojos
 Yo era el murmullo que avanza
 El enjambre de imágenes
 (Ahora trazo unos cuantos signos
 Crispados
 Negro sobre blanco
 Diminuto jardín de letras
 A la luz de una lámpara plantado)
 Corría el coche
 Por los barrios dormidos yo corría
 Tras de mis pensamientos
 Míos y de los otros
 Reminiscencias supervivencias figuraciones
 Nombres
 Los restos de las chispas
 Y las risas de la velada
 La danza de las horas
 La marcha de las constelaciones
 Y otros lugares comunes
 ¿Yo creo en los hombres
 O en los astros?
 Yo creo
 (Aquí intervienen los puntos
 Suspensivos)
 Yo veo

Pórtico de columnas carcomidas
 Estatuas esculpidas por la peste
 La doble fila de mendigos
 Y el hedor
 Rey en su trono
 Rodeado
 Como si fuesen concubinas
 Por un vaivén de aromas
 Puros casi corpóreos ondulantes
 Del sándalo al jazmín y sus fantasmas
 Putrefacción
 Fiebre de formas
 Fiebre del tiempo

En sus combinaciones extasiado
 Cola de pavo real el universo entero
 Miríadas de ojos
 En otros ojos reflejados
 Modulaciones reverberaciones de un ojo único
 Un solitario sol
 Oculto
 Tras su manto de transparencias

Su marea de maravillas
 Todo llameaba
 Piedras mujeres agua
 Todo se esculpía
 Del color a la forma
 De la forma al incendio
 Todo se desvanecía
 Música de metales y maderas
 En la celda del dios
 Matriz del templo
 Música de soles enlazados
 Música
 Como el agua y el viento en sus abrazos
 Y sobre las materias que gemían
 Confundidas
 La voz humana
 Luna en celo por el mediodía
 Queja del alma que se desencarna

 (Escribo sin conocer el desenlace
 De lo que escribo
 Busco entre líneas
 Mi imagen es la lámpara
 Encendida
 En mitad de la noche)
 Saltimbanqui
 Mono de lo Absoluto
 Garabato
 En cuclillas
 Cubierto de cenizas pálidas
 Un sadú me miraba y se reía
 Desde su orilla me miraba
 Lejos lejos
 Como los animales y los santos me miraba
 Desnudo desgreñado embadurnado
 Un rayo fijo los ojos minerales
 Yo quise hablarle
 Me respondió con borborigmos
 Ido ido
 ¿Adónde
 A qué región del ser
 A qué existencia a la intemperie de qué mundos
 En qué tiempo?
 (Escribo
 Cada letra es un germen
 La memoria
 Insiste en su marea
 Y repite su mismo mediodía)

Ido ido

Santo pícaro santo
 Arrobos del hambre o de la droga
 Tal vez vio a Krishna
 Árbol azul y centelleante
 Nocturno surtidor brotando en la sequía
 Tal vez en una piedra hendida
 Palpó la forma femenina
 Y su desgarradura
 El vértigo sin forma
 Por esto o aquello
 Vive en el muelle donde queman a los muertos

Las calles solas
 Las casas y sus sombras

Todo era igual y todo era distinto
 El coche corría
 Yo estaba quieto
 Entre mis pensamientos desbocados
 (Ido ido
 Santo payaso santo mendigo rey maldito
 Es lo mismo
 Siempre lo mismo
 En lo mismo
 Es ser siempre en sí mismo
 Encerrado
 En lo mismo
 En sí mismo cerrado
 Ídolo podrido)

Ido ido
 Desde su orilla me miraba
 Me mira
 Desde su interminable mediodía
 Yo estoy en la hora inestable
 El coche corre entre las casas
 Yo escribo a la luz de una lámpara
 Los absolutos las eternidades
 Y sus aledaños
 No son mi tema
 Tengo hambre de vida y también de morir
 Sé lo que creo y lo escribo
 Advenimiento del instante
 El acto
 El movimiento en que se esculpe
 Y se deshace el ser entero
 Conciencia y manos para asir el tiempo

Soy una historia
 Una memoria que se inventa
 Nunca estoy solo

Hablo siempre contigo Hablas siempre conmigo
 A oscuras voy y planto signos

[*Diálogos*, núm. 6,
 septiembre-octubre de 1965]

Madurai
[FRAGMENTOS]

En el bar del British Club
 —Sin ingleses, soft drinks—
Nuestra ciudad es santa y cuenta
 Me decía, apurando su naranjada,
 Con *el templo más grande de la India*
 (Mineshkí, diosa canela:)
 Y *el garage T.S.V.*, (tus ojos son dos peces.)
El más grande también en el subcontinente:
 Sri K. J. Chidambaram,
Yo soy familiar de ambas instituciones.
 Director de The Great Lingam Inc.,
 Compañía de autobuses de turismo.

PRESENTE

Sobre la reverberación de la piedra
 Salina vertical

La violencia azul petrificada
 El caer incesante

De la cortina (Atrás
 El sol combate con el mar)
 El piso de ladrillo

Respirado respirante
 La ventana la mesa el lecho

Ahora el azul se tiende se extiende
 Sostiene

Una almohada rosada Una muchacha
 El vestido lacre todavía caliente
 Los ojos

Entrecerrados no por la espera
 Por la visitación

Está descalza
 La plata tosca enlaza

Refresca un brazo desnudo
 Sobre sus pechos valientes baila el puñal del sol
 En el vientre

Encandilada

Potranca alazana
 Un haz de chispas
 Una muchacha real
 Entre las casas y las gentes espectrales
 Presencia chorro de evidencias
 Yo vi a través de mis actos irreales
 La tomé de la mano
 Juntos atravesamos
 Los cuatro espacios los tres tiempos
 Pueblos errantes de reflejos
 Y volvimos al día del comienzo
 El presente es perpetuo
 21 de junio
 Hoy comienza el verano
 Dos o tres pájaros
 Inventan un jardín
 Tú lees y comes un durazno
 Sobre la colcha roja
 Desnuda
 Como el vino en el cántaro de vidrio
 Un gran vuelo de cuervos
 En Santo Domingo mueren nuestros hermanos
 Si hubiera parque no estarían ustedes aquí
 Nosotros nos roemos los codos
 En los jardines de su alcázar de estío
 Tipú Sultán plantó el árbol de los jacobinos
 Luego distribuyó pedazos de vidrio
 Entre los oficiales ingleses prisioneros
 Y ordenó que se cortasen el prepucio
 Y se lo comiesen
 El siglo
 Se ha encendido en nuestras tierras
 Con su lumbré
 Las manos abrasadas
 Los constructores de catedrales y pirámides
 Levantarán sus casas transparentes
 El presente es perpetuo
 El sol se ha dormido entre tus pechos
 La colcha roja es negra y palpita
 Ni astro ni alhaja
 Fruta
 Tú te llamas dáttil
 Datia
 Castillo de sal si puedes
 Mancha escarlata
 Sobre la piedra empedernida
 Galerías terrazas escaleras
 Desmanteladas salas nupciales

Del escorpión

Ecos repeticiones
 Relojería erótica
 Deshora
 Tú recorres
 Los patios taciturnos bajo la tarde impía
 Manto de agujas en tus hombros indemnes
 Si el fuego es agua
 Eres una gota diáfana
 La muchacha real
 Transparencia del mundo
 El presente es perpetuo
 Los montes
 Soles destazados
 Petrificada tempestad ocre
 El viento rasga
 Ver duele
 El cielo es otro abismo más alto
 Garganta de Salang
 La nube negra sobre la roca negra
 El puño de la sangre golpea
 Puertas de piedra
 Sólo el agua es humana
 En estas soledades despeñadas
 Sólo tus ojos de agua humana
 Abajo
 En el espacio hendido
 El deseo te cubre con sus dos alas negras
 Tus ojos se abren y se cierran
 Animales fosforescentes
 Abajo
 El desfiladero caliente
 La ola que se dilata y se rompe
 Tus piernas abiertas
 El salto blanco
 La espuma de nuestros cuerpos abandonados
 El presente es perpetuo
 El morabito regaba la tumba del santo
 Sus barbas eran más blancas que las nubes
 Frente al moral
 Al flanco del torrente
 Repetiste mi nombre
 Dispersión de sílabas
 Un adolescente de ojos verdes te regaló
 Una granada
 Al otro lado del Amu-Darya
 Humeaban las casitas rusas
 El son de la flauta usbek
 Era otro río invisible y más puro



GILBERTO OWEN

[El Rosario, Sinaloa, 4 de febrero de 1905-Filadelfia, E.U.A., 9 de marzo de 1952]

Perteneció a la generación de *Contemporáneos*. Solía tener a flor de labio el buen humor, la burla, la sátira, con que disimulaba una singular conciencia poética. Lo antintelectual de la palabra hablada en la camaradería del bar, o a la orilla de una mesa de café, escondía al hombre que, a solas, aprendió a labrar una de las poesías más hondas de las últimas generaciones mexicanas. No fue un intelectual; fue un poeta. De manera similar a todo auténtico artista, Gilberto Owen aceptaba, como un designio insobornable, incorporar a su verso el fluir de las cosas, la convicción de que todo —como en las clásicas *Coplas*— está condenado a sugerir la pregunta por su existencia. Sabía que su obra, connatural a las ideas que la animaban, era el reflejo y la dócil respuesta a la contemplación de lo que no perdura, a la inevitable presencia de lo que muere frente a nuestros ojos. Contra un muro de estériles lamentaciones, lo mismo en el amor que en las pasiones más sencillas, el poeta aceptaba el único refugio: la desesperación. Mas nunca acudía al grito, al escándalo, sino a la horizontal desolación que acompaña a quien, encerrado en sí mismo, se ajusta a las normas que su soledad le da. Quizá por eso su poesía no alcanzó el esdrújulo de la elocuencia, sino que guardó el tono menor indispensable para no traspasar la frase musitada en la confesión.

LIBROS DE POESÍA: *Línea* (1930). *El Libro de Ruth* (1944). *Perseo vencido* (1948). *Poesía y prosa* (1953).

Viento

Llega, no se sabe de dónde, a todas partes. Sólo ignora el juego del orden, maestro en todos. Paso la mano por su espalda y se alarga como un gato. —Su araña es el rincón; le acecha, disfrazado de nada, de abstracción geométrica. Parece que no es nada su arrecife al revés. Y llega el viento y en él se estrella, ráfaga a ráfaga, deshojado. Queda un montón de palabras secas en los rincones de los libros.

Me salí a la tarde, a donde todas las mujeres posaban para Victorias de Samotracia. Las casas cantaban *La trapera*, precisamente. Las norias de viento ensayaban su código de señales, que sólo yo entendía. Por eso todos me preguntaban la hora. Llevaba atada de mi muñeca la cometa del sol.

En aquel paseo conocí también a la Hermana Ana, conserje de un hotel, encargada de abrir todas las puertas, incansablemente, para ser guillotizada por la última. A Barba Azul ya lo llamaban cielo.

[Línea]

Poética

Esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María. Y es que no pensé en que jamás tomaba el ascensor, temía las escaleras como grave cardíaca, y, sin embargo, subía a menudo hasta mi cuarto.

Nos conocimos en el jardín de una postal. A mí, bigotes de miel y mejillas comestibles, los chicos del pueblo me encargaban sustituirlos en la memoria de sus novias. Y llegué a ella paloma para ella de un mensaje que cantaba: “Siempre estarás oliendo en mí.”

Esta forma no les creía. Me prestaba sus orejas para que oyera el mar en un caracol, o su torso para que tocara la guitarra. Abría su mano como un abanico y todos los termómetros bajaban al cero. Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca. Siempre andaba desnuda, pues las telas se hacían aire sobre su cuerpo, y tenía esa grupa exagerada de los desnudos de Kisling, sólo corregida su voluptuosidad por llamarse María.

A veces la mataba y sólo me reprochaba mi gusto por la vida: “¡Qué truculento tu realismo, hijo!” —Pero no la creáis, no era mi madre. Y hoy que quise enseñarle la retórica, me hirió en el rostro y huyó por el techo.

[Línea]

Partía y moría

La casa sale por la ventana, arrojada por la lámpara. Los espejos —despilfarrados, gastan su sueldo el día de pago— lo aprueban.

En ese cuadro en que estoy muerto, se mueve tu mano, pero no puedes impedir que me vea, traslúcida. Acabo de ganar la eternidad de esa postura, y me molesta que me hayan recibido tan fríamente. No me atrevo a dejar el sombrero; le doy vueltas entre mis dedos de atmósfera. Los tres ángulos del rincón me oprimen cerrándose hasta la asfixia, y no puedo valerme. Ese marco rosado no le conviene al asunto. Déjame mirarme en tus dientes, para ponerle uno del rojo más rojo.

Los números me amenazan. Si los oigo, sabré todo lo de tu vida, tus años, tus pestañas, tus dedos, todo lo que ahora cae, inmóvil, como en las grutas —espacio de sólo tres dimensiones.

Nada. Vivimos en fotografía. Si los que duermen nos soñaran, creerían estar soñando. ¿Qué negro ha gritado? Vamos a salir desenfocados, y se desesperará el que está detrás de la luna, retratándonos. El viento empuja el cielo, pero tú dices que ha bajado el telón de la ventana. Duérmete ya, vámonos.

[Línea]

Interior

Las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto. Lo sabemos, porque nos dejamos olvidados allá adentro los ojos. La soledad llega por los espejos vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo sus vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que entre el grillo con sus alfileres; y, aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra.

Pero no son éstas las cosas que entran por el silencio, sino otras más sutiles aún; si nos hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas. Para sugerirlas, los preceptistas aconsejan hablar de paralelas que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan. Pero los niños que resuelven ecuaciones de segundo grado se suicidan siempre en cuanto llegan a los ochenta años, y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro.

[Línea]

Historia sagrada

Se hablaba de un desfile de camellos bajo el arco de triunfo del ojo de las agujas. De remolcadores como tortugas, bajo el puente de Brooklyn. Un niño levantaba en su diábolo ese paisaje en el que Cristo araba el mar. Sembraba amor, pero los periódicos se obstinaban en hablar sólo de tempestades. Lo demás sucedía, todo y siempre, submarino, subterráneo y subconsciente. Un ciego cogía el arcoíris e improvisaba solos de violín en el horizonte. Pasaban los aeroplanos sobre el alambre de su estela, tendiendo ropa a secar. Las nubes no se cuidaban de merecer nada. El cielo marinerero fumaba echando el humo por los ojos. Y como era el día del juicio, todos los gallos tocaban sus cornetas, anunciando la noche.

Después del Diluvio, el camino cojeaba un poco; le dieron las muletas de un puente. Unas mujeres le prendían sobre la espalda banderillas de lujo. También yo cojeaba, herido en el tendón del muslo por el ángel nono, en la escalera de la noche. La cerca de piedra se reflejaba exacta en el camino. La sierpe de piedra tenía en su boca la manzana. De cerca parecía un árbol redondo, pues estaba verde. Por eso la mujer no se la comía toda. Adán lloraba con la frente. “¿Tú crees aún en las cigüeñas?”, le interrumpía su pérfida esposa. Y todos estábamos tristes, porque ya por entonces sólo era el Verbo solo.

Pero, en realidad, ya había empezado el libro por el índice.

[Línea]

Autorretrato o del subway

1. PERFIL

Viento nomás pero corregido en cauces de flauta
 con el pecado de nombrar quemándome hijo en un hilo de mis ojos suspenso
 adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía
 y a un litoral con sexo tú vertical pura inhumana
 adiós Manhattan abstracción roída de tiempo y de mi prisma inexorable
 caer
 fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce

volver en la caída noche al subibaja del Niágara
 qué David tira esta piedra de aire y esconde la honda
 y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de este eco en sueños
 sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa
 adiós sensual sueño sensual Teología al Sur del sueño
 hay cosas ay que nos hiera saber sin los sentidos.

2. VUELO

Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo
 noche de cerbatana nos amanecería un sol de alambre sólo
 hay pájaros que no aclimatan su ritmo a un poco balas
 ríos alpinistas que nacen al nivel de sueños sin pájaros
 y no se mueren ni matan a balas perdidas que nadie ha gritado
 ahorcada cortina sombra dura que corriges mi inglés y mi julio
 mi pulso inseguro línea del frío bailada de electricidad alambrista
 enjaulados nosotros o el tiempo cebra inmóvil patinadora en llamas
 la prisa une los postes la reja es ya muro se despluma contra él la plegaria
 pisada lineal los numerales hacen hoy más esta ciudad una mera hipótesis
 recuerdo una sonrisa que yo sabía pronunciar delgado la llamaba Carmen de ti
 y también alguien que era más sensual y más puro
 y qué pena en realidad el sueño no se casa con sus amantes
 y se amanece al fin de vez en vez de nieve espuma de un mar más alto
 llamémosla en llamas Jesús.

[Línea]

Sindbad el Varado **(bitácora de febrero)** **[FRAGMENTO]**

Encontrarás tierra distinta de tu tierra,
 pero tu alma es una sola y no encontrarás otra.
Sindbad el Marino

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn.

T. S. ELIOT

DÍA PRIMERO,
 EL NAUFRAGIO

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos;
 sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
 un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
 correveidile colibrí, estático
 dentro del halo de su movimiento.
 Y no hablas. No hables,

que no tienes ya voz de adivinanza
 y acaso te he perdido con saberte,
 y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
 tierra que me acogió de noche náufrago
 y que al alba descubro isla desierta y árida;
 y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
 el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
 sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
 ni en su hermoso guardián insobornable:
 aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
 en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
 su desamor me agobia en tu mirada.
 Y luché contra el mar toda la noche,
 desde Homero hasta Joseph Conrad,
 para llegar a tu rostro desierto
 y en su arena leer que nada espere,
 que no espere misterio, que no espere.

Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes
 y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma de la mano.

DÍA VEINTISIETE,
 JACOB Y EL MAR

Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho más despiadada,
 cuando te llamas alba y mi noche es más noche de esperarte,
 cuando tu piel de seda se clava de caprina pezuña en mi abstinencia,
 cuando si eres silencio te rompes y en mis manos repican a rebato tus dos senos,
 cuando apenas he dicho amor y ya en el aire está sin boca el beso y la ternura sin empleo
 aceda,
 cuando apenas te nombro flor y ya sobre el prado ruedan los labios del clavel,
 cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas.

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

DÍA VEINTIOCHO,
 FINAL

Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran en erupción.
 Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo el trópico a la espalda.
 Y aún antes
 los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda.

Antes aún
 ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo:
 ¿Qué va a llevar más que el puñal del grito último a su Amo?
 ¿Qué va a mentir?

“Lo hiciste cieno y vuelve humo pues ardió como Te amo.”

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez.

[*Perseo vencido*]



RODOLFO USIGLI

[México, 17 de noviembre de 1905]

Es considerado el autor teatral más notable de su generación. Ha sido también periodista, novelista, actor, profesor y director de teatro. A su pluma se deben textos relacionados con la teoría, la práctica y la historia de ese arte. En compañía de Xavier Villaurrutia, obtuvo en 1936 una beca para estudiar composición dramática en la Universidad de Yale. De 1938 a 1939 dirigió la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes. Es diplomático: embajador en Líbano, y actualmente en Suecia. Al margen de su vocación predominante, Rodolfo Usigli ha escrito poemas que se señalan por su afán de percibir, a veces en los objetos a la mano, en ocasiones fundándose en recuerdos inmediatos, el proceso ineludible de la destrucción. Sobre todo en la primera etapa, cierto sabor lindante con la desolación imprime a su poesía un dejo de nostalgia de lo que nunca fue, de aquello que delata el desplome del deseo asolado por el tiempo. Lo efímero del placer, la vanidad de la alegría, la desesperación de hablar a solas, animan constantemente el vigor de la desdicha. Huellas de Ramón López Velarde y de T. S. Eliot se descubren en esos poemas que, en su hora, constituyeron un propósito renovador de la lírica mexicana.

LIBROS DE POESÍA: *Teotecuhltli (The Sacred Companions)*. Highland Park Illinois (con poemas de Bettie Cregier, Gerrit P. Judd IV, Alberto N. Williams, H. H., Curt Rodgers y Xavier Villaurrutia) (1936). *Conversación desesperada* (1938).

¿Qué será de mi amor...?

¿Qué será de mi amor cuando yo haya muerto,
cuando la calcinada arena de mi vida
ya sin reloj confluya en el infinito desierto?
Ni el crimen estéril en sí mismo
ni la danza de la memoria
ni la futilidad de las palabras
en las líneas de los poemas
que ponen rejas al silencio
ni este mar de ausencia
en el que muero ahogado cada noche
y que arroja mi cuerpo en la mañana
como en una playa desolada.

Ni la tumba abierta de los retratos
en que tú misma yaces eternamente muerta
en gestos de tímida tristeza
en pasos suspendidos
y en movimientos sin fin y sin cambio
ni la vergüenza de mis treinta años
ni tu muerte terrestre ni la mía
mudan ni opacan ni destruyen
mi amor redondo ya como la poesía,
irremediable ya como el tiempo.

Y pienso que cuando esté solo en el mundo
sin ti y sin mí, sin dioses y sin víctimas,
más solo que yo por ser más hondo,
caminará sin término, luz en la noche,
oscura forma en la luz,
buscándote y buscándome.
Y yo estaré ya muerto
devuelto al calcinado desierto
y no tendré ya una sola gota de sangre
ni una noche atormentada
ni un ágil deseo de darle
no tendré ni siquiera esta miseria
para serle alimento
cuando me sobreviva luminoso y hambriento.

[*Conversación desesperada*]

Testamento

En la agónica gota de un reloj cuya máquina
he descubierto en vano, voy captando la huella
del tiempo en esta trampa de lodo y de ceniza
que soy. Yo mismo ahora ya no recogería
los restos de mí mismo que han dejado el silencio
la espera, las mujeres y la angélica
curiosidad de mí mismo hasta el crimen mismo.
No me atrevo a poner ya las manos sobre mí
ni aun en la sombra por lo que el tacto me revelaría
de llagado y de oscuro en mi materia.
No me atrevo en la noche a preguntarme nada
por no hallar en mi oído la respuesta del eco,
de la repetición de otro reloj.
Y no resistiría verme al espejo por miedo
a mi piedad estéril y terrible
que caería sobre mí mismo.
Sólo las huellas de estas gotas del tiempo en mi ceniza,
la mecánica sangre sistemática,

mis vellos que se erizan en esta tormenta
de la soledad desencadenada como una seca lluvia.
Sólo la indiferencia
de un Dios que no me castiga todavía
y que me envuelve en una ahumada pausa
de niebla. Sólo el desprecio de olvidarme
como un objeto desarticulado
en una amarga música
en un silencioso vino
en una luz opaca.
No me quedaba ya más que un silencio
en que tenderme, en que soñar. Y ya lo he roto,
Y las palabras, todas las palabras
con que lo perforé de extremo a extremo
han partido de mí y no podría repetir las siquiera
aun huecas, aun metálicas, aun muertas.
Y no me queda ya del tiempo
más que esta gota agónica y eterna
que cae sobre mí de todos los relojes,
que parecen maquinarias de cera.
Y perdido el silencio, y la palabra,
hago este testamento
para dejar al viento lo que queda de mí,
testigo mudo y lejano de mí mismo,
sombra de soledad, sombra de espera.

[*Conversación desesperada*]

Fragmento

El Tiempo al mismo tiempo.
Las olas inmóviles,
la espuma petrificada de la nieve.
Esta tarde, en New Haven,
vi una niña alta entre dos puertas.
En sus ojos no había nada más que color,
en su boca no había nada más que silencio,
y no tenía olor.
Pero yo nunca vi una boca más pequeña
ni más viviente:
por ella pasaba toda la sangre de la niña.
Estaba vestida de invierno.
Todos los impulsos:
el del beso, el del crimen.
¿Por qué saliste de esa casa sin hablarle?
¿Por qué no vuelves? Vuelve.
Mira mis bolsas llenas de pretextos,
sacaré más por mis mangas.

Vuelve Bésala Mátala
 Ponía frente a un espejo
 Ámala
O toi que j'eusse aimée!

Me he metido hasta las rodillas
 entre la nieve congelada y quebradiza
 por ir pensando en ella.
 Y dudé ante el signo.
 Pero pensé que sería terrible
 si ya no estuviese allí.
 No vuelvas No vuelvas
 o caerás de nuevo en la nieve.
 Mejor mírala siempre así:
 una niña alta y sin olor,
 pensativa entre dos puertas.

[Cuarto Taller Poético, junio de 1938]



SALVADOR NOVO

[México, 30 de julio de 1904]

Fundador con Xavier Villaurrutia de la revista *Ulises* (1927-1928), fue activo participante en la renovación de nuestra literatura. Es académico de la Lengua. Mucho deben a su trabajo el teatro y el periodismo. Menos conocida, pero igualmente valiosa, es su labor de divulgación literaria en antologías y libros de lectura. Si Salvador Novo puede ser el prosista más diestro de los “Contemporáneos” —*Ensayos, Return ticket, Continente vacío*, crónicas de la vida mexicana—, su poesía cuenta entre las mejores de ese grupo. (Como autor de versos satíricos, que difícilmente llegarán al público, nadie se le compara.) Espíritu afín al de Tablada en algunos aspectos, Novo “nacionaliza” el humor de vanguardia: sus poemas manifiestan la burla del sentimiento modernista y la apertura hacia el paisaje de la primera posguerra: urbano, industrial, publicitario. En las letras inglesas descubre su auténtica voz. Las breves, casi epigramáticas, composiciones de *Espejo* rescatan, fijan con distancia crítica, imágenes de la infancia perdida. En *Nuevo amor* el encuentro, la separación, la memoria de sal o de ceniza se expresan directa y libremente, con una tonalidad de íntima pesadumbre que, en treinta años, no ha menguado su novedad ni su frescura.

LIBROS DE POESÍA: *XX poemas* (1925). *Espejo* (1933). *Nuevo amor* (1933). *Poesías escogidas* (1938). *Dueño mío* (1944). *Florido laude* (1945). En dos recopilaciones de *Poesía* (1955 y 1961) junta su obra con páginas de adolescencia y cuadernos de edición limitada.

Momento musical

El pedacito de madera
con tanto aserrarlo ¿no se romperá?
Algo quiere matar a palos
el desalmado
pero los relojes no avanzan.

Nuestros dos ojos van a él
y él va a nuestros dos oídos.
Un sordo y un ciego
tendrían una polémica.

¡El pobre señor escribe
en una máquina noisy
Steinway!

Ahora tú
toma ruido
aunque sea con las manos
y míranos y óyenos,
¡Diente por ojo!

[XX poemas]

Almanaque

I
Tenemos doce lugares
para pasar las estaciones
el verano se puede pasar en junio
el otoño se debe pasar en octubre.

El tiempo nos conduce
por sus casas de cuatro pisos
con siete piezas. Sala, dos recámaras,
comedor, patio, cocina
y cuarto de baño.
Cada día cierra una puerta
que no volveremos a ver
y abre otra sorprendente ventana.

El aire derribó
dos cuartos del último piso
de febrero.

El aire se serena
y seguimos buscando casa.

II

La guadaña del minutero
hizo centro de su compás
en el centro de nuestro vientre.
Para los buzones de la vida
necesitábamos certificado.

Address your mail to street and number.

Y estamos en la poste restante
sin hallar en diciembre ni en marzo
la plegadera de una sonrisa.

¡Nuestro ombligo
va a ser para los filatelistas!
y seremos devueltos al remitente
ajados, con cicatrices
y llenos de noticias atrasadas...

[XX poemas]

Nafragio

a Carlos Pellicer

¡Que me impregne
el vendaval de las horas!
Huyo de los hongos cúpulas
paraguas paracaídas y caídos.

¡Viento, lluvia, azótame,
amásame un alma olorosa
agua que fuiste cenagosa
y te purificaste
en los azules tendaderos!

Sepúltame contigo
no esperes de mí un impulso,
he sido siempre solamente un cajón
con un espejo y vidrios de colores.

¡Corramos a la lluvia!
Nunca ha estado tan orquestada,
es el Placer-que-Dura-un-Instante
y además ya inventaron los pararrayos.

Esta ola de viento
sabe a torsos y a hombros desnudos
y a labios y huele a miradas.

Mar, mar adentro
y luego húndeme y desgájame,
no quiero nunca guardar nada más.

Romperé mis anteojos verdes
y el sol bailará para mí
como un niño idiota que busca
el juguete que naufragó.

[XX poemas]

Hanon

Como un índice
vago por el teclado de los días
y cada siete veces una vez
exclama el corazón un do de pecho.

Las noches siempre son más altas
y un bemol no reconocible.
¡Escondarse entre dos altas noches
y la raíz de un sol!

Envidia
de los que tienen manos ágiles
para el recuerdo y la esperanza
porque de ellos es la sonata.
La libertad de imprenta
—oh cabezas *numerotées*—
os da el derecho de crearlo.
Sólo yo sé
por mi método cartesiano
—el mejor método de piano—
que cada siete veces es domingo
hasta en Haití y hasta en Santo Domingo.

Y que cada mañana la ciudad
rumia el chicle solar en sus paredes
y lo hace dúctil sobre las personas
que, como yo, no son más que un índice
y han recorrido ya todo el teclado.

[XX poemas]

Diluvio

Espaciosa sala de baile
alma y cerebro
dos orquestas, dos,
baile de trajes
las palabras iban entrando
las vocales daban el brazo a las consonantes.
Señoritas acompañadas de caballeros
y tenían trajes de la Edad Media
y de muchísimo antes
y ladrillos cuneiformes
papiros, tablas,
gama, delta, ómicron,
peplos, vestes, togas, armaduras,
y las pieles bárbaras sobre las pieles ásperas
y el gran manto morado de la cuaresma
y el color de infierno de la vestidura de Dante
y todo el alfalfar Castellano,
las pelucas de muchas Julietas rubias
las cabezas de Iokanaanes y Marías Antonietas
sin corazón ni vientre
y el Príncipe Esplendor
vestido con briznas de brisa
y una princesa monosilábica
que no era ciertamente Madame Butterfly
y un negro elástico de goma
con ojos blancos como incrustaciones de marfil.
Danzaban todos en mí
cogidos de las manos frías
en un antiguo perfume apagado
tenían todos trajes diversos
y distintas fechas
y hablaban lenguas diferentes.

[XX poemas]

La historia

¡Mueran los gachupines!
Mi padre es gachupín,
el profesor me mira con odio
y nos cuenta la Guerra de Independencia
y cómo los españoles eran malos y crueles
con los indios —él es indio—,
y todos los muchachos gritan que mueran los gachupines.

Pero yo me rebelo
y pienso que son muy estúpidos:
Eso dice la historia
pero ¿cómo lo vamos a saber nosotros?

[Espejo]

Epifania

Un domingo
Epifania no volvió más a la casa.

Yo sorprendí conversaciones
en que contaban que un hombre se la había robado
y luego, interrogando a las criadas,
averigüé que se la había llevado a un cuarto.
No supe nunca dónde estaba ese cuarto
pero lo imaginé, frío, sin muebles,
con el piso de tierra húmeda
y una sola puerta a la calle.
Cuando yo pensaba en ese cuarto
no veía a nadie en él.
Epifania volvió una tarde
y yo la perseguí por el jardín
rogándole que me dijera qué le había hecho el hombre
porque mi cuarto estaba vacío
como una caja sin sorpresas.
Epifania reía y corría
y al fin abrió la puerta
y dejó que la calle entrara en el jardín.

[Espejo]

Las ciudades

En México, en Chihuahua,
en Jiménez, en Parral, en Madera,
en Torreón,
los inviernos helados y las mañanas claras,
las casas de la gente,
los grandes edificios en que no vive nadie
o los teatros a los que acuden y se sientan
o la iglesia donde se arrodillan
y los animales que se han habituado a la gente
y el río que pasa cerca del pueblo
y que se vuelve turbulento con la lluvia de anoche
o el pantano en que se crían las ranas

y el jardín en que se abren las maravillas
todas las tardes, a las cinco, cerca del quiosco
y el mercado lleno de legumbres y cestas
y el ritmo de los días y el domingo
y la estación del ferrocarril
que a diario deposita y arranca gentes nuevas
en las cuentas de su rosario
y la noche medrosa
y los ojos de Santa Lucía
en el quitasol de la sombra
y la familia siempre
y el padre que trabaja y regresa
y la hora de comer y los amigos
y las familias y las visitas
y el traje nuevo
y las cartas de otra ciudad
y las golondrinas al ras del suelo
o en su balcón de piedra bajo el techo.

Y en todas partes
como una gota de agua
mezclarse con la arena que la acoge.

[Espejo]

La renovada muerte

La renovada muerte de la noche
en que ya no nos queda sino la breve luz de la conciencia
y tendernos al lado de los libros
de donde las palabras escaparon sin fuga, crucificadas en mi mano,
y en esta cripta de familia
en la que existe en cada espejo y en cada sitio la evidencia del crimen
y en cuyos roperos dejamos la crisálida de los adioses irremediables
con que hemos de enbalsamar el futuro
y en los ahorcados que penden de cada lámpara
y en el veneno de cada vaso que apuramos
y en esa silla eléctrica en que hemos abandonado nuestros disfraces
para ocultarnos bajo los solitarios sudarios
mi corazón ya no sabe sino marcar el paso
y dar vueltas como un tigre de circo
inmediato a una libertad inasible.
Todos hemos ido llegando a nuestras tumbas
a buena hora, a la hora debida,
en ambulancias de cómodo precio
o bien de suicidio natural y premeditado.
Y yo no puedo seguir trazando un escenario perfecto
en que la luna habría de jugar un papel importante

porque en estos momentos
hay trenes por encima de toda la tierra
que lanzan unos dolorosos suspiros
y que parten
y la luna no tiene nada que ver
con las breves luciérnagas que nos vigilan
desde un azul cercano y desconocido
lleno de estrellas políglotas e innumerables.

[*Nuevo amor*]

Tú, yo mismo...

Tú, yo mismo, seco como un viento derrotado
que no pudo sino muy brevemente sostener en sus brazos una hoja que arrancó de los
árboles
¿cómo será posible que nada te conmueva
que no haya lluvia que te estruje ni sol que rinda tu fatiga?
Ser una transparencia sin objeto
sobre los lagos limpios de tus miradas
oh tempestad, diluvio de hace ya mucho tiempo.
Si desde entonces busco tu imagen que era solamente mía
si en mis manos estériles ahogué la última gota de tu sangre y mi lágrima
y si fue desde entonces indiferente el mundo e infinito el desierto
y cada nueva noche musgo para el recuerdo de tu abrazo
¿cómo en el nuevo día tendré sino tu aliento,
sino tus brazos impalpables entre los míos?
Lloro como una madre que ha remplazado al hijo único muerto.
Lloro como la tierra que ha sentido dos veces germinar el fruto perfecto y mismo.
Lloro porque eres tú para mi duelo
y ya te pertenezco en el pasado.

[*Nuevo amor*]

Junto a tu cuerpo...

Junto a tu cuerpo totalmente entregado al mío
junto a tus hombros tersos de que nacen las rutas de tu abrazo,
de que nacen tu voz y tus miradas, claras y remotas,
sentí de pronto el infinito vacío de su ausencia.
Si todos estos años que me falta
como una planta trepadora que se coge del viento
he sentido que llega o que regresa en cada contacto
y ávidamente rasgo todos los días un mensaje que nada contiene sino una fecha
y su nombre se agranda y vibra cada vez más profundamente
porque su voz no era más que para mi oído,
porque cegó mis ojos cuando apartó los suyos

y mi alma es como un gran templo deshabitado.
 Pero este cuerpo tuyo es un dios extraño
 forjado en mis recuerdos, reflejo de mí mismo,
 suave de mi tersura, grande por mis deseos,
 máscara
 estatua que he erigido a su memoria.

[Nuevo amor]

Glosa incompleta en tres tiempos sobre un tema de amor

I

*Dentro de estos cuatro muros
 pretendí ocultar mi dicha:
 Pero el fruto, pero el aire
 ¿cómo me los guardaría?*

Hora mejor que pospuse,
 voces que eran para mí,
 camino que no elegí,
 destino que no dispuse;
 ¡cómo os volvisteis oscuros!
 ¡que amargo vuestro sabor
 cuando os encerró mi amor
dentro de estos cuatro muros!

Entre tu aurora y mi ocaso
 el Tiempo desaparecía
 y era nuestra y era mía
 sangre, labio, vino y vaso.
 En perdurar se encapricha
 mi sombra junto a tu luz
 y bajo negro capuz
pretendí ocultar mi dicha.

*Pero el fruto, pero el aire,
 pero el Tiempo que no fluya,
 pero la presencia tuya
 fuerte, joven, dulce, grande;
 sangre tuya en vena mía,
 lazos a instantes maduros,
 dentro de estos cuatro muros
 ¿cómo me los guardaría?*

II

Porque a pesar de todas las pieles de becerro
 una camisa es casi tanto como una página
 llorar desesperadamente porque ocurrió lo que era de
 esperar.

Si no tiene remedio
 al principio era el único fin de mi existencia
 las profesiones no son más que hábitos
 y ya nada es posible desde aquella noche apellidada.
 No me conoció cuando aparté la máscara de mi rostro
 yo no pedía más que su rumor
 pero me daba su compañía.
 Se quitaba la noche y la muerte y se moría
 yo me ahogaba en la alberca de su gimnasia
 yo envejecí definitivamente a su lado
 y mis ojos se cerraron ante los suyos.
 Quise marcar las fechas de su corazón
 pero no sé ruso
 y la sábana era una estepa.

III

¡Apenas si te reconozco!
 Si tu labio en el mío es como el mío mismo
 si ya tu mano estéril no oprime ni rechaza
 y eres como el azogue que da mi propia luz.
 ¡Ay de mí que amaba tu fuerza
 si la fuerza está toda en mí!
 ¡Ay de mí que esperé la muerte
 y que te la di!

[Nuevo amor]

Del pasado remoto**[FRAGMENTO]**

Del pasado remoto
sobre las grandes pirámides de Teotihuacán,
sobre los teocalis y los volcanes,
sobre los huesos y las cruces de los conquistadores
áureos
crece el tiempo en silencio.

Hojas de hierba
en el polvo, en las tumbas frías;
Whitman amaba su perfume inocente y salvaje
y Sandburg lo ha visto cubrir las tumbas
de Napoleón y de Lincoln.

Nuestros héroes
han sido vestidos como marionetas
y machacados en las hojas de los libros
para veneración y recuerdo de la niñez estudiantil,
y el Padre Hidalgo,
Morelos y la Corregidora de Querétaro,
con sus peinetas y su papada, de perfil siempre,
y Morelos con su levita, sus botas negras y su trapo
en la cabeza, feroz el gesto, caudillo suriano
y la Corte de los virreyes de terciopelo, hierro y encajes
y la figura de cera de Xóchil descalza
entre los maguayos de cera verde.

Luego Iturbide en su coronación
—¡y pudiste prestar fácil oído a falaz ambición!—
y nuevas causas de la libertad,
intervenciones de *cowboys* y zuavos de circo
y “entre renuevos cuyos aliños
un viento nuevo marchita en flor,
los héroes niños cierran sus alas
bajo las balas del invasor”.
Y Juárez, Benemérito de las Américas,
para que vean de lo que son capaces los indios,
en su litografía de marco dorado
sobre todos los pupitres grises, decorado de moscas,
sobre los pizarrones encanecidos,
el Monte de las Cruces, el Cerro de las Campanas,
el Cerro de Guadalupe
y don Porfirio y las fiestas del Centenario
a que vino Polavieja, entre otros,
y las *extras* de los periódicos
y el temblor de tierra que trajo a Madero
y a la señora Sara P. de Madero.

REVOLUCIÓN, REVOLUCIÓN,
siguen los héroes vestidos de marionetas,
vestidos con palabras señaléticas,
el usurpador Huerta
y la Revolución triunfante,
don Venustiano disfrazado con barbas y anteojos
como en una novela policiaca primitiva
y la Revolución Constitucionalista,
Obregón, que tiró la piedra y escondió la mano
y la Revolución triunfante de nuevo,
la Era de las Instituciones,
el Mensaje a la Nación,
las enseñanzas agrarias del nuevo caudillo suriano,
el Jefe Máximo de la Revolución,
y el Instituto Político de la Revolución,
los Postulados de la Revolución,
los intereses colectivos.
la clase laborante y el proletariado organizado,
la ideología clasista,
los intelectuales revolucionarios,
los pensadores al servicio del proletariado,
el campesinaje mexicano,
la Villa Álvaro Obregón, con su monumento,
y el Monumento a la Revolución.

La literatura de la Revolución
la poesía revolucionaria
alrededor de tres o cuatro anécdotas de Villa
y el florecimiento de los máusers,
las rúbricas del lazo, la soldadera,
las cartucheras y las mazorcas,
la hoz y el Sol, hermano pintor proletario,
los corridos y las canciones del campesino
y el overol azul del cielo,
la sirena estrangulada de la fábrica
y el ritmo nuevo de los martillos
de los hermanos obreros
y los parches verdes de los ejidos
de que los hermanos campesinos
han echado al espantapájaros del cura.

Los folletos de propaganda revolucionaria,
el Gobierno al servicio del proletariado,
los intelectuales proletarios al servicio del Gobierno,
los radios al servicio de los intelectuales proletarios
al servicio del Gobierno de la Revolución
para repetir incesantemente sus postulados
hasta que se graben en las mentes de los proletarios
—de los proletarios que tengan radio y los escuchen.

Crece el tiempo en silencio,
hojas de hierba, polvo de las tumbas
que agita apenas la palabra.

[*Poemas proletarios*]

Roberto, el subteniente

Cuando salió del Colegio y cumplió veintiún años
y ostentó en la gorra la barra de subteniente,
llegó al cuartel con una gran energía acumulada.
En el Colegio todo era perfecto y limpio,
la gimnasia y la equitación lo habían hecho fuerte y ligero
y conocía perfectamente la historia antigua
y todas las campañas de Napoleón.
Iba a ganar ya sueldo.
Cuatro pesos son mucho dinero para uno solo.
Le dieron un asistente que le traía la comida
y le quitaba las botas, o le ensillaba el caballo.
A diana, se levantaba
e iba a dar instrucción a los soldados
y luego hacía guardia en la puerta
toda la mañana muerta y ociosa,
toda una tarde llena de moscas y de polvo
hasta que llamaban a lista de seis
y asistía a la complicada ceremonia
de la lectura de la Orden del Día.
Entonces, con la sombra,
despertaban sus más primitivos instintos
y reunido con otros oficiales
bebía tequila hasta embriagarse
e iba a buscar a una mujerzuela
para golpearla despiadadamente
azotándola como a su caballo,
mordiéndola hasta la sangre,
insultándola hasta hacerla llorar
y luego acariciándola con ternura,
dándole todo su cuerpo febril y joven,
para marcharse luego al cuartel
abriéndose paso, a puntapiés, hasta su habitación,
entre los soldados que yacían en la sombra, sin almohada,
enlazados a sus mujeres o a sus fusiles.

[*Poemas proletarios*]

Never ever
[FRAGMENTOS]

V

ah pero a veces amanecemos con el alma de opereta
y quisiéramos tener un coche de caballos blancos
blancos como las nubes que miramos pasar echados en la hierba verde
mientras el cielo como una encuadernación perfecta de tafilete
mientras nada pero se dice mientras como se acude a otra cosa
y sentimos unas grandes ganas de llorar rabiosamente
de decir muy malas palabras o de ser infinitamente dulces
si ahora que salió de la cárcel hubiéramos cumplido el deseo
de matarlo de ahogarlo de revolvernos en su sangre salada
sería bonito ver qué opinaba la gente del doble crimen
y entonces se pondrían a hurgar en los archivos
y al día siguiente ya tendrían la clave del misterioso suceso
y lo darían a conocer a sus lectores como una prueba fehaciente
de hasta dónde hemos llegado qué barbaridad es necesario
poner un dique a la criminalidad ambiente
desgraciadamente para las buenas familias las cosas no se pueden prever
y Abel y Caín seguirán matándose con una quijada de asno
pero Adán y Eva seguirán acostándose juntos todas las noches
y Moisés no podrá atribuírsele a la hija del Faraón
porque la pobre no hizo sino encontrárselo en el baño
y luego el pendejo le salió jurisprudente y legislador
y le floreció la vara y abrió el Mar Rojo
y su tribu llegó a la Tierra Prometida en que todo era claro
como una clara de huevo perfectamente clara o como la poesía
o como la música de Beethoven o como la gelatina
o como el agua en que se lo encontraron o como el agua
en que San Juan Bautista bautizaba a Salomé con sus lágrimas de cocodrilo
tan prósperas tan fecundas como todos los demás Juanes Nepomucenos
Evangelistas y Teotihuacanes de la última hoja del Calendario Azteca

VII

primeramente se lanzaban al agua uno tras otro y salían
hasta que el Sol fue ocultándose como en todos los poemas bucólicos
y uno dijo que en vez de ametralladoras
bien podían inventar otro Sol que saliera a esas horas
temblaban fuera del agua llenos de rocío
el agua se quedaba mirada verde lengua ávida cuna estremecida
eran exactamente como cinco peces con calzoncillos azules
dotados de una fresca palabra

VIII

como la sed como el sueño como el aullido como el llanto
tu boca tus labios tus dientes tu lengua nunca supe
veía tu carne blanca tus ojos verdes tu silencio
y luego nos desnudábamos y yo abría los brazos

como los muertos de un anfiteatro lado a lado juntos solos
 iba a gestarse de nosotros el Universo y los siglos inmortales
 que un suspiro que un pensamiento que un recuerdo pueden frustrar
 mi pecho entonces mi corazón mis sentidos en mi pecho
 tu boca tus labios tus dientes tu lengua
 hasta el grito hasta el aullido hasta el llanto hasta la muerte
 y ya nunca porque en mí quedó la manzana
 la semilla de la manzana en mi pecho solo solo solo
 atravesado y muerto por un puñal de oro dos puñales tres puñales
 nacerán dos estrellas de tu vejez que el águila verá fijamente
 a la orilla de los volcanes que te arrebataron al trópico
 a la orilla de la nieve de los caballos de los trenes tardíos
 de las cinco de la mañana que nos sorprendía muertos
 que alumbrará tu carne sin olor ni dureza
 que escuchará el grito desgarrado de mi pecho
 solo sin ti sin tus palabras estúpidas sin tu silencio
 sin tus dientes fríos serpiente sin tu lengua sin nada
 esperándote en las arrugas envejecidas con un cigarrillo
 en el olor vacío de tus lirios llenos de podredumbre
 cubiertos con polvo morado.

[Never ever]



ELÍAS NANDINO

[Cocula, Jalisco, 19 de abril de 1903]

Cirujano de amplio prestigio, se ha caracterizado Elías Nandino por su generosidad para con la obra ajena, en especial la de los jóvenes, que ha dado a conocer lo mismo en la colección México Nuevo (1936-1937) que en los *Cuadernos de Bellas Artes* (1960-1964). Particularmente como director de *Estaciones* (1956-1960), su estímulo fue decisivo para el surgimiento de toda una generación literaria, la cual, paradójica o dialécticamente, se volvió hacia los movimientos que atacaba *Estaciones* por juzgarlos nocivos para las letras mexicanas. Aunque Nandino nunca militó dentro del grupo, algunos críticos lo incluyen ahora entre los “Contemporáneos” por su correspondencia cronológica y su perdurable amistad con esos poetas, sobre todo con Xavier Villaurrutia, que ejerció determinante influjo en su poesía. A diferencia de casi todos ellos, lo mejor de Nandino es su obra de madurez aparecida en la década del cincuenta: canto de una conciencia desolada que, en medio de una noche interminable, interroga el dolor del mundo y no encuentra sino el eco de su duda.

LIBROS DE POESÍA: *Espiral* (1928). *Color de ausencia* (1932). *Eco* (1934). *Río de sombra* (1935). *Sonetos* (1937). *Suicidio lento* (1937). *Poemas árboles* (1938). *Nuevos sonetos* (1939). *Espejo de mi muerte* (1945). *Poesía I [de 1924 a 1945]* (1947). *Poesía II [de 1945 a 1948]* (1948). *Nafragio de la duda* (1950). *Triángulo de silencios* (1953). *Nocturna suma* (1955). *Nocturno amor* (1958). *Nocturno día* (1959). *Nocturna palabra* (1960).

Nocturno difunto

Desde que al perder el cuerpo te escondiste en el aire
yo siento mi existencia más honda en el misterio,
como si mis manos, alargadas por las tuyas
inmensas en las sombras,
en levantado avance
tocaran ya la astronomía sin fin...
Estoy como los ríos
que a pesar de vivir nerviosos en su cauce,
por su mortal marino abocamiento
también están ligados
a las sedientas aguas que los beben.

Por la ventana que al morir dejaste
abierta en la penumbra,
he podido mirar
mi aventajada muerte
persiguiendo las huellas ancestrales,
y tengo la certeza de que me estoy rodando
indeteniblemente
en el hambre del vaso universal,
con una precisión de frases de humo
y sin poder huir en retroceso.

Estoy seguro de que cada día
mi sangre que te busca se evapora
en viaje aéreo por distinta nube,
y que parte de mí
ya vuela en el espacio, emparentada.

Desde tu muerte, siento que te guardo
en las oscuridades submarinas
que cubro con mis olas musculares,
disuelto como el azúcar en el orbe líquido
y que muchas veces te denuncias asomando
tu espiritual dulzor en mi saliva amarga.

Desde que tu voz por el silencio amortajada
dejó de hablar para encender palomas
sobre el árbol del viento, en el que cantan
con insepultos ecos
la profunda mudez
del idioma flotante de tu ausencia,
yo palpo —al escuchar—
el molde vivo que en el aire horada
tu falta de materia, que es ternura
siempre en acecho que acaricia y roba.

Yo creo que tu cósmico deleite
es atraerme a tu pasión de vuelo,
a tu girar errante,
porque ya tu misión es recoger
esta fracción de esencia que perdura
en el fluvial ramaje de mis venas.
No puedo definir dónde te encuentras,
pero sí te adivino circundante
en un arribo de alentada fuga
que exacerba mis ansias en un filial apego
al resplandor sin luz de tus imanes.

¡Qué plenitud vacía
te dibuja en el fondo de mis ojos
que no te ven, pero que sí permiten
que hasta la fuente de mis sueños pases
y quedes a su impulso vinculado!

¡Cuánto tiempo de estar solo y contigo
habitándome a solas
como la llama al fósforo en letargo
o a la uva el espíritu del vino!

Yo soy una ambulante sepultura
en que reposa tu fugitiva permanencia
que me va madurando, lentamente,
hasta que mi existencia entumecida
se adiestre en vuelo que recobre estrella.

Inmerso en mi conciencia desarrollas
un pensante silencio que se atreve
a conversar sin mí. Yo lo descubro
al mover las tinieblas en mi oído:
es como el nacimiento de sollozos
que se produce cuando el agua cae
sobre la carne viva de las brasas.

Al derribarse tu estatura en polvo
formaste la marea
del vislumbre mortal que me obsesiona
y no hay sitio, temor, espera o duda
en donde tú, como trasfondo en alba,
ni finques la silueta de un amparo.

En mi vigilia a oscuras
como los ciegos sigo con el tacto
los relieves que escribes en el papel nocturno,
y los capto agitados en asedio amoroso:
amor de un muerto que jamás olvida

la sangre que ha dejado trasvasada.
Yo quisiera que la imagen que de ti conservo
se azogara la espalda,
para mirar, siquiera unos instantes,
como el deslinde al incolor, desnuda
tu claridad auténtica de ángel.

[*Nocturna palabra*]

Nocturno cuerpo

Cuando de noche, a solas, en tinieblas,
fatigado de no sé qué fatiga
se derrumba mi cuerpo y se acomoda
a la impasible superficie oscura
que le sirve de apoyo y de mortaja,
yo me tiendo también y me limito
al inerme contorno que me entrega,
a la isla de olvido en que se olvida.

Separado de él y en él hundido
recuerdo que lo llevo todo el día
como cárcel de fiebre que me oprime,
como labios que dicen otras frases,
como instinto que burla mis deseos
o acciones desligadas de mi fuerza;
pero el mirarlo así, sin distinguirlo,
indiferente en su actitud de piedra,
tigre de bronce, charco de silencio,
columna de cinismo derribada,
ciega figura en su lección de muerte:
yo lo percibo como carne intrusa,
como dolencia de una llaga ajena,
cómplice de un destino que no entiendo,
mudez que no lesiona mi palabra,
verdugo en anestesia secuestrado.
Y por eso al sentirme dividido
y a la vez por su molde aprisionado,
analizo, sospecho, reflexiono
que sus muros endeblen que me cercan
son fuego en orfandad, tierra robada,
agua sujeta en venas sumergidas
y aire sin aire arrebatado al aire;
que soy un prisionero de elementos
en honda combustión, que están buscando
fundir los eslabones que los unen
para volver a la pureza intacta
del sitio universal donde eran libres:
la tierra pide su reposo en tierra,

el aire, su acrobacia transparente,
el fuego, la delicia de su llama,
y el agua, la blancura de su hielo,
su cauce o el prodigio de ser nube.

Al lado de él, alado y enraizado,
lo toco, lo examino desde adentro:
interior de una iglesia ensangrentada,
góticos arcos, junglas musculares,
entretrejida pulsación de yedras,
laberinto de lumbre de amapolas,
entraña de una cripta en que se esconde
el numérico albor del esqueleto.
Y yo en medio, de juez y de culpable,
de rebelde invasor y de invadido,
de mirar que descubre y se descubre,
de unidad que contempla sus fracciones,
de pregunta privada de respuesta,
de espectador que sufre en propia sangre
el corporal desgaste de que brotan
sus crecientes acopios de agonía.

Si soy su dueño ¿por qué lo palpo extraño,
despegado de mí —sombra de un árbol—,
corteza sofocante de mi angustia,
vendaje que me oculta, ademe frágil,
imán que me atesora y me difunde,
materia que yo arrastro y que me arrastra?
Y estoy en él, presente, inevitable,
unido en el monólogo y la espera,
crecido en su reverso y denunciado
por sus manos, sus ojos, sus pasiones,
la quemante ansiedad de sus delirios,
la bruma de sus tiempos de zozobra
y los relámpagos de su alegría.

De dentro a fuera, de raíz a ramas,
presiono, me sublevo, abro mis fuerzas
para cavar, para acabar los muros
que viven de tenerme prisionero;
pero un amor me nace y me detiene,
un fanatismo de vital amparo,
el apego del ánima y las células,
la intimidad de forma y contenido
acoplado sus ciegas superficies;
y me quedo conforme, sosegado
en la ajustada cárcel que me cubre
para seguir formando el nudo en fiebre
por el que siento que en verdad existo.

Agua, tierra, fuego y aire, en continua
 aspersión de sus químicos halagos,
 inmersos en la furia de sus hambres,
 en escondida trabazón de empujes,
 mandando y succionando sus mareas,
 haciendo y deshaciendo lo que inician,
 comiéndose a sí mismos, recreando
 el desnudo valor de su estructura
 en pugnas, atracciones y repechos
 porque quieren, anhelan, buscan, labran
 la persistente acción que les devuelva
 la forma original que poseían.

Esta unión de elementos, este nido
 de físicas batallas, de incesantes
 reacciones, es mi solo respaldo,
 el trágico venero de la fuerza
 que me sostiene aún hablando a solas.

[*Nocturna palabra*]



XAVIER VILLAURRUTIA

[México, 27 de marzo de 1903-México, 25 de diciembre de 1950]

Dirigió, con Salvador Novo, la revista *Ulises* (1927-1928) y formó parte del grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). Posteriormente fue redactor de *El Hijo Pródigo* (1943-1946) que editó Octavio G. Barreda. La fundación Rockefeller le concedió una beca, junto con Rodolfo Usigli, para estudiar teatro en la Universidad de Yale. Intervino en los experimentos de *Ulises* y *Orientación*, que contribuyeron a renovar esas actividades artísticas en nuestro país. Como poeta, evolucionó muy pronto de una percepción simple de la poesía a concepciones en que la alucinación, el sentido de la noche, el tema de la muerte, habrían de señorear en la porción más importante de su obra. En sus mejores momentos, la representación plástica de las emociones —particularmente en sus “nocturnos”— proporcionó uno de los aspectos definidos de su sensibilidad. Pocos ejemplos se aprecian en la historia de nuestra lírica en que la fidelidad a la angustia y la predilección por la soledad hayan producido con tal eficacia esas muestras de la más auténtica emoción. Su influencia ha sido decisiva en el desarrollo posterior de la poesía mexicana.

LIBROS DE POESÍA: *Ocho poetas* [con poemas de Francisco Arellano Belloc, Ignacio Barajas Lozano, José María Benítez, Rafael Lozano, Miguel D. Martínez Rendón, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet] (1923). *Reflejos* (1926). *Dos nocturnos* (1931). *Nocturnos* (1931). *Nocturnos de los ángeles* (1936). *Nocturno mar* (1937). *Nostalgia de la muerte* (1938 y 1946). *Décima muerte y otros poemas no coleccionados* (1941). *Canto a la primavera y otros poemas* (1948). *Poesía y teatro completos* (1953). *Obras* (1966).

Poesía

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque del sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos
por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

*[Décima muerte y otros poemas
no coleccionados]*

Nocturno de la estatua

a Agustín Lazo

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista

y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.

[*Nostalgia de la muerte*]

Nocturno en que nada se oye

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios
mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta ciento en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

[*Nostalgia de la muerte*]

Nocturno sueño*a Jules Supervielle*

Abría las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entraban

Del barco del cielo
del papel pautado
caía la escala
por donde mi cuerpo
bajaba

El cielo en el suelo
como en un espejo
la calle azogada
dobló mis palabras

Me robó mi sombra
la sombra cerrada
Quieto de silencio

oí que mis pasos
pasaban

El frío de acero
a mi mano ciega
armó con su daga
Para darme muerte
la muerte esperaba

Y al doblar la esquina
un segundo largo
mi mano acerada
encontró mi espalda

Sin gota de sangre
sin ruido ni peso
a mis pies clavados
vino a dar mi cuerpo

Lo tomé en los brazos
lo llevé a mi lecho
Cerraba las alas
profundas el sueño

[*Nostalgia de la muerte*]**Nocturno amor***a Manuel Rodríguez Lozano*

El que nada se oye en esta alberca de sombra
no sé cómo mis brazos no se hieren
en tu respiración sigo la angustia del crimen
y caes en la red que tiende el sueño
Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio
y antes que compartirlo mataría el goce
de entregarte en el sueño con los ojos cerrados
sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
el cuerpo que te vence más que el sueño
y comparo la fiebre de tus manos
con mis manos de hielo
y el temblor de tus sienes con mi pulso perdido
y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos
que la sombra corroe con su lepra incurable
Ya sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
sobre la almohada de espuma

sobre la dura página de nieve
No la sangre que huyó de mí como del arco huye la flecha
sino la cólera circula por mis arterias
amarilla de incendio en mitad de la noche
y todas las palabras en la prisión de la boca
y una sed que en el agua del espejo
sacia su sed con una sed idéntica
De qué noche despierto a esta desnuda
noche larga y cruel noche que ya no es noche
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
que no es tu cuerpo ya sino su hueco
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte
y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura
y más clara y más luz que la luz misma
y resucita en mí lo que no ha sido
y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.

[*Nostalgia de la muerte*]

Nocturno eterno

Cuando los hombres alzan los hombros y pasan
o cuando dejan caer sus nombres
hasta que la sombra se asombra

cuando un polvo más fino aún que el humo
se adhiere a los cristales de la voz
y a la piel de los rostros y las cosas

cuando los ojos cierran sus ventanas
al rayo del sol pródigo y prefieren
la ceguera al perdón y el silencio al sollozo

cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
y que no llega sino con un nombre innombrable
se desnuda para saltar al lecho
y ahogarse en el alcohol o quemarse en la nieve

cuando la vi cuando la vid cuando la vida
quiere entregarse cobardemente y a oscuras
sin decirnos siquiera el precio de su nombre

cuando en la soledad de un cielo muerto
brillan unas estrellas olvidadas
y es tan grande el silencio del silencio
que de pronto quisiéramos que hablara

o cuando de una boca que no existe
sale un grito inaudito
que nos echa a la cara su luz viva
y se apaga y nos deja una ciega sordera

o cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar “quién vive”

dudo si responder
a la muda pregunta con un grito
por temor de saber que ya no existo

porque acaso la voz tampoco vive
sino como un recuerdo en la garganta
y no es la noche sino la ceguera
lo que llena de sombra nuestros ojos

y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita

porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche.

[*Nostalgia de la muerte*]

Nocturno muerto

Primero un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo enfermo de un enfermo
y que me invada luego como el silencio frío
al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.

Después un ruido sordo, azul y numeroso,
preso en el caracol de mi oreja dormida
y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo
cada vez más delgada y más enardecida.

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento
en que se funda el hielo de mi cuerpo y consuma
el corazón inmóvil como la llama fría?

La tierra hecha impalpable silencioso silencio,
la soledad opaca y la sombra ceniza
caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.

[*Nostalgia de la muerte*]

Nocturna rosa*a José Gorostiza*

Yo también hablo de la rosa.
 Pero mi rosa no es la rosa fría
 ni la de piel de niño,
 ni la rosa que gira
 tan lentamente que su movimiento
 es una misteriosa forma de la quietud.

No es la rosa sedienta,
 ni la sangrante llaga,
 ni la rosa coronada de espinas,
 ni la rosa de la resurrección.

No es la rosa de pétalos desnudos,
 ni la rosa encerada,
 ni la llama de seda,
 ni tampoco la rosa llamarada.

No es la rosa veleta,
 ni la úlcera secreta,
 ni la rosa puntual que da la hora,
 ni la brújula rosa marinera.

No, no es la rosa rosa
 sino la rosa increada,
 la sumergida rosa,
 la nocturna,
 la rosa inmaterial,
 la rosa hueca.

Es la rosa del tacto en las tinieblas,
 es la rosa que avanza enardecida,

la rosa de rosadas uñas,
 la rosa yema de los dedos ávidos,
 la rosa digital
 la rosa ciega.

Es la rosa moldura del oído,
 la rosa oreja,
 la espiral del ruido,
 la rosa concha siempre abandonada
 en la más alta espuma de la almohada.

Es la rosa encarnada de la boca,
 la rosa que habla despierta
 como si estuviera dormida.
 Es la rosa entreabierta
 de la que mana sombra,
 la rosa entraña
 que se pliega y expande
 evocada, invocada, abocada,
 es la rosa labial,
 la rosa herida.

Es la rosa que abre los párpados,
 la rosa vigilante, desvelada,
 la rosa del insomnio desojada.

Es la rosa del humo,
 la rosa de ceniza,
 la negra rosa de carbón diamante
 que silenciosa horada las tinieblas
 y no ocupa lugar en el espacio.

[Nostalgia de la muerte]

Nocturno mar*a Salvador Novo*

Ni tu silencio duro cristal de dura roca,
ni el frío de la mano que me tiendes,
ni tus palabras secas, sin tiempo ni color,
ni mi nombre, ni siquiera mi nombre
que dictas como cifra desnuda de sentido;

ni la herida profunda, ni la sangre
que mana de sus labios, palpitante,
ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como la duda;

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos,
cuando mi sangre aún no era mi sangre,
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.

El mar que sube mudo hasta mis labios,
el mar que me satura
con el mortal veneno que no mata
pues prolonga la vida y duele más que el dolor.
El mar que hace un trabajo lento y lento
forjando en la caverna de mi pecho
el puño airado de mi corazón.

Mar sin viento ni cielo,
sin olas, desolado,
nocturno mar sin espuma en los labios,
nocturno mar sin cólera, conforme
con lamer las paredes que lo mantienen preso

y esclavo que no rompe sus riberas
y ciego que no busca la luz que le robaron
y amante que no quiere sino su desamor.

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y naufragos cabellos.

Nocturno mar amargo
que circula en estrechos corredores
de corales arterias y raíces
y venas y medusas capilares.

Mar que teje en la sombra su tejido flotante,
con azules agujas ensartadas
con hilos nervios y tensos cordones.

Nocturno mar amargo
que humedece mi lengua con su lenta saliva,
que hace crecer mis uñas con la fuerza
de su marea oscura.

Mi oreja sigue su rumor secreto,
oigo crecer sus rocas y sus plantas
que alargan más y más sus labios dedos.

Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso,
y lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.

[Nostalgia de la muerte]

Cementerio en la nieve

A nada puede compararse un cementerio en la nieve.
¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?
El cielo ha dejado caer insensibles piedras de nieve
sobre las tumbas,
y ya no queda sino la nieve sobre la nieve
como la mano sobre sí misma eternamente posada.

Los pájaros prefieren atravesar el cielo,
herir los invisibles corredores del aire
para dejar sola la nieve,
que es como dejarla intacta,
que es como dejarla nieve.

Porque no basta decir que un cementerio en la nieve
es como un sueño sin sueños
ni como unos ojos en blanco.

Si algo tiene de un cuerpo insensible y dormido,
de la caída de un silencio sobre otro
y de la blanca persistencia del olvido,
¡a nada puede compararse un cementerio en la nieve!

Porque la nieve es sobre todo silenciosa,
más silenciosa aún sobre las losas exangües:
labios que ya no pueden decir una palabra.

[*Nostalgia de la muerte*]

Muerte en el frío

Cuando he perdido toda fe en el milagro,
cuando ya la esperanza dejó caer la última nota
y resuena un silencio sin fin, cóncavo y duro;

cuando el cielo de invierno no es más que la ceniza
de algo que ardió hace muchos, muchos siglos;

cuando me encuentro tan solo, tan solo,
que me busco en mi cuarto
como se busca, a veces, un objeto perdido
una carta estrujada, en los rincones;

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto,

siento que estoy en el infierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas,
que paraliza el sueño,
que pone una mordaza de hielo a nuestra boca
y dibuja las cosas con una línea dura.

Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás.

Y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.
Y también la eficacia del frío
que preserva y purifica sin consumir como el fuego.

Y en el silencio escucho dentro de mí el trabajo
de un minucioso ejército de obreros que golpean
con diminutos martillos mi linfa y mi carne estremecidas;

siento cómo se besan
y juntan para siempre sus orillas
las islas que flotaban en mi cuerpo;

cómo el agua y la sangre
son otra vez la misma agua marina,
y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarme en el tiempo más angustioso y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.

[*Nostalgia de la muerte*]



JAIME TORRES BODET

[México, 17 de abril de 1902]

Con Bernardo Ortiz de Montellano, dirigió *La Falange* (1922-1923). Posteriormente formó parte del grupo que publicó la revista *Contemporáneos* (1928-1931). Ha sido secretario de Educación, secretario de Relaciones Exteriores, director de la UNESCO, embajador en Francia. Es académico de la Lengua. Sus preocupaciones ocupacionales no han limitado la vocación artística, despierta desde temprana hora. De la poesía juvenil, normalmente sentimental, Jaime Torres Bodet fue a la poesía que testimonia no sólo la emoción personal sino el influjo de aquello que el hombre descubre a su alrededor. La contemplación del mundo, al calor de los viajes y al contacto con sus semejantes, hizo que Torres Bodet reafirmara su decisión de rescatar en el verso la conciencia de su tiempo. La “afición por la poesía” no dio visible tregua a la decisión de escribirla. Aquellas vetas iniciales, remozadas con nuevas experiencias, se diluyeron hasta convertirse en actitudes reflexivas, siempre renovadas, que pronto anunciaron la madurez del poeta. Dueño de una obra equilibrada, distante a veces de la efusión, la poesía de Torres Bodet constituye a menudo el ámbito del hombre en quien el mundo encuentra su reflejo.

LIBROS DE POESÍA: *Fervor* (1918). *El corazón delirante* (1922). *Canciones* (1922). *Nuevas canciones* (1923). *La casa* (1923). *Los días* (1923). *Poemas* (1924). *Biombo* (1925). *Poesías* (1926). *Destierro* (1930). *Cripta* (1937). *Sonetos* (1949). *Selección de poemas* (1950). *Fronteras* (1954). *Sin tregua* (1957). *Trébol de cuatro hojas* (1958 y 1961). *Poesía* (1965).

Pórtico

En esta presencia amarilla —entre dos lámparas— de la noche
 en esta inmovilidad del espejo que cuenta al revés sus cadáveres
 y en esta grieta fina del reloj
 por donde cabe todos los días un instante imperceptible de alondra
 está mi eternidad.

En este arco de triunfo
 de vértebras unidas con banderas
 para el aniversario de una rosa en el tacto,
 en esta dimensión de cinco dedos
 indispensable al peso de cada fruto y a la fecundidad de cada caricia,
 en este blanco de los ojos, blanco,
 al que no tocan sino flechas mudas
 y en esta melodía de una piel que la sal
 de las mareas no enjuga, ni robustece, ni bruñe.

De un muro al otro de la soledad
 soy un hombre desnudo que sangra por un costado su sombra
 he tenido
 que aprender a nadar en una competencia de naufragos,
 con las manos tendidas
 a todos los racimos del agua en que las espumas verdecen
 mientras los cabellos perdían y recobraban a cada momento una corona de ausencias...

Me sabía la voz, al hablar,
a las voces de los poetas que el oído narcotizaba en los libros.

Y oí la voz. Y el eco. Y el espejo mismo del eco.
Pero ya estoy aquí
en esta edad de la luz en que los colores más opuestos se reconcilian,
rodeado por una selva de vértigos
y defendido de todas partes con una muralla de nombres.

Mi mundo pesa lo mismo, ahora, que una promesa,
que un sueño, que una palabra de mujer en la esquina de una almohada,
pero lo llevo a todos los sitios,
a todas las distancias del aire,
a las nuca que imprime el bosque en la nieve de las montañas,
a los valles que deposita una fuga de arroyo en el césped,
a las proezas y a las contricciones,
a todo,
a todo cuanto devuelve a la orilla de un puerto incendiado
—en ceniza de pájaros y barcos—
la resaca de los destierros...

[Destierro]

Danza

Llama
que por morir más pronto se levanta,
flotas entre las brasas de la danza.

Y te arranca de ti,
al principiar, un salto tan esbelto
que el sitio en que bailabas
se queda sin atmósfera.

Así el pedazo negro de la noche
en que pasó un lucero.

Pero de pronto vuelves
del torbellino de las formas
a la inmovilidad que te acechaba
y ocupas,
como un vestido exacto,
el hueco
de tu propia figura.

Pareces una cosa
caída en el espejo de un recuerdo:
te bisela
el declive del tiempo.

Un minuto después, estás desnuda...

La brisa
te peina el ondulante movimiento
y a cada nueva línea
que las flautas dibujan en la música
obedece una línea de tu cuerpo.

No resonéis ahora,
címbalos, que la danza es como el sueño.

[Destierro]

Buzo

El agua de la sombra nos desnuda
de todos los recuerdos
en esta brusca
inmersión que anticipa, en los oídos,
la sordera metálica del sueño.

Y quedamos de pronto sostenidos
—en este mar en donde nadie flota—
de una cadena lógica de ausencias,
como el buzo que vive, en su escafandra,
de la serpiente del aire que lo sigue.

Ni una burbuja traicionó la asfixia.

Lento
y con ruedas de espuma en el insomnio,
giró el acuario rápido del sueño.

Mas ya el silencio abre
un pozo ardiente en la memoria fría,
un pozo
donde nuestras imágenes
se lavan de la atmósfera perdida.

¿Con qué dedos de música tocarte?

Porque sólo la música podría
devolverte una forma para el tacto
a ti, que tienes tantas
para el oído ávido.

Porque sólo la música
sabría componer, con los fragmentos
de tu semblante muchas veces roto,
el nuevo,
el expresivo rostro nuevo
que de tu sueño lento está naciendo...

[Destierro]

Dédalo

Enterrado vivo
en un infinito
dédalo de espejos,
me oigo, me sigo,
me busco en el liso
muro del silencio.

Pero no me encuentro.

Palpo, escucho, miro
por todos los ecos
de este laberinto,
un acento mío
está pretendiendo
llegar a mi oído...

Pero no lo advierto.

Alguien está preso
aquí, en este frío
lúcido recinto,
dédalo de espejos...
Alguien, al que imito.
Si se va, me alejo.
Si regresa, vuelvo,
Si se duerme, sueño,
“¿Eres tú?” me digo...

Pero no contesto.

Perseguido, herido
por el mismo acento
—que no sé si es mío—
contra el eco mismo
del mismo recuerdo,
en este infinito
dédalo de espejos
enterrado vivo.

[Cripta]



JOSÉ GOROSTIZA

[Villahermosa, Tabasco, 10 de noviembre de 1901]

Ha sido embajador, delegado a conferencias internacionales, subsecretario y secretario de Relaciones Exteriores. Es académico de la Lengua. Actualmente preside la Comisión Nacional de Energía Nuclear. Formó parte del grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). De la canción, animada por la sencillez, José Gorostiza evolucionó hacia “una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver al través de él dentro de esas esencias”. Esa actitud saturó finalmente su labor poética y, sin perder el impulso emotivo inicial, se conformó con una poesía que, no obstante su brevedad, ha provocado el mayor número de interpretaciones que se hayan publicado acerca de un escritor mexicano de los últimos lustros. *Muerte sin fin*, texto escrito de acuerdo con temas comunes a los distintos poetas de su generación, se desborda hacia el reconocimiento de una fuerza destructiva que no sólo abarca la conciencia sino que se halla en la totalidad de la materia. Tales ideas, acompañadas de descripciones y cantos unidos a la invariable reflexión acerca del destino humano y el alcance del campo racional, se manifiestan con un sentido depurado que difícilmente encuentra similitud en la historia de la poesía nacional.

LIBROS DE POESÍA: *Canciones para cantar en las barcas* (1925). *Muerte sin fin* (1939 y 1952). *Poesía* [contiene los libros anteriores y, con el título “Del poema frustrado”, los poemas no coleccionados] (1964).

Pausas I

¡El mar, el mar!
Dentro de mí lo siento.
Ya sólo de pensar
en él, tan mío,
tiene un sabor de sal mi pensamiento.

[*Canciones para cantar en las barcas*]

Pausas II

No canta el grillo. Ritma
la música
de una estrella.

Mide
las pausas luminosas
con su reloj de arena.

Traza
sus órbitas de oro
en la desolación etérea.

La buena gente piensa
—sin embargo—
que canta una cajita
de música en la hierba.

[*Canciones para cantar en las barcas*]

Acuario

a Xavier Villaurrutia

Los peces de colores juegan
donde cantaba Jenny Lind.

Jenny era casi una niña
por 1840,
pero tenía
un glu-glu de agua embelesada
en la piscina etérea de su canto.

New York era pequeño entonces.
Las casitas de cuatro pisos
debían de secar la ropa
recién lavada
sobre los tendederos
azules de la madrugada.

Iremos a Battery Place
—aquí, tan cerca—
a recibir saludos de pañuelo
que nos dirigen los barcos de vela.

Y las sonrisas luminosas
de las cinco de la tarde,
oh, si darían
un brillo de luciérnaga a las calles.

Luego, cuando el iris del faro
ponga a tiro de piedra el horizonte,
tendremos pesca
de luces blancas, amarillas, rojas
para olvidarnos de Broadway.

Porque Jenny Lind era
como el agua reída de burbujas
donde los peces de colores juegan.

[*Canciones para cantar en las barcas*]

Dibujos sobre un puerto

a Roberto Montenegro

1. EL ALBA

El paisaje marino
en pesados colores se dibuja.
Duermen las cosas. Al salir, el alba
parece sobre el mar una burbuja.
Y la vida es apenas
un milagroso reposar de barcas
en la blanda quietud de las arenas.

2. LA TARDE

Ruedan las olas frágiles
de los atardeceres
como limpias canciones de mujeres.

3. NOCTURNO

El silencio por nadie se quebranta,
y nadie lo deplora.
Sólo se canta
a la puesta del sol, desde la aurora.
Mas la luna, con ser
de luz a nuestro simple parecer,
nos parece sonora
cuando derraman sus manos ligeras
las ágiles sombras de las palmeras.

4. ELEGÍA

A veces me dan ganas de llorar,
pero las suple el mar.

5. CANTARCILLO

Salen las barcas al amanecer.
No se dejan amar,
pues suelen no volver
o sólo regresan a descansar.

6. EL FARO

Rubio pastor de barcas pescadoras.

y 7. ORACIÓN

La barca morena de un pescador,
cansada de bogar,
sobre la plaza se puso a rezar:
¡Hazme, Señor,
un puerto en las orillas de este mar!

[*Canciones para cantar en las barcas*]

Muerte sin fin**[FRAGMENTOS]**

I

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
 por un dios inasible que me ahoga,
 mentido acaso
 por su radiante atmósfera de luces
 que oculta mi conciencia derramada,
 mis alas rotas en esquirilas de aire,
 mi torpe andar a tientas por el lodo;
 lleno de mí —ahíto— me descubro
 en la imagen atónita del agua,
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
 un desplome de ángeles caídos
 a la delicia intacta de su peso,
 que nada tiene
 sino la cara en blanco
 hundida a medias, ya, como una risa agónica,
 en las tenues holandas de la nube
 y en los funestos cánticos del mar
 —más resabio de sal o albor de cúmulo
 que sola prisa de acosada espuma.
 No obstante —oh paradoja— constreñida
 por el rigor del vaso que la aclara,
 el agua toma forma.
 En él se asienta, ahonda y edifica,
 cumple una edad amarga de silencios
 y un reposo gentil de muerte niña,
 sonriente, que desflora
 un más allá de pájaros
 en desbandada.
 En la red de cristal que la estrangula,
 allí, como en el agua de un espejo,
 se reconoce;
 atada allí, gota a gota,
 marchito el tropo de espuma en la garganta,
 ¡qué desnudez de agua tan intensa,
 qué agua tan agua,
 está en su orbe tornasol soñando,
 cantando ya una sed de hielo justo!
 ¡Mas qué vaso —también— más providente
 éste que así se hinche
 como una estrella en grano,
 que así, en heroica promisión, se enciende
 como un seno habitado por la dicha,
 y rinde así, puntual,
 una rotunda flor
 de transparencia al agua,

un ojo proyectil que cobra alturas
 y una ventana a gritos luminosos
 sobre esa libertad enardecida
 que se agobia de cándidas prisiones!

II

¡Mas qué vaso —también— más providente!
 Tal vez esta oquedad que nos estrecha
 en islas de monólogos sin eco,
 aunque se llama Dios,
 no sea sino un vaso
 que nos amolda el alma perdidiza,
 pero que acaso el alma sólo advierte
 en una transparencia acumulada
 que tiñe la noción de Él, de azul.
 El mismo Dios,
 en sus presencias tímidas,
 ha de gastar la tez azul
 y una clara inocencia imponderable,
 oculta al ojo, pero fresca al tacto,
 como este mar fantasma en que respiran
 —peces del aire altísimo—
 los hombres.
 ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
 Un coagulado azul de lontananza,
 un circundante amor de la criatura,
 en donde el ojo de agua de su cuerpo
 que mana en lentas ondas de estatura
 entre fiebres y llagas;
 en donde el río hostil de su conciencia
 ¡agua fofa, mordiente, que se tira,
 ay, incapaz de cohesión al suelo!,
 en donde el brusco andar de la criatura
 amortigua su enojo,
 se redondea
 como una cifra generosa,
 se pone en pie, veraz, como una estatua.
 ¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
 Un minuto quizá que se enardece
 hasta la incandescencia,
 que alarga el arrebató de su brasa,
 ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
 cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
 Un cóncavo minuto del espíritu
 que una noche impensada,
 al azar
 y en cualquier escenario irrelevante
 —en el terco repaso de la acera,

en el bar, entre dos amargas copas
 o en las cumbres peladas del insomnio—
 ocurre, nada más, madura, cae
 sencillamente,
 como la edad, el fruto y la catástrofe.
 ¿También —mejor que un lecho— para el agua
 no es un vaso el minuto incandescente
 de su maduración?
 Es el tiempo de Dios que aflora un día,
 que cae, nada más, madura, ocurre,
 para tomar mañana por sorpresa
 en un estéril repetirse inédito,
 como el de esas eléctricas palabras
 —nunca aprehendidas,
 siempre nuestras—
 que eluden el amor de la memoria,
 pero que a cada instante nos sonríen
 desde sus claros huecos
 sin verlo a Él, a Dios,
 en nuestras propias frases despobladas.
 Es un vaso de tiempo que nos iza
 en sus azules botareles de aire
 y nos pone su máscara grandiosa,
 ay, tan perfecta,
 que no difiere un rasgo de nosotros.
 Pero en las zonas ínfimas del ojo,
 en su nimio saber,
 no ocurre nada, no, sólo esta luz,
 esta febril diafanidad tirante,
 hecha toda de pura exaltación,
 que a través de su nítida sustancia
 nos permite mirar,
 sin verlo a Él, a Dios,
 lo que detrás de Él anda escondido:
 el tintero, la silla, el calendario
 —¡todo a voces azules el secreto
 de su infantil mecánica!—
 en el instante mismo que se empeñan
 en el tortuoso afán del universo.

IV

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
 que todo lo concibe sin crearlo!
 Finge el calor del lodo,
 su emoción de sustancia adolorida,
 el iracundo amor que lo embellece
 y lo encumbra más allá de las alas
 a donde sólo el ritmo

de los luceros llora,
 mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
 y permanece recreándose en sí misma,
 única en Él, inmaculada, sola en Él,
 reticencia indecible,
 amoroso temor de la materia,
 angélico egoísmo que se escapa
 como un grito de júbilo sobre la muerte
 —¡oh inteligencia, páramo de espejos!
 helada emanación de rosas pétreas
 en la cumbre de un tiempo paralítico;
 pulso sellado;
 como una red de arterias temblorosas,
 hermético sistema de eslabones
 que apenas se apresura o se retarda
 según la intensidad de su deleite;
 abstinencia angustiosa
 que presume el dolor y no lo crea,
 que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
 retumbar el gemido del lenguaje
 y no lo emite;
 que nada más absorbe las esencias
 y se mantiene así, rencor sañudo,
 una, exquisita, con su dios estéril,
 sin alzar entre ambos
 la sorda pesadumbre de la carne,
 sin admitir en su unidad perfecta
 el escarnio brutal de esa discordia
 que nutren vida y muerte inconciliables,
 siguiéndose una a otra
 como el día y la noche,
 una y otra acampadas en la célula
 como en un tardo tiempo de crepúsculo,
 ay, una nada más, estéril, agria,
 con Él, conmigo, con nosotros tres;
 como el vaso y el agua, sólo una
 que reconcentra su silencio blanco
 en la orilla letal de la palabra
 y en la inminencia misma de la sangre.
 ¡ALELUYA, ALELUYA!

VI

En el rigor del vaso que la aclara,
 El agua toma forma
 —ciertamente.
 Trae una sed de siglos en los belfos,
 una sed fría, en punta, que ara cauces
 en el sueño moroso de la tierra,

que perfora sus miembros florecidos,
 como una sangre cáustica,
 incendiándolos, ay, abriendo en ellos
 desapacibles úlceras de insomnio.
 Más amor que sed; más que amor, idolatría,
 dispersión de criatura estupefacta
 ante el fulgor que blande
 —germen del trueno olímpico— la forma
 en sus netos contornos fascinados.
 ¡Idolatría, sí, idolatría!
 Mas no le basta el ser un puro salmo,
 un ardoroso incienso de sonido;
 quiere, además, oírse.
 Ni le basta tener sólo reflejos
 —briznas de espuma
 para el ala de luz que en ella anida;
 quiere, además, un tálamo de sombra,
 un ojo,
 para mirar el ojo que la mira.
 En el lago, en la charca, en el estanque,
 en la entumida cuenca de la mano,
 se consuma este rito de eslabones,
 este enlace diabólico
 que encadena el amor a su pecado.
 En el nítido rostro sin facciones
 el agua, poseída,
 siente cuajar la máscara de espejos
 que el dibujo del vaso le procura.
 Ha encontrado, por fin,
 en su correr sonámbulo,
 una bella, puntual fisonomía.
 Ya puede estar de pie frente a las cosas.
 Ya es, ella también, aunque por arte
 de estas limpias metáforas cruzadas,
 un encendido vaso de figuras.
 El camino, la barda, los castaños,
 para durar el tiempo de una muerte
 gratuita y prematura, pero bella,
 ingresan por su impulso
 en el suplicio de la imagen propia
 y en medio del jardín, bajo las nubes,
 descarnada lección de poesía,
 instalan un infierno alucinante.

IX

En la red de cristal que la estrangula,
 el agua toma forma,
 la bebe, sí, en el módulo del vaso,

para que éste también se transfigure
 con el temblor del agua estrangulada
 que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
 glacial de la corriente.
 Pero el vaso
 —a su vez—
 cede a la informe condición del agua
 a fin de que —a su vez— la forma misma,
 la forma en sí, que está en el duro vaso
 sosteniendo el rencor de su dureza
 y está en el agua de aguijada espuma
 como presagio cierto de reposo,
 se pueda sustraer al vaso de agua;
 un instante, no más,
 no más que el mínimo
 perpetuo instante del quebranto,
 cuando la forma en sí, la pura forma,
 se abandona al designio de su muerte
 y se deja arrastrar, nubes arriba,
 por ese atormentado remolino
 en que los seres todos se repliegan
 hacia el sopor primero,
 a construir el escenario de la nada.
 Las estrellas entonces ennegrecen.
 Han vuelto el dardo insomne
 a la noche perfecta de su aljaba...

Porque el hombre descubre en sus silencios
 que su hermoso lenguaje se le agosta
 en el minuto mismo del quebranto,
 cuando los peces todos
 que en cautelosas órbitas discurren
 como estrellas de escamas, diminutas,
 por la entumida noche submarina,
 cuando los peces todos
 y el ulises salmón de los regresos
 y el delfín apolíneo, pez de dioses,
 deshacen su camino hacia las algas;
 cuando el tigre que huella
 la castidad del musgo
 con secretas pisadas de resorte
 y el bóreas de los ciervos presurosos
 y el cordero Luis XV, gemebundo,
 y el león babilónico
 que añora el alabastro de los frisos
 —¡flores de sangre, eternas,
 en el racimo inmemorial de las especies!—;
 cuando todos inician el regreso
 a sus mudos letargos vegetales;

cuando la aguda alondra se deslíe
 en el agua del alba,
 mientras las aves todas
 y el solitario búho que medita
 con su antifaz de fósforo en la sombra,
 la golondrina de escritura hebrea
 y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,
 mientras todas las aves se disipan
 en la noche enroscada del reptil;
 cuando todo —por fin— lo que anda o repta
 y todo lo que vuela o nada, todo,
 se encoge en un crujir de mariposas,
 regresa a sus orígenes
 y al origen fatal de sus orígenes,
 hasta que su eco mismo se reinstala
 en el primer silencio tenebroso...

Porque raro metal o piedra rara,
 así como la roca escueta, lisa,
 que figura castillos
 con sólo naipes de aridez y escarcha,
 y así la arena de arrugados pechos
 y el humus maternal de entraña tibia,
 ay, todo se consume
 con un mohíno crepitar de gozo,
 cuando la forma en sí, la forma pura,
 se entrega a la delicia de su muerte
 y en su sed de agotarla a grandes luces
 apura en una llama
 el aceite ritual de los sentidos,
 que sin labios, sin dedos, sin retinas,
 sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
 se acogen a sus túmidas matrices,
 mientras unos a otros se devoran
 al animal, la planta
 a la planta, la piedra
 a la piedra, el fuego
 al fuego, el mar
 al mar, la nube
 a la nube, el sol
 hasta que todo este fecundo río
 de enamorado semen que conjuga,
 inaccesible al tedio,
 el suntuoso caudal de su apetito,
 no desemboca en sus entrañas mismas,
 en el acre silencio de sus fuentes,
 entre un fulgor de soles emboscados,
 en donde nada es ni nada está,
 donde el sueño no duele,

donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
 y solo ya, sobre las grandes aguas,
 flota el Espíritu de Dios que gime
 con un llanto más llanto aún que el llanto,
 como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello
 por el ojo en almendra de esa muerte
 que emana de su boca,
 hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta,
 ¡ALELUYA, ALELUYA!

X

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
 es una espesa fatiga,
 un ansia de trasponer
 estas lindes enemigas,
 este morir incesante,
 tenaz, esta muerte viva,
 ¡oh Dios!, que te está matando
 en tus hechuras estrictas,
 en las rosas y en las piedras,
 en las estrellas ariscas
 y en la carne que se gasta
 como una hoguera encendida,
 por el canto, por el sueño,
 por el color de la vista.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
 ay, una ciega alegría,
 un hambre de consumir
 el aire que se respira,
 la boca, el ojo, la mano;
 estas pungentes cosquillas
 de disfrutarnos enteros
 en solo un golpe de risa,
 ay, esta muerte insultante,
 procaz, que nos asesina
 a distancia, desde el gusto
 que tomamos en morirla,
 por una taza de té,
 por una apenas caricia.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
 es una muerte de hormigas
 incansables, que pululan
 ¡oh Dios! sobre tus astillas;
 que acaso te han muerto allá,
 siglos de edades arriba,
 sin advertirlo nosotros,

migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

(BAILE)

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

[*Muerte sin fin*]



MANUEL MAPLES ARCE

[Papantla, Veracruz, 1 de mayo de 1900]

Precursor de la vanguardia en México, fundó —con Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla y otros— el movimiento estridentista. Diplomático, ha representado a su gobierno en países de Hispanoamérica, Asia y Europa. Con violencia, adoptando posiciones negadoras de lo que se escribía en México y, sobre todo, de la manera como se escribía, Manuel Maples Arce irrumpió en la lírica animado de la pasión por derrumbar las tesis entonces dominantes. Contra el tradicional concepto de la eternidad de la poesía, cifrada en el canto de la naturaleza, el amor y la muerte, mantuvo su idea de reflejar “los grandes dolores de la época, las cóleras, las rebeldías, los sudores oscuros y las tragedias que devastan las estaciones y los seres a las puertas blindadas de nuestro tiempo”. Abordó, por eso mismo, los temas sociales y la belleza de las invenciones mecánicas, siempre con un impulso que lo acerca al ímpetu grato a los futuristas. A su obra llegan influjos de las últimas corrientes europeas, que él aclimata debidamente para procurar, en los primeros años de la tercera década del siglo, la renovación de la poesía mexicana. En su etapa de madurez, asentado el espíritu vanguardista, Maples Arce ha incorporado nuevos elementos que se alejan hasta cierto punto de los arranques iniciales. La poesía ha trascendido así su propia soledad, “hacia el corazón humano, por caminos de libertad y de perfección pura”.

LIBROS DE POESÍA: *Rag* (1920). *Andamios interiores* (1922). *Urbe* (1924). *Poemas interdictos* (1927). *Memorial de la sangre* (1947).

Urbe**[FRAGMENTO]**

Entre los matorrales del silencio
la oscuridad lame la sangre del crepúsculo.
Las estrellas caídas
son pájaros muertos
en el agua sin sueño
del espejo.

Y las artillerías
sonoras del atlántico
se apagaron,
al fin,
en la distancia.

Sobre la arboladura del otoño,
sopla un viento nocturno:
es el viento de Rusia,
de las grandes tragedias,

y el jardín,
amarillo,
se va a pique en la sombra.
Súbito, su recuerdo
chisporrotea en los interiores apagados.

Sus palabras de oro
criban en mi memoria.

Los ríos de blusas azules
desbordan las esclusas de las fábricas
y los árboles agitadores
manotean sus discursos en la acera.
Los huelguistas se arrojan
pedradas y denuestos,
y la vida es una tumultuosa
conversión hacia la izquierda.

Al margen de la almohada,
la noche es un despeñadero;
y el insomnio
se ha quedado escarbando en mi cerebro.

¿De quién son esas voces
que sobrenadan en la sombra?

Y estos trenes que aúllan
hacia los horizontes devastados.

Los soldados
dormirán esta noche en el infierno.

Dios mío,
y de todo este desastre
sólo unos cuantos pedazos
blancos,
de su recuerdo,
se me han quedado entre las manos.

[Urbe]

Prisma

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrotó en la sombra
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro
deshojadas al viento.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.
Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombrías de los espejos;
los violines suben como la champaña,
y mientras las ojeras sondean la madrugada,
el invierno huesoso tiritó en los percheros.

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo
naufragada en el agua
del silencio.

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

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.

[Andamios interiores]

Canción desde un aeroplano

Estoy a la intemperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes.

Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.
La aviación
anticipa sus despojos,
y un puñado de pájaros
defiende la memoria.

Canción
floreceda
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta
de las hélices nuevas,
metáfora inefable despejada de alas.

Cantar.
Cantar.
Todo es desde arriba
equilibrado y superior,
y la vida
es el aplauso que resuena
en el hondo latido del avión.

Súbitamente
el corazón
voltea los panoramas inminentes;
todas las calles salen hacia la soledad de los horarios;
subversión
de las perspectivas evidentes;
looping the loop
en el trampolín romántico del cielo,
ejercicio moderno
en el ambiente ingenuo del poema;
la Naturaleza subiéndolo
el color del firmamento.

Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;
tú estarás esperándome en el manicomio de la tarde,
así, desvanecida de distancias,
acaso lloras sobre la palabra otoño.

Ciudades del norte
de la América nuestra,
tuya y mía;
New York,
Chicago,
Baltimore.

Reglamenta el Gobierno los colores del día,
puertos tropicales
del Atlántico,
azules litorales
del jardín oceanográfico,
donde se hacen señales
los vapores mercantes;
palmeras emigrantes,
río caníbal de la moda,
primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.

País donde los pájaros hicieron sus columpios.
Hojeando tu perfume se marchitan las cosas,
y tú lejanamente sonríes y destellas,
¡oh novia espectral, *carrousel* de miradas!
lanzaré la candidatura de tu amor
hoy que todo se apoya en tu garganta,
la orquesta del viento y los colores desnudos.
Algo está aconteciendo en el corazón.

Las estaciones girando
mientras capitalizo tu nostalgia,
y todo equivocado de sueños y de imágenes,
la victoria alumbrando mis sentidos
y laten los signos del zodiaco.

Soledad apretada contra el pecho infinito.
De este lado del tiempo,
sostengo el pulso de mi canto;
tu recuerdo se agranda como un remordimiento,
y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.

[*Poemas interdictos*]



CARLOS PELLICER

[Villahermosa, Tabasco, 4 de noviembre de 1899]

Secretario de José Vasconcelos, viajó con él por Sudamérica, Europa y el Cercano Oriente. Fue maestro de letras e historia y director del Departamento de Bellas Artes. Ha cumplido una admirable tarea como museólogo (el Parque de la Venta y el Anahuacalli de Diego Rivera, para citar dos ejemplos). Es académico de la Lengua. En 1964 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura. Al año siguiente fue electo en la reunión de Génova presidente de la Comunidad Latinoamericana de Escritores.

Si López Velarde y Tablada inician nuestra poesía contemporánea, Carlos Pellicer es el primer poeta realmente moderno que se da en México. No insurge contra el Modernismo: lo incorpora a la vanguardia, toma de esta y otras corrientes aquello útil para decir lo que quiere decir. Cuando muchos de los “Contemporáneos” exploraban los desiertos de la conciencia, Pellicer redescubrió la hermosura del mundo: el sol que arde sobre los ríos vegetales del trópico, el mar que a cada instante llega por vez primera a la playa. Sus palabras quieren reordenar la creación. Y en ese “trópico entrañable” los elementos se concilian: la tierra, el aire, el agua, el fuego le permiten mirar “en carne viva la belleza de Dios”. Mágica y en continua metamorfosis, su poesía no es razonamiento ni prédica: es canto. Gran poeta, Pellicer nos enseñó a mirar el mundo con otros ojos y al hacerlo modificó la poesía mexicana. Su obra, toda una poesía con su pluralidad de géneros, se resuelve en una luminosa metáfora, en una interminable alabanza del mundo: Pellicer es el mismo de principio a fin.

LIBROS DE POESÍA: *Material poético 1918-1961* (1962) [contiene: *Colores en el mar y otros poemas*, *Piedra de sacrificios*, 6, 7 *poemas*, *Hora y 20*, *Camino*, *Hora de junio*, *Exágonos*, *Recinto y otras imágenes*, *Subordinaciones*, *Práctica de vuelo* y *Poemas no coleccionados*]. *Con palabras y fuego* (1963). *Teotihuacán*, y *13 de agosto: ruina de Tenochtitlan* (1965).

Estudio

a Pedro Henríquez Ureña

Jugaré con las casas de Curazao,
pondré el mar a la izquierda
y haré más puentes movedizos.
¡Lo que diga el poeta!
Estamos en Holanda y en América
y es una isla de juguetería,
con decretos de reina
y ventanas y puertas de alegría.
Con las cuerdas de la lira
y los pañuelos del viaje,

haremos velas para los botes
que no van a ninguna parte.
La casa de gobierno es demasiado pequeña
para una familia holandesa.
Por la tarde vendrá Claude Monet
a comer cosas azules y eléctricas.
Y por esa callejuela sospechosa
haremos pasar la *Ronda* de Rembrandt.
...pásame el puerto de Curazao!
isla de juguetería,
con decretos de reina
y ventanas y puertas de alegría.

[*Colores en el mar y otros poemas*]

Recuerdos de Iza

(UN PUEBLECITO DE LOS ANDES)

1. Creeríase que la población,
después de recorrer el valle,
perdió la razón
y se trazó una sola calle.
2. Y así bajo la cordillera
se apostó febrilmente como la primavera.
3. En sus ventanas el alcohol
está mezclado con sol.
4. Sus mujeres y sus flores
hablan el dialecto de los colores.
5. Y el riachuelo que corre como un caballo,
arrastra las gallinas en febrero y en mayo.
6. Pasan por la acera
lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera.
7. Aquí no suceden cosas
de mayor trascendencia que las rosas.
8. Como amenaza lluvia,
se ha vuelto morena la tarde que era rubia.
9. Parece que la brisa
estrena un perfume y un nuevo giro.
10. Un cantar me despliega una sonrisa
y me hunde un suspiro.

[*Colores en el mar y otros poemas*]

Deseos

a Salvador Novo

Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
se llenará de sol.
En las tardes sutiles de otras tierras
pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.

Déjame un solo instante
dejar de ser grito y color.
Déjame un solo instante
cambiar de clima el corazón,
beber la penumbra de una cosa desierta,
inclinarme en silencio sobre un remoto balcón,
ahondarme en el manto de pliegues finos,
dispersarme en la orilla de una suave devoción,
acariciar dulcemente las cabelleras lacias
y escribir con un lápiz muy fino mi meditación.
¡Oh, dejar de ser un solo instante
el Ayudante de Campo del sol!
¡Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color!

[6, 7 poemas]

Grupos de palomas

a la señora Lupe Medina de Ortega

1
Los grupos de palomas,
notas, claves, silencios, alteraciones,
modifican el ritmo de la loma.
La que se sabe tornasol afina
las ruedas luminosas de su cuello
con mirar hacia atrás a su vecina.
Le da al sol la mirada
y escurre en una sola pincelada
plan de vuelos a nubes campesinas.

2
La gris es una joven extranjera
cuyas ropas de viaje
dan aire de sorpresas al paisaje
sin compradoras y sin primaveras.

3
Hay una casi negra
que bebe astillas de agua en una piedra.
Después se pule el pico,
mira sus uñas, ve las de las otras,
abre un ala y la cierra, tira un brinco
y se para debajo de las rosas.
El fotógrafo dice:
para el jueves, señora.
Un palomo amontona sus erres cabeceadas,

y ella busca alfileres
en el suelo que brilla por nada.
Los grupos de palomas
—notas, claves, silencios, alteraciones—
modifican lugares de la loma.

4
La inevitablemente blanca
sabe su perfección. Bebe en la fuente
y se bebe a sí misma y se adelgaza
cual un poco de brisa en una lente
que recoge el paisaje.
Es una simpleza
cerca del agua. Inclina la cabeza
con tal dulzura,
que la escritura desfallece
en una serie de sílabas maduras.

5
Corre un automóvil y las palomas vuelan.
En la aritmética del vuelo,
los ochos árabes desdóblanse
y la suma es impar. Se mueve el cielo
y la casa se vuelve redonda.
Un viraje profundo.
Regresan las palomas.
Notas. Claves. Silencios. Alteraciones.
El lápiz se descubre, se inclinan las lomas,
y por 20 centavos se cantan las canciones.

[Hora y 20]

Semana holandesa

a Octavio G. Barreda

(VIERNES)

En Holanda me lavo las manos
y digo a líderes y manifestantes
que no soy culpable. Pilatos.

Y bien, queridos colores, os saludo.
Y este paisaje en mangas de camisa
que no le importa a nadie más que a mí
es sólo fe de vacas y pañuelos de brisa.

Los molinos piensan en la aviación
académicamente. Las bicicletas
tienen cabeza y corazón
en una sana y limpia ausencia de poetas.

Y es horizontal el arpa de la sensación.

(MARTES-REMBRANDT)

El capitán Frans Banning Cock
sale con su Cuerpo de Guardia.
El pintor, al encender su pipa,
alza los ojos y los ve y entra en batalla
y vence y suelta su risa magnífica.

Es la hora cero.
Circulan los idiomas
y se van por las bocas del museo.

(JUEVES)

Es una tarde en Leyden.
Una delicia pública y divina
roza ligeramente.
Es una tarde en orden, en higiene y en fina
e ilustre melancolía.
Es una tarde a limpias puertas
abiertas.
El canal se lleva
pedazos de biblioteca
para darle de comer al molino.
Es una tarde a punta seca
bella en su tren remoto que perderá el camino.

(VIERNES)

Querido Jan Vermeer:
los muebles están buenos y te saludan.
El piso brilla aún y las cortinas discretas
oyen y no entienden, pero dudan...
Ella está en la ventana a la hora de siempre.
Tu azul es un secreto que mis placeres juran.
Se conversa y trabaja en proporciones íntimas.
La porcelana, cuando vengas,
estará mejor cocida.
Los colores están buenos,
crecen y brillan,
Adiós. (Voy a abrir la ventana
para que tu recuerdo tenga brisas.)

(SÁBADO)

En Amsterdam
las grúas hablan alemán.
La sinfonía del puerto
llega con un andante de 100 000 toneladas.
Los trasatlánticos salen en *re*;
los remolcadores en *mi*.
Unos enanos pintan una proa enorme.
Desembarcan loros de Java
gritando en portugués.
Pasa una vaca poderosa
con aretes y corsé. Petróleo de México.
Fieras de Borneo. Tres millones de kilos
de café.
El aire es mundial.
Y mujeres —naturalezas— muertas.
Nos veremos a las 7 en Kalverstraat.
No puedo porque voy a la Sinagoga.
Es falso; la reina no abdicará.
“Simplicissimus” “Il Sécolo d’Italia.”
“Izvestia.” “The Times.” “Sol y Sombra.” “Le Journal.”
¡Curazao, 1920! Nostalgias marino-comercial.

Y la divina poesía
circula paralela y tangencial
solfeando en una antigua geografía
el viejo caro y serio que sale de Amsterdam.

(DOMINGO)

La mesa es imponente
como un monumento a los héroes
de cualquier nacionalidad.
Reverencio al pescado,
brillante caballero medioeval.
Amo al cervatillo, tan fino
que ha muerto solamente de estar.
Sonríó a la naranja casi mondada.
Me entristece la torta acabada de violar.
Y frutas deslumbrantes dignas de corbatas
propias a un *garden-party* tropical.
Granadas delirantes. Manzanas vírgenes
—holandesas naturalmente—, y van
las miradas como rayos x,
penetrantes, inexorables, en paladeo augural,
que hace brillar los labios y acidular los dientes
con un cierto apogeo magnífico y animal.

Y la divina poesía,
como en las bodas de Canaán,
hechiza el agua y el vino vibra
en una larga copa de cristal.

(LUNES)

Hoy se venden recuerdos y se compran olvidos.
Mercadería lunes y espiritual.
Día de amor, de estampas, de poemas y olvidos.
Cosas serias. Materiales tristes. Cuello circular.

Día de dichas póstumas, día previsto.
Y tu presencia en filtro de tiempos y de cartas,
y mi fe empobrecida de no volver a verte
y tú siempre en mis ojos, en mi oído, en mis altas

cadena de silencio cuyo eslabón cerré
para arrastrar a veces entre la noche un ruido
que disperse los síntomas de no volver a ver.

[Hora y 20]

Estudios

I
Relojes descompuestos,
voluntarios caminos
sobre la música del tiempo.

Hora y veinte.
Gracias a vuestro
paso
lento,
llego a las citas mucho después
y así me doy todo a las máquinas
gigantescas y translúcidas del silencio.

II
Diez kilómetros sobre la vía
de un tren retrasado.
El paisaje crece
dividido de telegramas.
Las noticias van a tener tiempo
de cambiar de camisa.
La juventud se prolonga diez minutos,
el ojo caza tres sonrisas.
Kilo de panoramas
pagado con el tiempo
que se gana perdiendo.

III
Las horas se adelgazan;
de una salen diez.
Es el trópico,
prodigioso y funesto.
Nadie sabe qué hora es.

[Hora y 20]

Estudio

para J. M. González de Mendoza

1. Los pueblos azules de Siria
donde no hay más que miradas y sonrisas.
2. Donde me miraron
y miré.
Donde me acariciaron
y acaricé.
3. Las casas juegan a la buena suerte
y a la niña de quince años
inocente como la muerte.

4. Hay sed de naranja
junto a la tarde todavía muy alta.
5. El agua de los cántaros
sabe a pájaros.
6. Unos ojos me sonríen
sobre un cuerpo prohibido.
7. Hay azules que se caen de morados.
8. El paisaje es a veces de bolsillo
con todo y horas.
9. El amarillo junto al azul no cuesta caro:
un charco de cielo y un ganso.
10. Estoy en Siria.
Lo sé por los ojos
que veo puestos a la brisa.
11. Y es un martes viajero y alegría
de dulce tiempo y de fastuosa fecha,
tan flexible y tan apto que podría
borrar mi sombra sin tirar la flecha.

[Camino]

Esquemas para una oda tropical

a Jorge Cuesta

La oda tropical a cuatro voces
ha de llegar sentada en la mecida
que amarró la guirnalda de la orquídea.

Vendrá del Sur, del Este y del Oeste,
del Norte avión, del Centro que culmina
la pirámide trunca de mi vida.

Yo quiero arder mis pies en los braseros
de la angustia más sola,
para salir desnudo hacia el poema
con las sandalias de aire que otros poros
inocentes le den.

A la cintura tórrida del día
han de correr los jóvenes aceites
de las noches de luna del pantano.

La esbeltez de ese día
será la fuga de la danza en ella,
la voluntad medida en el instante
del reposo estatuario,
el agua de la sed
rota en el cántaro.

Entonces yo podría
tolerar la epidermis
de la vida espiral de la palmera,
valerme de su sombra que los aires mutilan,
ser fiel a su belleza
sin pedestal, erecta en ella misma,
sola, tan sola que todos los árboles
la miran noche y día.
Así mi voz al centro de las cuatro
voces fundamentales
tendría sobre sus hombros
el peso de las aves del paraíso.
La palabra oceanía
se podría bañar en bucheros de oro
y en la espuma flotante que se quiebra,
oírse, espuma a espuma, gigantesca.

El deseo del viaje,
siempre deseo sería.
Del fruto verde a los frutos maduros
las distancias maduran en penumbras
que de pronto retoñan en tonos niños.

En la ciudad, entre fuerzas automóviles
los hombres sudorosos beben agua en guanábanas.
Es la bolsa de semen de los trópicos
que huele a azul en carnes madrugadas
en el encanto lóbrego del bosque.
La tortuga terrestre
carga encima un gran trozo
que cayó cuando el sol se hacía lenguas.
Y así huele a guanábana
de los helechos a la ceiba.

Un triángulo divino
macera su quietud entre la selva
del Ganges. Las pasiones
crecen hasta pudrirse. Sube entonces
el tiempo de los lotos y la selva
tiene ya en su poder una sonrisa.
De los tigres al boa
hormiguea la voz de la aventura

espiritual. Y el Himalaya
tomó en sus brazos la quietud nacida
junto a las verdes máquinas del trópico.
Las brisas limoneras
ruedan en el remanso de los ríos.
Y la iguana nostálgica de siglos
en los perfiles largos de su tiempo
fue, es, y será.

Una tarde en Chichén yo estaba en medio
del agua subterránea que un instante
se vuelve cielo. En los muros del pozo
un jardín vertical cerraba el vuelo
de mis ojos. Silencio tras silencio
me anudaron la voz y en cada músculo
sentí mi desnudez hecha de espanto.
Una serpiente, apenas,
desató aquel encanto
y pasó por mi sangre una gran sombra
que ya en el horizonte fue un lucero.
¿Las manos del destino
encendieron la hoguera de mi cuerpo?

En los estanques del Brasil diez hojas
junto a otras diez hojas, junto a otras diez hojas,
de un metro de diámetro
florean en un día, cada año,
una flor sola, blanca al entreabrirse,
que al paso que el gran sol del Amazonas
sube,
se tiñe lentamente de los rosas del rosa
a los rojos que horadan la sangre de la muerte;
y así naufraga cuando el sol acaba
y fecunda pudriéndose la otra primavera.

El trópico entrañable
sostiene en carne viva la belleza
de Dios. La tierra, el agua, el aire, el fuego,
al Sur, al Norte, al Este, y al Oeste
concentran las semillas esenciales
el cielo de sorpresas
la desnudez intacta de las horas
y el ruido de las vastas soledades.

La oda tropical a cuatro voces
podrá llegar, palabra por palabra,
a beber en mis labios,
a amarrarse en mis brazos,
a golpear en mi pecho,

a sentarse en mis piernas,
a darme la salud hasta matarme
y a esparcirme en sí misma,
a que yo sea, a vuelta de palabras,
palmera y antílope,
ceiba y caimán, helecho y ave-lira,
tarántula y orquídea, zenzontle y anaconda.
Entonces seré un grito, un solo grito claro
que dirija en mi voz las propias voces
y alce de monte a monte
la voz del mar que arrastra las ciudades.
¡Oh trópico!
Y el grito de la noche que alerta el horizonte.

[*Hora de junio*]

Poema pródigo

a Luis Cardoza y Aragón

Gracias, ¡oh trópico!,
porque a la orilla caudalosa
y al ojo constelado
me traes de nuevo el pie del viaje.
(¡Esquinas de países que anuncian el paisaje!)
En mi casa de las nubes
o bajo el cielo de los árboles,
rodeado de todas las cosas creadas
(oídas espirales del berbiquí mirada),
voy y vengo sin tocar objeto alguno
—poseedor de la puerta y de la llave—
y de la alegre rama del trino.
En la rápida pausa del antílope
se oyen las pausas lentas de la noche,
y en el desnudo torso y en los brazos que reman
tus fuerzas me saludan
brotantes
hacia otra parte siempre nueva.
Gracias,
porque en mis labios de treinta años
has puesto el gusto y el silencio
del fruto y de la flor.
Los grupos de palmeras
me sombrean la sed junto al desierto.
Y el invitado oasis
que brinda el vino siempre de los límites
tiene los labios gruesos de llamarme
y actos de bailarinas en reposo.

Voy en barca
entre arrecifes de granito.
Anco y salto a una nube de alabastro.
El árbol de la goma
suscita el desbordar.
La hora oblicua se bisela a fondo.
Y yo surjo en el codo del camino
y canto en mí el principio de mi canto
y llego hasta mis labios
y soy mío.
Jocunda fe del trópico,
ojo dodecaedro,
¡justísimo sudor de no hacer nada!
Y el sabor de la vida de los siglos
y la orilla gentil y el pie del baño
y el poema.

[*Hora de junio*]

He olvidado mi nombre

He olvidado mi nombre.
Todo será posible menos llamarse Carlos.
¿Y dónde habrá quedado?
¿En manos de qué algo habrá quedado?
Estoy entre la noche desnudo como un baño
listo y que nadie usa por no ser el primero
en revolver el mármol de un agua tan estricta
que fuera uno a parar en estatua de aseo.

Al olvidar mi nombre siento comodidades
de lluvia en un paraje donde nunca ha llovido.
Una presencia lluvia con paisaje
y un profundo entonar el olvido.

¿Qué hará mi nombre,
en dónde habrá quedado?

Siento que un territorio parecido a Tabasco
me lleva entre sus ríos inaugurando bosques,
unos bosques tan jóvenes que da pena escucharlos
deletreando los nombres de los pájaros.

Son ríos que se bañan cuando lo anochecido
de todas las palabras siembra la confusión
y la desnudez del sueño está dormida
sobre los nombres íntimos de lo que fue una flor.

Y yo sin nombre y solo con mi cuerpo sin nombre
llamándole amarillo al azul y amarillo
a lo que nunca puede jamás ser amarillo;
feliz, desconocido de todos los colores.

¿A qué fruto sin árbol le habré dado mi nombre
con este olvido lívido de tan feliz memoria?
En el Tabasco nuevo de un jaguar despertado
por los antiguos pájaros que enseñaron al día
a ponerse la voz igual que una sortija
de frente y de canto.

Jaguar que está en Tabasco y estrena desnudez
y se queda mirando los trajes de la selva,
con una gran penumbra de pereza y desdén.

Por nacer en Tabasco cubro de cercanías
húmedas y vitales el olvido a mi nombre
y otra vez terrenal y nuevo paraíso
mi cuerpo bien herido toda mi sangre corre.

Correr y ya sin nombre y estrenando hojarasca
de siglos.
Correr feliz, feliz de no reconocerse
al invadir las islas de un viaje arena y tibio.
He perdido mi nombre.
¿En qué jirón de bosque habrá quedado?
¿Qué corazón del río lo tendrá como un pez,
sano y salvo?

Me matarán de hambre la aurora y el crepúsculo.
Un pan caliente —el Sol— me dará al mediodía.
Yo era siete y setenta y ahora sólo uno,
uno que vale uno de cerca y lejanía.

El bien bañado río todo desnudo y fuerte,
sin nombre de colores ni de cantos.
Defendido del Sol con la hoja de tóh.
Todo será posible menos llamarse Carlos.

[Material poético]



BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

[México, 3 de enero de 1899-México, 13 de abril de 1949]

Fue director de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). A diferencia de sus compañeros, nunca desempeñó cargos importantes en la burocracia ni hizo viajes al exterior. De la ingenuidad a la reflexión, de la sencillez que muestra el mundo inmediato al descubrimiento del sueño interior, fue descendiendo la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano. En su “Segundo sueño”, escrito después de sufrir una intervención quirúrgica y nacido de los recuerdos de la anestesia, logra definitivamente desasirse de los objetos cercanos para comenzar el viaje por el interior de la conciencia. “Una máscara de cloroformo, verde y olorosa a éter —dice en un texto explicativo—, cae sobre mi cuerpo angustiado, horizontal, sobre la mesa de operaciones erizada de signos como un barco empavesado.” A partir de entonces, sus preferencias lo indujeron a buscar, guiado siempre por el afán del desencanto, la intimidad de donde brota la magia que deseaba dejar inscrita en sus poemas. Sin embargo, y él mismo lo aclaró alguna vez, esa poesía no se desborda de la simple imaginación sino que suele apoyarse vivamente en la realidad de la experiencia. Ni el “Segundo sueño” ni los demás poemas en que abordó temas afines fueron sólo imaginarias emociones. Por el contrario, revivían temas previamente vividos por el poeta.

LIBROS DE POESÍA: *Avidez* (1921). *El trompo de siete colores* (1925). *Red* (1928). *Sueños* (1933). *Muerte de cielo azul* (1937). *Sueño y poesía* [reúne los títulos anteriores y, además, *Hipnos*, *Diario de mis sueños*, *Libro de Lázaro* y *Poemas no coleccionados*] (1952).

Segundo sueño

a Raoul Fournier

Au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau.

CH. BAUDELAIRE

Del sonido a la piedra y de la voz al sueño
 en la postura eterna del dormido
 sobre mármol de cirios y cuchillos
 ofensa a la raíz
 del árbol de la sangre —concentrado—
 mi cuerpo vivo, mío
 mi concha de armadillo
 triángulo de color sentido y movimiento
 contorno de mi mundo que me adhiere y me forma y me conduce
 del sonido a la voz y de la voz al sueño.

Batas blancas y manos como encías
 Pasos leves de gomas de ratones
 Luz hendida, amarilla, luz que hiere
 bisturí del más hondo hueco de sombra oculta
 Luz de paredes blancas, anémica, de mármol
 Nidos del algodón para lo verde y negro
 de la vida y la muerte.

Mármoles y aluminios
que no empaña el reflejo ni el aliento ni el alba
de unos ojos de niño
Luz de allá de la llama amarillenta
para el aire del éter más fino de los cielos
Nidos del algodón
para las alas de los peces del alcanfor y el yodo
líquidos mensajeros de la muerte.

¡Oh Saturno,
escafandra de siglos en mi siglo,
descenderás conmigo entre los brazos
a un mundo de sigilos.
Y detrás de la muerte —centinelas—
ojos de dos en dos vivos, cautivos.

Soy el último testigo de mi cuerpo

Veo los rostros, la sábana, los cuchillos, las voces
y el calor de mi sangre que enrojece los bordes
y el olor de mi aliento tan alegre y tan mío!

Soy el último testigo de mi cuerpo

Siento que siento
lo frío del mármol
y lo verde
y lo negro
de mi pensamiento

Soy el último testigo de mi cuerpo

Postigo de sangre y llamas
Que bajo la piel respira
Equilibrio de las palmas
Que los vientos equilibra
Onda de otra mar salina
Con la tierra horizontada
Para paloma perdida
Y entre latidos hallada

Vida que por mí vigila
Oculta detrás del alma
La que mi cuerpo equilibra
Postigo de sangre y llamas
Mi nombre mi edad mi cuerpo
Ese que fui le he olvidado

Soy el alma que me hice
Y el cuerpo que me han quitado

(minero de mis ojos y mi oído
minero de mi cuerpo oscurecido
buzo perdido entre sus propias redes
horadando prisiones y montañas
por el silencio a flor de mis entrañas
en donde se evapora lo sentido
entre lunas, calor, sangre y paredes
desciendo verdinegro y aturdido)

Ni vivo ni muerto —sólo solo
El alma que me hice no la encuentro
Sin sentidos, despierto
Con mi sangre, dormido
Vivo y muerto
Perdido para mí
pero para los otros
hallado, junto, cerca, convivido,
con pulso, sangre, corazón, ardiendo...

Esqueleto de nieve y de silencio
de sombra recogida en su vislumbre
desnudo en el dintel de los desiertos,
forma distinta de belleza rara
que la voz de mi estatua
no pudo asir desde su estrecha plaza,
esparce su corona de equilibrios
en mi silencio enjuto y envidiable
más allá de la boca de los pinos
que al tiempo alternan su minuto de aire.

Para un Dios sin latidos —Dios de sueño—
abrevia mi silencio en su silencio
donde crece la luna
donde agoniza el pájaro
donde el espacio ignora su pie leve.

Para que el árbol goce de su verde
La raíz nace oculta y amarilla
Y de savia la sangre se acuchilla
Y de aroma la fruta su piel muerde

Para que el árbol goce de su verde.

Para que el hombre nutra su ceniza
Guarda calor en la inválida mano
Sollozo mutilado en la sonrisa
Y la caricia verde del gusano

Para que el hombre nutra su ceniza.

Para que el alma su cordaje mida
Desistida del cuerpo y de la fecha
Impersonal como la muerte acecha
La memoria dispersa de su vida

Para que el alma su cordaje mida.

Para que el sueño con sus pies descubra
La morada precisa de la muerte
Tiene el ojo conciencia de lo inerte
Y la voz: el silencio y la penumbra

Para que el sueño con sus pies descubra
La morada precisa de la muerte.

El que goza su cuerpo y su sonrisa
El que pesa la rosa
El que se baña en púrpuras de sangre
Espesa como mármol sin caricia
El que vive a la sombra deshojada
Del aire poco que respira y mancha
El verde por la orina verdenado
El plateado en ceniza
Que horada
Olvida
Hierde
Mientras goza el rescoldo de la muerte
El que de la mujer nada recibe
Y al hombre no da nada
El que asoma a los ojos sin cruzarlos
El partido por dos y en dos mitades
Iguales repartido
El sin olor
El Hombre
Sólo por la palabra redimido.

alúcida veloz clara ceñuda
desnuda sofocada misteriosa
menuda pura impura deseada
libre precisa frágil despojada
sola solemne solitaria y alma

alúcida veloz cálida oscura
 orgullosa dolida apasionada
 ávida tímida arrojada sobria
 sensible fina libre leve dueña
 multiforme constante sangre sangra

Debe ser débil rama la que a tu voz responde,
 impreciso al dominio del fantasma
 y la muerte,
 llano el césped de lirios y delirios
 por donde corra libre lamento el de la mente
 Debe ser fango el frío de las horas después
 cuando se apague el fuego de la sangre
 y el postigo y la llama,
 horrendo el cataclismo de la separación de lo que unido
 fue vida y fue veneno,
 para que desde el mármol olvido de mi cuerpo
 tu voz de viento y sombra
 de medida medida
 de calores delgados
 me atraiga y me deslice y me conduzca
 otra vez al torrente de la vida

Debe ser débil rama mi voluntad,
 humo la sensitiva de mi mano
 y mi presencia aislada y amarilla
 cuando tu voz ariadna, voz de viento y de sombra
 caracol de palabras,
 es mi último recuerdo y mi primer llamada
 apenas balbuceo
 en forma de palabra
 que de nuevo me arranca a las entrañas
 y me nace del sueño.

Luz que del sueño torna —forma clara,
 luz, presencia, color y movimiento,
 sin peso y sin pesar, desenlutada
 que a las cosas devuelve su aislamiento

Luz que del sueño vuelve —forma viva,
 insistente mirar de la mirada
 absorta, nueva, día,
 y por primera vez iluminada

Aire corredor
 Forma desnuda
 en su volumen fresco
 y en su modo de ser casi de fruta

Aire que muerdo a gritos y cuchillos
por la primera vez
como un ahogado
que a la orilla del aire
sabe que respirar es verbo, gracia y pájaro

Diluido en alegría
encuentro justo el mundo que se toca
se mira y me compara,
el multiforme y único
el mundo de mis piernas y mis brazos
discípulos del ojo
maestro de distancias,
el mundo colmenero de voluntad y llamas,
calles, ciudades, hombres, amenazas,
imágenes, prisiones, ríos, ventanas,
triángulo de colores que me devuelve el alma.

Voz que del sueño vuelve,
adonde la caricia no penetra
desciende, alegre, el aire, el sol, la sangre...
y me despierta.

[Sueño y poesía]

Himno a Hipnos

Incendia, joven Hipnos, ese lirismo lógico
que ha reducido al hombre a ser un placentero bazar de cosas útiles,
sin inquietudes y sin rebeldías.
Lirismo calculado para cerebros satisfechos
con el calor eléctrico, el trabajo, las lluvias y el dinero.
Un lirismo de formas, suaves formas,
fuego, apenas, de flores de tabaco;
lirismo que se aparta del corazón del mar y de los femeninos nublados de la tierra
porque no está bien que el hombre —Ser superior—
que se engaña sabiendo lo que ignora,
que ignora lo que sabe,
conceda cosa alguna a otro poder extraño al de su voluntad serpiente omnipotente.
El poder de su yo feroz que impone con razones su falta de razón.

Incendia, joven Hipnos, esos corazones letrados
que amenazan sin dudas a la sabiduría,
esos falsos corazones de hierba endurecida
impenetrables a la sed y al fuego con que la sed se apaga.
Quema sus fábricas de verbos,
la maquinaria de sus pensamientos y de sus acciones
ajenos a los ritmos de amor indescifrables;

afina sus sentidos de mariposas torpes;
haz profunda en sus pechos la conciencia
del ala de la muerte que llevamos;
destruye las anémonas de su sangre cuando se conformen, no más, con superficies y con
cantidades;
devuélveles la honda simplicidad de tus paraísos de silencio
en donde crece sin horror la Vida.
Joven Hipnos vidente.
Yo sé que soy, también, un hombre de estos hombres.

Hipnos, creador de sueños,
que tus manos de sueño derramen su veneno saludable sobre la fatiga y el temor del
hombre,
que de los ritmos de la noche tuya
despierte sin orgullos ni martirios,
sin sentimientos sucios, sin vicios vegetales,
sin trabajos forzados
ajenos al deseo de fabricar el día;
ciego rodar la rueda de un mecanismo ciego
insensible al tacto de formas musculares
muerto al goce de abeja de hacernos pensamientos.

El hombre no es árbol ni edificio
ni campo ni ciudad,
es pez y pájaro.
Devuélvele su vuelo submarino,
su reino de belleza compartida,
su identificación con otros hombres.
Roza la soledad inerte de su *consigo mismo* de muerte anticipada
invernaderos turbios de los sueños,
que penetre su diálogo de espuma al fondo de la roca de la oreja,
que sus voces se quemen de preguntas
su silencio se aclame de pronombres
ramos de vida plantados una vez en este paraíso
único Paraíso verdadero
de la diaria belleza de innumerables modos repetida,
oculta y fragmentada
la Belleza que sólo pueden gozar los hombres juntos
unidos de lirismo vital y sin engaños
de hombre a cielo, de pecho a inanimado,
de pulsación a ritmo, cuerpo a cuerpo
de inteligencia, verbo, naturaleza y sueños.

Delirios, joven Hipnos, que los hombres destruimos en los niños
enemigos del hombre
y otra vez enemigos.

Joven Hipnos
es justo que el hombre valga, ni más ni menos, el valor del hombre

sin torturas de infancia, sin tormentas de viejo,
 sin propiedad de nada,
 ni de nombre o prestigio o bien alguno que defender a espada.
 Pero que el hombre valga,
 ni más ni menos el valor del hombre.

[Sueño y poesía]



RENATO LEDUC

[México, 16 de noviembre de 1898]

Su profesión es la de periodista y sólo al margen de esa vocación, acaso porque desdeña el afán de hacer perdurables los sentimientos, ha escrito una poesía que se distingue muy incisivamente de la de sus contemporáneos. La burla con que a veces derrota su entusiasmo corre pareja con la gracia a la cual, también a veces, recurre en sus expresiones. De López Velarde y del colombiano Luis Carlos López, principalmente, Renato Leduc hizo derivar en un principio el léxico y las intenciones de su obra. Algo del gusto por desnudar la significación de ciertas experiencias remoja las intenciones de sus versos. Por eso mismo, algunos de sus poemas, particularmente inclinados a lo erótico, han sido impresos sin su nombre, y muchos, decididamente directos, se han conservado al través de los años en labios de amigos y desconocidos. Su poesía se aparta de las corrientes naturales de los últimos lustros y buena porción de ella, por ciertas razones, se aviene con la persistencia que otorga la tradición oral.

LIBROS DE POESÍA: *El aula, etc...* (1929). *Unos cuantos sonetos...* (1932). *Algunos poemas* (1933). *Algunos poemas deliberadamente románticos* (1933). *Sonetos* (1933). *Poema del Mar Caribe* (1933). *Prometeo* (1934). *Glosas (anticipo)* (1935). *Breve glosa al Libro de Buen Amor* (1939). *Odiseo* (1940). *Versos y poemas* (1940). *XV fabulillas de animales, niños y espantos* (1957). *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario* (1963). *Fábulas y poemas* (1966).

Temas

No haremos obra perdurable. No
 tenemos de la mosca la voluntad tenaz.

Mientras haya vigor
 pasaremos revista
 a cuanta niña vista
 y calce regular...

Como Nerón, emperador
 y mártir de moralistas cursis,
 coronados de rosas
 o cualquier otra flor de estación,
 miraremos las cosas
 detrás de una esmeralda de ilusión...

Va pasando de moda meditar.
 Oh sabios, aprended un oficio.
 Los temas trascendentes han quedado,
 Como Dios, retirados de servicio.
 La ciencia... los salarios...
 el arte... la mujer...
 Problemas didascálicos, se tratan
 cuando más, a la hora del cocktail.

¿Y el dolor? ¿y la muerte ineluctable...?
 Asuntos de farmacia y notaría.
 Una noche —la noche es más propicia—
 vendrán con aspavientos de pariente,
 pero ya nuestra trémula vejez
 encogeráse de hombros, y si acaso,
 murmurará cristianamente...

Pues...

[*El aula, etc.*]

Inútil divagación sobre el retorno

Más adoradas cuanto más nos hieren
 van rodando las horas,
 van rodando las horas porque quieren.

Yo vivo de lo poco que aún me queda de usted,
 su perfume, su acento,
 una lágrima suya que mitigó mi sed.

El oro del presente cambié por el de ayer:
 la espuma... el humo... el viento...
 Angustia de las cosas que son para no ser.

Vivo de una sonrisa que usted no supo cuándo
 me donó. Vivo de su presencia
 que ya se va borrando.

Ahora tiendo los brazos al invisible azar;
 ahora buscan mis ojos con áspera vehemencia
 un prófugo contorno que nunca he de alcanzar.

Su perfume, su acento,
 una lágrima suya que mitigó mi sed.
 Oh, si el humo fincara, si retornara el viento,
 si usted una vez más volviera a ser usted.

[*Algunos poemas*]

Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre: Guadalupe...

Hay gente mala en el país,
hay gente
que no teme al señor omnipotente,
ni a la beata, ni al ínclito palurdo
que da en diezmos la hermana y el maíz.

Adorable candor el de la joven
que un pintor holandés puso en el burdo
ayate de Juan Diego.
El *sex-appeal* hará que se la roben
en plena misa y a la voz de fuego.

Tórrido amor,
amor no franciscano el que le brinda
año por año turbulenta plebe
mientras pulque y fervor,
en frescos jarros de Oaxaca, bebe.

Una reminiscencia: Guadalupe
era tibia y redonda, suave y linda.
Otra reminiscencia:
a ella fui como el toro a la querencia
por ella supe todo cuanto supe.

Negra su cabellera, negra, negra,
negros sus ojos,
negros como la fama de una suegra,
tan lúcidos provocan y tan propios
el guiño adusto de los telescopios.

Vestida de verde toda
iba —excepto los labios rojos
y los dientes— vestida de verde-oruga,
verde-esperanza o lechuga,
verde-moda.

El indio grave que a brazadas llega
mar cruzando, picada de aspereza,
a su santuario;
y la mujer infame que navega
con virtuosa bandera de corsario...

Ojos dieran, los ojos de la cara
sólo porque a la vuelta de una esquina
la pequeña sonrisa que ilumina
de luz ultraterrestre su cabeza,
les bañara...

La flapper y el atleta
piernas dieran —milagros de oro y plata—
si la clara
ternura de esta Virgen les bañara
al llegar a la cama o a la meta.

Manos de oro colgara
manos, el acreedor hipotecario
colgara, y el ladrón y el funcionario
si sus ojos veteados de escarlata
esta risa una vez iluminara.

Amapolas
que en suspiro se deshojan solas;
testimonios fehacientes de mi fe;
rosas inmarcesibles... por un día
opio de teponaxtle y chirimía.

Anhelantes de sed y de impotencia
en turbias fuentes beberemos ciencia...
¿para qué...?
Si el caramelo que mi boca chupe
será siempre tu nombre: Guadalupe...

[Breve glosa al Libro de Buen Amor]

**Epístola a una dama
que nunca en su vida conoció
elefantes**

Hay elefantes blancos que no son comunes;
son como la gallina que pone huevo en lunes.

En realidad, los elefantes
no tienen la importancia que nosotros les dimos
antes.

Son como una señora con los senos opimos
los pobres elefantes.

El símil no es exacto pero da bien la idea:
el elefante tiene su trompa y la menea
con el flácido ritmo que la dama sus senos...
Y se parecen mucho aunque usted no lo crea.
El símil no es exacto pero eso es lo de menos.

Dice un proverbio indio: “Haz que tu amada ostente
la gracia quebradiza de un joven elefante...”
He allí un símil, señora un sí es no es imprudente
y clásico, no obstante.

Cuando usted me decía: Yo no creo en elefantes...
abrigaba mis dudas.
Opiniones ajenas no son siempre bastantes:
la jirafa, el camello, ciertas aves zancudas
son menos admisibles. Como dije a usted antes
gusto hablar de animales con el pelo en la mano.

Como errar es humano
perseguí paquidermos por los seis continentes

—el antártico incluso— por verdades fehacientes
en dinero y cuidados no paré nunca mientes.

Hay elefantes blancos pero no son comunes;
son como la gallina que pone huevo en lunes.

Los usan en los circos y en las cortes fastuosas
para atraer turistas y algunas otras cosas.

Los elefantes son, más comúnmente, grises:
a veces son gris-rata, a veces son gris-perla
y tienen sonrosadas como usted las narices.
Cuando miro elefantes, siento anhelos de verla
y estrecharla en mis brazos, como en tiempos felices...
Los elefantes son, más comúnmente, grises...
Un rajah de la India, por razones que ignoro,
arrancó los colmillos a su fiel proboscidio
quien se puso, ipso-facto, dentadura de oro
y murió ipso-facto... ¿fue piorrea? ¿fue suicidio...?

¿Un rajah de la India? Eso sí es hilarante, hilarante
sobre todo en el cine con un buen comediante...
Un defecto, no obstante
tiene —justo es decirlo— el amigo elefante:
la epidermis que cubre su maciza estructura
es tan dura, tan dura
que adecuarse no puede a la industria del guante.

De otros puntos de vista este gran paquidermo
es tan útil, señora,
como un cambio de dieta a un estómago enfermo...

[XV *fabulillas de animales, niños y espantos*]



IV

JULIO TORRI

[Saltillo, Coahuila, 27 de junio de 1889]

Perteneció al grupo del Ateneo de la Juventud (1910). Ha sido profesor de letras españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México. El poema en prosa alcanza en Julio Torri el extremo de resolver, en unas cuantas proposiciones, series complicadas de supuestos, a veces de origen culto y en ocasiones tomados de fuentes populares. Por encima del sentimiento, ha preferido la emoción de la inteligencia, y contra la elocución farragosa se ha propuesto el juego de la síntesis. Malicia e ironía, a menudo buen humor, trascienden de sus breves trabajos. La heroicidad, los grandes ademanes, los desplantes oratorios, el afán de superioridad, caen bajo su vigilante sonrisa más entregada a la suspicacia que a la aceptación. De él dijo Alfonso Reyes que solía fingir “fuegos de artificios con las llamas de la catástrofe”. Injustamente parca su producción, resume el testimonio de “los escritores que no escriben”, alienta el fervor de buscar en lo que cuenta el lado menos inmediato, el matiz capaz de darnos la sorpresa. Contra la corriente, delata el aspecto casi desconocido de un personaje o de una idea. Desde el rincón de su biblioteca, Torri ha procurado los asuntos que, en unas cuantas frases, tuercen el significado normal que estamos acostumbrados a otorgarles.

OBRAS: *Ensayos y poemas* (1917 y 1937). *De fusilamientos* (1940). *Tres libros* [contiene los dos libros anteriores y *Prosas dispersas*] (1964).

A circe

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

[*Ensayos y poemas*]

El mal actor de sus emociones

Y llegó a la montaña donde moraba el anciano. Sus pies estaban ensangrentados de los guijarros del camino, y empañado el fulgor de sus ojos por el desaliento y el cansancio.

—Señor, siete años ha que vine a pedirte consejo. Los varones de los más remotos países alababan tu santidad y tu sabiduría. Lleno de fe escuché tus palabras: “Oye tu propio corazón, y el amor que tengas a tus hermanos no lo celes.” Y desde entonces no encubría mis pasiones a los hombres. Mi corazón fue para ellos como guía en agua clara. Mas la gracia de Dios no descendió sobre mí. Las muestras de amor que hice a mis hermanos las tuvieron por fingimiento. Y he aquí que la soledad oscureció mi camino.

El ermitaño le besó tres veces en la frente; una leve sonrisa alumbró su semblante, y dijo:

—Encubre a tus hermanos el amor que les tengas y disimula tus pasiones ante los hombres, porque eres, hijo mío, un mal actor de tus emociones.

[Ensayos y poemas]

La conquista de la Luna

...Luna
tú nos das el ejemplo
de la actitud mejor...

Después de establecer un servicio de viajes de ida y vuelta a la Luna, de aprovechar las excelencias de su clima para la curación de los sanguíneos, y de publicar bajo el patronato de la Smithsonian Institution la poesía popular de los lunáticos (*Les Complaintes* de Laforgue, tal vez), los habitantes de la Tierra emprendieron la conquista del satélite, polo de las más nobles y vagas displicencias.

La guerra fue breve. Los lunáticos, seres los más suaves, no opusieron resistencia. Sin discusiones en cafés, sin ediciones extraordinarias de *El matiz imperceptible*, se dejaron gobernar de los terrestres. Los cuales, a fuer de vencedores, padecieron la ilusión óptica de rigor —clásica en los tratados de Físico-Historia— y se pusieron a imitar las modas y usanzas de los vencidos. Por Francia comenzó tal imitación, como adivinaréis.

Todo el mundo se dio a las elegancias opacas y silenciosas. Los físicos eran muy solicitados en sociedad, y los moribundos decían frases excelentes. Hasta las señoras conversaban intrincadamente, y los reglamentos de policía y buen gobierno estaban escritos en estilo tan elaborado y sutil que eran incomprensibles de todo punto aun para los delincuentes más ilustrados.

Los literatos vivían en la séptima esfera de la insinuación vaga, de la imagen torturada. Anunciaron los críticos el retorno a Mallarmé, pero pronto salieron de su error. Pronto se dejó también de escribir porque la literatura no había sido sino una imperfección terrestre anterior a la conquista de la Luna.

[Ensayos y poemas]

La vida del campo

Est-ce que l'âme des violoncelles est emportée
dans le cri d'une corde qui se brise?

VILLIERS DE L'ISLE ADAM: *Véra*

Va el cortejo fúnebre por la calle abajo, con el muerto a la cabeza. La mañana es alegre y el sol ríe con su buen humor de viejo. Precisamente del sol conversan el muerto y un pobrete —acaso algún borracho impenitente— que va en el mismo sentido que el entierro.

—Deploro que no te calientes ya a este buen sol, y no cantes tus más alegres canciones en esta luminosa mañana.

—¡Bah! La tierra es también alegre y su alegría, un poco húmeda, es contagiosa.

—Siento lástima por ti, que no volverás a ver el sol: ahora fuma plácidamente su pipa como el burgués que a la puerta de su tienda ve jugar a sus hijos.

—También amanece en los cementerios, y desde las musgosas tapias cantan los pinzones.

—¿Y los amigos que abandonas?

—En los camposantos se adquieren buenos camaradas. En la pertinaz llovizna de diciembre charlan agudamente los muertos. El resto del año atisban desde sus derruidas fosas a los nuevos huéspedes.

—Pero...

—Algo poltrones, es verdad. Rara vez abandonan sus lechos que han ablandado la humedad y los consejos.

—Sin embargo...

—La vida del campo tiene también sus atractivos.

[*Ensayos y poemas*]

De fusilamientos

El fusilamiento es una institución que adolece de algunos inconvenientes en la actualidad.

Desde luego, se practica a las primeras horas de la mañana. “Hasta para morir precisa madrugar”, me decía lúgubrementemente en el patíbulo un condiscípulo mío que llegó a destacarse como uno de los asesinos más notables de nuestro tiempo.

El rocío de las yerbas moja lamentablemente nuestros zapatos, y el frescor del ambiente nos aromadiza. Los encantos de nuestra diáfana campiña desaparecen con las neblinas matinales.

La mala educación de los jefes de escolta arrebató a los fusilamientos muchos de sus mejores partidarios. Se han ido definitivamente de entre nosotros las buenas maneras que antaño volvían dulce y noble el vivir, poniendo en el comercio diario gracia y decoro. Rudas experiencias se delatan en la cortesía peculiar de los soldados. Aun los hombres de temple más firme se sienten empuñados, humillados, por el trato de quienes difícilmente se contienen un instante en la áspera ocupación de mandar y castigar.

Los soldados rasos presentan a veces deplorable aspecto: los vestidos, viejos; crecidas las barbas; los zapatones cubiertos de polvo; y el mayor desaseo en las personas. Aunque sean breves instantes los que estéis ante ellos, no podéis sino sufrir atrozmente con su vista. Se explica que muchos reos sentenciados a la última pena soliciten que les vendan los ojos.

Por otra parte, cuando se pide como postrera gracia un tabaco, lo suministrarán de pésima calidad piadosas damas que poseen un celo admirable y una ignorancia candorosa en materia de malos hábitos. Acontece otro tanto con el vasito de aguardiente, que previene el ceremonial. La palidez de muchos en el postrer trance no procede de otra cosa sino de la baja calidad del licor que les desgarran las entrañas.

El público a esta clase de diversiones es siempre numeroso; lo constituyen gentes de humilde extracción, de tosca sensibilidad y de pésimo gusto en artes. Nada tan odioso como hallarse delante de tales mirones. En balde asumiréis una actitud sobria, un ademán noble y sin artificio. Nadie los estimará. Insensiblemente os veréis compelidos a las burdas frases de los embaucadores.

Y luego, la carencia de especialistas de fusilamientos en la prensa periódica. Quien escribe de teatros y deportes tratará acerca de fusilamientos e incendios. ¡Perniciosa confusión de conceptos! Un fusilamiento y un incendio no son ni un deporte ni un espectáculo teatral. De aquí proviene ese estilo ampuloso que aflige al *connaisseur*, esas expresiones de tan penosa lectura como “visiblemente conmovido”, “su rostro denotaba la contricción”, “el terrible castigo”, etcétera.

Si el Estado quiere evitar eficazmente las evasiones de los condenados a la última pena, que no redoble las guardias, ni eleve los muros de las prisiones. Que purifique solamente de pormenores enfadosos y de aparato ridículo un acto que a los ojos de algunos conserva todavía cierta importancia.

[De fusilamientos]

La humildad premiada

En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.

Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera.

[De fusilamientos]

Mujeres

Siempre me descubro reverente al paso de las mujeres elefantas, maternas, castísimas, perfectas.

Sé del sortilegio de las mujeres reptiles —los labios fríos, los ojos zarcos— que nos miran sin curiosidad ni comprensión desde otra especie zoológica.

Convulso, no recuerdo si de espanto o atracción, he conocido un raro ejemplar de mujeres tarántulas. Por misteriosa adivinación de su verdadera naturaleza vestía siempre de terciopelo negro. Tenía las pestañas largas y pesadas, y sus ojillos de bestezuela cándida me miraban con simpatía casi humana.

Las mujeres asnas son la pérdida de los hombres superiores. Y los cenobitas secretamente piden que el diablo no revista tan terrible apariencia en la hora mortecina de las tentaciones.

Y tú, a quien las acompasadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en lucía vaca que rumia deberes y faenas, y que miras con tus grandes ojos el amanerado paisaje donde paces, cesa de mugir amenazadora al incauto que se acerca a tu vida, no como el tábano de la fábula antigua, sino llevado por veleidades de naturalista curioso.

[De *Fusilamientos*]



ALFONSO REYES

[Monterrey, Nuevo León, 17 de mayo de 1889-México, 27 de diciembre de 1959]

Participó en la fundación del Ateneo de la Juventud (1910) y publicó a los veintiún años su primer libro: *Cuestiones estéticas*. De 1914 a 1924 vivió en Madrid, donde sobresalió como periodista literario, investigador, traductor, crítico y cuentista. Diplomático en Francia, Argentina y Brasil, volvió a su país en 1939 para organizar el hoy Colegio de México. Fue la época de sus trabajos unitarios (*El deslinde*, *La crítica en la edad ateniense*), sin desmedro de los ensayos breves y libres, crónicas en las que nadie lo ha superado y que guardan, tal vez, lo mejor de su estilo (de *Simpatías y diferencias*, 1924, a *Las burlas veras*, 1959). Inteligencia ávida de encerrar en palabras todos los estímulos del mundo, el poeta Alfonso Reyes no tiene entre nosotros antecedentes ni continuadores directos. Es uno de los primeros que incorporan a la moderna lírica española el prosaísmo de tradición inglesa —un prosaísmo que alterna la finura con la sabia ramplonería, el juego y la canción—. En él lo más clásico es sinónimo de lo más popular. Humor y nostalgia, elegía y descripción. Aun cuando para objetivarlas refiera las emociones a un tema mítico (*Ifigenia cruel*), escribe un verso que se diría a media voz, a contracorriente de las facilidades rítmicas del castellano. La secreta unidad de su obra quebranta la distinción de géneros: en Reyes la excelencia del prosista es también la excelencia del poeta que fue en todo momento.

LIBROS DE POESÍA: Sus versos, escritos entre 1906 y 1958, están en *Constancia poética*, tomo X de las *Obras completas* (1959). Habría que añadir cuando menos su “traslado” de *La Ilíada* (1951) y su prosificación del *Poema del Cid* (1919).

El descastado

I
En vano ensayaríamos una voz que les recuerde algo a los hombres, alma mía que no tuviste a quien heredar;

en vano buscamos, necios, en ondas del mismo Leteo, reflejos que nos pinten las estrellas que nunca vimos.

Como el perro callejero, en quien unas a otras se borran las marcas de los atavismos,
o como el canalla civilizado

—heredera de todos, alma mía, mestiza irredenta, no tuviste a quien heredar.

Y el hombre sólo quiere oír lo que sus abuelos contaban; y los narradores de historias
buscan el Arte Poética en los labios de la nodriza.

Pudo seducirnos la brevedad simple, la claridad elegante,
la palabra única que salta de la idea como bota el luchador sobre el pie descalzo...
Mientras el misterio lo consentía, mientras el misterio lo consentía.

Alma mía, suave cómplice:
no se hizo para nosotros la sintaxis de todo el mundo,
ni hemos nacido, no, bajo la arquitectura de los Luisés de Francia!

II

¿Quién, a la hora del duende, no vio escaparse la esfera, rodando, de la mano del sabio?
Con zancadas de muerte en zancos échase a correr el compás, acuchillando los libros
que el cuidado olvidó en la mesa.
Así se nos han de escapar las máquinas de precisión, las balanzas de Filología,
mientras las pantuflas bibliográficas nos pegan a la tierra los pies.

(Y un ruido indefinible se oía, y el buen hombre se daba a los diablos.
Y cuando acabó de soñar, pudo percatarse de que aquella noche los ángeles ¡los ánge-
les!— habían cocinado para él.)

III

San Isidro, patrón de Madrid, protector de la holgazanería; San Isidro labrador: quítame el
agua y ponme el sol.

San Isidro, por la manquera que nunca tu mano tocara;
San Isidro: quítame el sol, a cuya luz se espulgó la canalla; quítame el sol y ponme el
agua.

Si por los cabellos arrastras la vida, como arrastra el hampón la querida,
ella trabajará para ti.
San Isidro, patrón de Madrid: deja que los ángeles vengan a labrar,
y hágase en todo nuestra voluntad.

IV

Bíblica fatiga de ganarse el pan, desconsiderado miedo a la pobreza.
Con la cruz de los brazos abiertos ¡quién girara al viento como veleta!

Fatiga de ganarse el pan: como la cintura de Saturno, ciñe al mundo la Necesidad.
La Necesidad, maestra de herreros,
madre de las rejas carcelarias y de los barrotes de las puertas;
tan bestial como la coza del asno en la cara fresca de la molinera,
y tan majestuosa como el cielo.

Odio a la pobreza: para no tener que medir por peso tantos kilogramos de hijos y criados;
para no educar a los niños en escasez de juguetes y flores;
para no criar monstruos despeinados, que alcen mañana los puños contra la nobleza de la vida.

Pero ¿vale más que eso ser un Príncipe sin corona, ser un Príncipe Internacional,
que va chapurrando todas las lenguas y viviendo por todos los pueblos, entre la opulencia de sus recuerdos?
¿Valen más las plantas llagadas por la poca costumbre de andar
que las sordas manos sin tacto, callosas de tanto afanar?

Bíblica fatiga de ganarse el pan, desconsiderado miedo a la pobreza.
Alma, no heredamos oficio ninguno —ama loca sin economía.
Si lo compro de pan, se me acaba;
Si lo compro de aceite, se me acaba.
Compraremos una escoba de paja.
Haremos
 con la paja
 una escalera.
La escalera ha de llegar hasta el cielo.
Y, a tanto trepar, hemos de alcanzar,
siempre adelantando una pierna a la otra.

[Huellas]

El mal confitero

Es Toledo ciudad eclesiástica.
Para sola una noche del año,
sus vides domésticas
dan un vino claro.

Un vinillo que el gusto arrebola
del epónimo mazapán,
y que predispone muy plácidamente
para recibir hasta el alma del aroma
canonical
de las uvas negras en aguardiente.

Y es que la Iglesia
consiente la gula:
para cada antojo hay una licencia;
para cada confite, una bula.

Y cándida azúcar chorrea
por el transparente de la Catedral;

y en sus brazos arrulla la Virgen
 al pequeño dios comestible,
 rosado y salmón;
 y ¡oh, qué famosas tajadas de Alcázar
 si, como es granito, fuera turrón!

Y es que la Iglesia consiente la gula;
 y monja sé yo que toda es azúcar.
 Y que tiene vicioso al cielo
 de la miel hilada al pelo,
 y sabe hacer unos letuarios de nueces,
 y otros de zanahorias raheces,
 y el diacitrón, codonate y roseta,
 y la cominada de Alejandría,
 y otras cosas tantas que no acabaría.

¿Pero aquel confitero que había,
 que en azúcar y almendra y canela
 los santos misterios hacía?
 La Pentecostés y la Trinidad,
 y el Corpus y la Ascensión,
 y un Jesús casi de verdad
 con una almendrita en el corazón.

Pero tiene sus reglas el arte,
 y a cada figura, su parte.
 Y también hacía un Luzbel
 con una cara ácida y larga,
 y le ponía en el corazón
 una insólita almendra amarga.

¡Terror de las madres: muerte solapada
 en las golosinas!
 ¡Sazón a mansalva,
 con el cardenillo de las cocinas!

Bien sé yo que tiene sus reglas el arte,
 y a cada figura le toca su parte.
 Mas ¿garapiñar almendras amargas,
 así sean las del corazón?
 Caridades excusadas,
 a fe mía, son.

¿Disfrazar un Luzbel con maña,
 que se lo confunda con un Salvador?
 Caridades excusadas,
 a fe mía, son.

¡Oh, buen hacedor!
Hay arte mejor:
no me vendas rencor en almíbar,
si he de hallar acíbar
en el corazón.

[Huellas]

Golfo de México

VERACRUZ

La vecindad del mar queda abolida:
basta saber que nos guardan las espaldas,
que hay una ventana inmensa y verde
por donde echarse a nado.

LA HABANA

No es Cuba, donde el mar disuelve el alma.
No es Cuba —que nunca vio Gauguin,
que nunca vio Picasso—,
donde negros vestidos de amarillo y de guinda
rondan el malecón, entre dos luces,
y los ojos vencidos
no disimulan ya los pensamientos.

No es Cuba —la que nunca oyó Stravinsky
concertar sonos de marimbas y güiros
en el entierro de Papá Montero,
ñañigo de bastón y canalla rumbero.

No es Cuba —donde el yanqui colonial
se cura del bochorno sorbiendo “granizados”
de brisa, en las terrazas del reparto;
donde la policía desinfecta
el aguijón de los mosquitos últimos
que zumban todavía en español.

No es Cuba —donde el mar se transparenta
para que no se pierdan los despojos del *Maine*,
y un contratista revolucionario
tiñe de blanco el aire de la tarde,
abanicando, con sonrisa veterana,
desde su mecedora, la fragancia
de los cocos y mangos aduaneros.

VERACRUZ

No: aquí la tierra triunfa y manda
—caldo de tiburones a sus pies.
Y entre arrecifes, últimas cumbres de la Atlántida
las esponjas de algas venenosas
manchan de bilis verde que se torna violeta
los lejos donde el mar cuelga del aire.

Basta saber que nos guardan las espaldas:
la ciudad sólo abre hacia la costa
sus puertas de servicio.

En el aburridero de los muelles,
los mozos de cordel no son marítimos:
cargan en la bandeja del sombrero
un sol de campo adentro:
hombres color de hombre,
que el sudor emparienta con el asno
—y el equilibrio jarocho de los bustos,
al peso de las cívicas pistolas.

Herón Proal, con sus manos juntas y ojos bajos,
siembra la clerical cruzada de inquilinos;
y las bandas de funcionarios en camisa
sujetan el desborde de sus panzas
con relumbrantes dentaduras de balas.

Las sombras de los pájaros
danzan sobre las plazas mal barridas.
Hay aletazos en las torres altas.

El mejor asesino del contorno,
viejo y altivo, cuenta una proeza.
Y un juchiteco, esclavo manumiso
del fardo en que descansa,
busca y recoge con el pie descalzo
el cigarro que el sueño de la siesta
le robó de la boca.

Los Capitanes, como han visto tanto,
disfrutan, sin hablarse,
los menjurjes de menta en los portales.
Y todas las tormentas de las Islas Canarias,

y el Cabo Verde y sus faros de colores,
y la tinta china del Mar Amarillo,
y el Rojo entresoñado
que el profeta judío parte en dos con la vara,
y el Negro, donde nadan
carabelas de cráneos de elefantes
que bombeaban el Diluvio con la trompa,
y el Mar de Azufre,
donde pusieron cabellera, ceja y barba,
y el de Azogue, que puso dientes de oro
a la tripulación de piratas malayos,
reviven al olor del alcohol de azúcar,
y andan de mariposas prisioneras
bajo el azul “quepí” de tres galones,
mientras consume nubes de tifones
la pipa de cerezo.

La vecindad del mar queda abolida.
Gañido errante de cobres y cornetas
pasea en un tranvía.
Basta saber que nos guardan las espaldas.

(Atrás, una ventana inmensa y verde...)
El alcohol del sol pinta de azúcar
los terrones fundentes de las casas.
(...por donde echarse a nado.)

Miel de sudor, parentesco del asno,
y hombres color de hombre
conciertan otras leyes,
en medio de las plazas donde vagan
las sombras de los pájaros.

Y sientes a la altura de las sienas
los ojos fijos de las viudas de guerra.
Y yo te anuncio el ataque a los volcanes
de la gente que está de espalda al mar:
cuando los comedores de insectos
ahuyentan las langostas con los pies
—y en el silencio de las capitales
se oirán venir pisadas de sandalias
y el trueno de las flautas mexicanas.

[La vega y el soto]

Caravana

Hoy tuvimos noticia del poeta:
Entre el arrullo de los órganos de boca
y colgados los brazos de las últimas estrellas,
detuvo su caballo.

El campamento de mujeres batía palmas,
aderezando las tortillas de maíz.
Las muchachas mordían el tallo de las flores,
y los viejos sellaban amistades lacrimosas
entre las libaciones de la honda madrugada.

Acarreaban palanganas de agua,
y el jefe se aprestaba
a lavarse los pechos, la cabeza y las barbas.

Los alfareros de las siete esposas
acariciaban ya los jarros húmedos.
Los hijos del país que no hace nada
encendían cigarros largos como bastones.

Y en el sacrificio matinal,
corderos para todos
giraban ensartados en las picas
sobre la lumbrarada de leños olorosos.

Hoy tuvimos noticia del poeta,
porque estaba dormido a lomos del caballo.
Dijo que llevan a Dios sobre las astas
y que tiende la noche ácidas rosas
en las alfombras de los dos crepúsculos.

[*La vega y el soto*]

Para un mordisco

Propio camaleón de otros cielos mejores,
a cada nueva aurora mudaba de colores.

Así es que prefiriera a su rubor primero
el tizne que el oficio deja en el carbonero.

Quiero decir (me explico): la mudanza fue tal,
que iba del rojo al negro lo mismo que Stendhal.

Luego, un temblor de púrpura casi cardenalicio
(que viene a ser también el tizne de otro oficio)

se quebró en malva y oro con bandas boreales,
que ni el disco de Newton exhibe otras iguales.

Es muy de Juan Ramón esto de malvas y oros,
o del traje de luces de un matador de toros.

Y no sé si atreverme, en cosa tan sencilla,
a decir que hubo una “primavera amarilla”,

con unas vetas verdes, con unos jaspes grises
en olas circunflejas como en el mar de Ulises.

¡Ulises yo, que apenas de Caribdis a Escila
—de un vértice a un escollo— saciaba la pupila!

Porque como es efímero todo lo que es anhelo,
el color se evapora y otra vez sube al cielo,

y ya sabemos que poco a poco se va
aun la marca de fuego de la infidelidad.

Y se acabó la historia. —Tal era la mordida
que lucía en el anca mi querida.

[Cortesía]

Ifigenia cruel

[FRAGMENTO]

Pero soy como me hiciste, Diosa,
entre las líneas iguales de tus flancos:
como plomada de albañil segura,
y como tú: como una llama fría.

Sobre el eje de tu nariz recta,
nadie vio doblarse tus cejas,
ni plegarse los rinconcillos
inexorables de tu boca,
por donde huye un grito inacabable,
penetrado ya de silencio.

¿Quién acariciaría tu cuello,
demasiado robusto para asido en las manos;
superior a ese hueco mezquino de la palma
que es la medida del humano apetito?

¿Y para quién habías de desatar la equis
de tus brazos cintos y untados

como atroces ligas al tronco,
por entre los cuales puntean
los cuernecillos numerosos
de tu busto de hembra de cría?

¿Quién vio temblar nunca en tu vientre
el lucero azul de tu ombligo?
¿Quién vislumbró la boca hermética
de tus dos piernas verticales?

En torno a ti danzan los astros.
¡Ay del mundo si flaquearas, Diosa!

Y al cabo, lo que en ti más venero:
los pies, donde recibes la ofrenda
y donde tuve yo cuna y regazo;
los haces de dedos en compás
donde puede ampararse un hombre adulto;
las raíces por donde sorbes
las cubas rojas del sacrificio, a cada luna.

[*Ifigenia cruel*]



RAMÓN LÓPEZ VELARDE

[Jerez, Zacatecas, 15 de junio de 1888-México, 19 de junio de 1921]

Estudió en los seminarios de Zacatecas y Aguascalientes. Se recibió de abogado en San Luis Potosí. Pasó en la capital los siete últimos años de su vida. Fue profesor de literatura y colaboró en casi todas las publicaciones de la época. Al día siguiente de la Revolución, López Velarde descubre la “novedad de la patria”. Pero su nacionalismo es fruto de su estética y no a la inversa. Pugna por hallar un lenguaje único que lo exprese. Busca, en el desamparo, un trasmundo en que se concilien los elementos opuestos que lo desgarran. Sus mejores poemas logran crear ese idioma propio, nacido del brusco encuentro entre el coloquio mortecino de las tardes provincianas y los últimos fuegos artificiales del modernismo.

Al lado de José Juan Tablada, Ramón López Velarde inicia entre nosotros la poesía contemporánea: la tradición de la ruptura. No utiliza las formas que heredó sino que corre el riesgo de inventar otras. Muy pocos después de él han logrado unir el movimiento de lo moderno universal con la inmóvil fidelidad a lo genuino mexicano. Pero su poesía es irrepetible: no podemos volver a ella porque es nuestro único punto de partida.

LIBROS DE POESÍA: *La sangre devota* (1916 y 1941). *Zozobra* (1919). *El son del corazón* (1932). *Poesías escogidas* (1935). *El león y la virgen* (1942). *Obras completas* (1945). *Poesías, cartas, documentos e iconografía* (1952). *Poesías completas* (1953).

Mi prima Águeda

a Jesús Villalpando

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda
a que pasara el día con nosotros,
y mi prima llegaba
con un contradictorio
prestigio de almidón y de temible
luto ceremonioso.

Águeda aparecía, resonante
de almidón, y sus ojos
verdes y sus mejillas rubicundas
me protegían contra el pavoroso
luto...

Yo era rapaz
y conocía la *o* por lo redondo,
y Águeda, que tejía
mansa y perseverante en el sonoro
corredor, me causaba
calosfríos ignotos...

(Creo que hasta la debo la costumbre
heroicamente insana de hablar solo.)

A la hora de comer, en la penumbra
quieta del refectorio,
me iba embelesando un quebradizo
sonar intermitente de vajilla
y el timbre caricioso
de la voz de mi prima.

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso.

[*La sangre devota*]

Día 13

Mi corazón retrógrado
ama desde hoy la temerosa fecha
en que surgiste con aquel vestido
de luto y aquel rostro de ebriedad.

Día 13 en que el filo de tu rostro
llevaba la embriaguez como un relámpago
y en que tus lúgubres arreos daban
una luz que cegaba al sol de agosto,
así como se nubla el sol ficticio
en las decoraciones
de los Calvarios de los Viernes Santos.

Por enlutada y ebria simulaste,
en la superstición de aquel domingo,
una fúlgida cuenta de abalorio
humedecida en un licor letárgico.

¿En qué embriaguez bogaban tus pupilas
para que así pudiesen
narcotizarlo todo?

Tu tiniebla
guiaba mis latidos, cual guiaba
la columna de fuego al israelita.

Adivinaba mi acucioso espíritu
tus blancas y fulmíneas paradojas:
el centelleo de tus zapatillas,
la llamarada de tu falda lúgubre,
el látigo incisivo de tus cejas
y el negro luminar de tus cabellos.

Desde la fecha de superstición
en que colmaste el vaso de mi júbilo,
mi corazón oscurantista clama
a la buena bondad del mal agüero;
que si mi sal se riega, irán sus granos
trazando en el mantel tus iniciales;
y si estalla mi espejo en un gemido,
fenecerá diminutivamente
como la desinencia de tu nombre.

Superstición, consérvame el radioso
vértigo del minuto perdurable
en que su traje negro devoraba
la luz desprevenida del cenit,
y en que su falda lúgubre era un bólido
por un cielo de hollín sobrecogido...

[Zozobra]

Mi corazón se amerita...

a Rafael López

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Yo lo sacara al día, como lengua de fuego
que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz;
y al oírlo batir su cárcel, yo me anego
y me hundo en la ternura remordida de un padre
que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Placer, amor, dolor... todo le es ultraje
y estimula su cruel carrera logarítmica,
sus ávidas mareas y su eterno oleaje.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancaría
para llevarlo en triunfo a conocer el día,
la estola de violetas en los hombros del alba,
el cíngulo morado de los atardeceres,
los astros, y el perímetro jovial de las mujeres.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar
como sangriento disco a la hoguera solar.
Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura,
seré impasible por el Este y el Oeste,
asistiré con una sonrisa depravada
a las ineptitudes de la inepta cultura,
y habrá en mi corazón la llama que le preste
el incendio sinfónico de la esfera celeste.

[Zozobra]

Tierra mojada...

Tierra mojada de las tardes líquidas
en que la lluvia cuchichea
y en que se reblandecen las señoritas, bajo
el redoble del agua en la azotea...

Tierra mojada de las tardes olfativas
en que un afán misántropo remonta las lascivas
soledades del éter, y en ellas se desposa
con la ulterior paloma de Noé;
mientras se obstina el tableteo
del rayo, por la nube cenagosa...

Tarde mojada, de hábitos labriegos,
en la cual reconozco estar hecho de barro,
porque en sus llantos veraniegos,
bajo el auspicio de la media luz,
el alma se licúa sobre los clavos
de su cruz...

Tardes en que el teléfono pregunta
por consabidas náyades arteras,
que salen del baño al amor
a volcar en el lecho las fatuas cabelleras
y a balbucir, con alevosía y con ventaja,
húmedos y anhelantes monosílabos,
según que la llovizna acosa las vidrieras...

Tardes como una alcoba submarina
con su lecho y su tina;
tardes en que envejece una doncella
ante el brasero exhausto de su casa,
esperando a un galán que le lleve una brasa;
tardes en que descienden
los ángeles, a arar surcos derechos
en edificantes barbechos;
tardes de rogativa y de cirio pascual;
tardes en que el chubasco
me induce a enardecer a cada una
de las doncellas frías con la brasa oportuna;
tardes en que, oxidada
la voluntad, me siento
acólito del alcanfor,
un poco pez espada
y un poco San Isidro Labrador...

[Zozobra]

El retorno maléfico

a D. Ignacio I. Gastélum

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.

Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda.

Y la fusilería grabó, en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha,
su esperanza deshecha.

Cuando la tosca llave enmohecida
tuerza la chirriante cerradura,
en la añeja clausura
del zaguán, los dos púdicos
medallones de yeso,
entornando los párpados narcóticos,
se mirarán y se dirán: “¿Qué es eso?”

Y yo entraré con pies advenedizos
hasta el patio agorero
en que hay un brocal ensimismado,
con un cubo de cuero
goteando su gota categórica
como un estribillo plañidero.

Si el sol inexorable, alegre y tónico,
hace hervir a las fuentes catecúmenas
en que bañábase mi sueño crónico;
si se afana la hormiga;
si en los techos resuena y se fatiga
de los bucheros de tórtola el reclamo
que entre las telarañas zumba y zumba;
mi sed de amar será como una argolla
empotrada en la losa de una tumba.

Las golondrinas nuevas, renovando
con sus noveles picos alfareros
los nidos tempraneros;
bajo el ópalo insigne
de los atardeceres monacales,
el lloro de recientes recentales
por la ubérrima ubre prohibida
de la vaca, rumiante y faraónica,
que al párvulo intimida;
campanario de timbre novedoso;
remozados altares;
el amor amoroso
de las parejas pares;
noviazgos de muchachas

frescas y humildes, como humildes coles,
y que la mano dan por el postigo
a la luz de dramáticos faroles;
alguna señorita
que canta en algún piano
alguna vieja aria;
el gendarme que pita...
...Y una íntima tristeza reaccionaria.

[Zozobra]

Hormigas

A la cálida vida que transcurre canora
con garbo de mujer sin letras ni antifaces,
a la invicta belleza que salva y que enamora,
responde, en la embriaguez de la encantada hora,
un encono de hormigas en mis venas voraces.

Fustigan el desmán del perenne hormiguelo
el pozo del silencio y el enjambre del ruido,
la harina rebanada como doble trofeo
en los fértiles bustos, el Infierno en que creo,
el estertor final y el preludio del nido.

Mas luego mis hormigas me negarán su abrazo
y han de huir de mis pobres y trabajados dedos
cual se olvida en la arena un gélido bagazo;
y tu boca, que es cifra de eróticos desnudos,
tu boca, que es mi rúbrica, mi manjar y mi adorno,
tu boca, en que la lengua vibra asomada al mundo
como réproba llama saliéndose de un horno,
en una turbia fecha de cierzo gemebundo
en que ronde la luna porque robarte quiera,
ha de oler a sudario y a hierba machacada,
a droga y a responso, a pábilo y a cera.

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
déjalas caminar camino de tu boca
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
que desde sarracenos oasis me provoca.

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

[Zozobra]

El candil*a Alejandro Quijano*

En la cúspide radiante
 que el metal de mi persona
 dilucida y perfecciona,
 y en que una mano celeste
 y otra de tierra me fincan
 sobre la sien la corona;
 en la orgía matinal
 en que me ahogo en azul
 y soy como un esmeril
 y central y esencial como el rosal;
 en la gloria en que melifluo
 soy activamente casto
 porque lo vivo y lo inánime
 se me ofrece gozoso como pasto;
 en esta mística gula
 en que mi nombre de pila
 es una candente cábala
 que todo lo engrandece y lo aniquila;
 he descubierto mi símbolo
 en el candil en forma de bajel
 que cuelga de las cúpulas criollas
 su cristal sabio y su plegaria fiel.

¡Oh candil, oh bajel, frente al altar
 cumplimos, en dúo recóndito,
 un solo mandamiento: venerar!

Embarcación que iluminas
 a las piscinas divinas:
 en tu irisada presencia
 mi humanidad se esponja y se anaranja,
 porque en la muda eminencia
 están anclados contigo
 el vuelo de mis gaviotas
 y el humo sollozante de mis flotas.

¡Oh candil!, oh bajel: Dios ve tu pulso
 y sabe que te anonadas
 en las cúpulas sagradas
 no por decrepito ni por insulso!

Tu alta oración animas
 con el genio de los climas.

Tú no conoces el espanto
 de las islas de leprosos,
 el domicilio polar
 de los donjuanescos osos,
 la magnética bahía
 de los deliquios venéreos,
 las garzas ecuatoriales
 cual escrúpulos aéreos
 y por ello ante el Señor
 paralizas tu experiencia
 como el olor que da tu mejor flor.

Paralelo a tu quimera,
 cristalizado sin sofismas
 las brasas de mi ígnea primavera,
 enarbolo mi júbilo y mi mal
 y suspendo mis llagas como prismas.

Candil, que vas como yo
 enfermo de lo absoluto,
 y enfilas la experta proa
 a un dorado archipiélago sin luto;
 candil, hermético esquiife:
 mis sueños recalcitrantes
 enmudecen cual un cero
 en tu cristal marinero,
 inmóviles, excelsos y adorantes.

[Zozobra]

Todo...*a José D. Frías*

Sonámbula y picante,
mi voz es la gemela
de la canela.

Canela ultramontana
e islamita,
por ella mi experiencia
sigue de señorita.

Criado con ella,
mi alma tomó la forma
de su botella.

Si digo carne o espíritu,
paréceme que el diablo
se ríe del vocablo;
mas nunca vaciló
mi fe si dije “yo”.

Yo, varón integral,
nutrido en el panal
de Mahoma
y en el que cuida Roma
en la Mesa Central.

Uno es mi fruto:
vivir en el cogollo
de cada minuto.

Que el milagro se haga,
dejándome aureola
o trayéndome llaga.

No porto insignias
de masón

ni de Caballero
de Colón.

A pesar del moralista
que la asedia
y sobre la comedia
que la traiciona,
es santa mi persona,
santa en el fuego lento
con que dora el altar
y en el remordimiento
del día que se me fue
sin oficiar.

En mis andanzas callejeras
del jeroglífico nocturno,
cuando cada muchacha
entorna sus maderas,
me deja atribulado
su enigma de no ser
ni carne ni pescado.

Aunque toca al poeta
roerse los codos,
vivo la formidable
vida de todas y de todos;
en mí late un pontífice
que todo lo posee
y todo lo bendice;
la dolorosa Naturaleza
sus tres reinos ampara
debajo de mi tiara;
y mi papal instinto
se conmueve
con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jacinto.

[Zozobra]

Humildemente...*a mi madre y a mis hermanas*

Cuando me sobrevenga
el cansancio del fin,
me iré, como la grulla
del refrán, a mi pueblo,
a arrodillarme entre
las rosas de la Plaza,
los aros de los niños
y los flecos de seda de los tápalos.

A arrodillarme en medio
de una banqueta herbosa,
cuando sacramentando
al reloj de la torre,
de redondel de luto
y manecillas de oro,
al hombre y a la bestia,
al azahar que embriaga
y a los rayos del sol,
aparece en su estufa el Divinísimo.

Abrazado a la luz
de la tarde que borda,
como al hilo de una
apostólica araña,
he de decir mi prez
humillada y humilde,
más que las herraduras
de las mansas acémilas
que conducen al Santo Sacramento.

“Te conozco, Señor,
aunque viajas de incógnito,
y a tu paso de aromas
me quedo sordomudo,
paralítico y ciego,
por gozar tu balsámica presencia.

”Tu carroza sonora
apaga repentina
el breve movimiento,
cual si fuesen las calles
una juguetería
que se quedó sin cuerda.

”Mi prima, con la aguja
en alto, tras sus vidrios,
está inmóvil con un gesto de estatua.

”El cartero aldeano
que trae nuevas del mundo
se ha hincado en su valija.

”El húmedo corpiño
de Genoveva, puesto
a secar, ya no baila
arriba del tejado.

”La gallina y sus pollos
pintados de granizo
interrumpen su fábula.

”La frente de don Blas
petrificóse junto
a la hinchada baldosa
que agrietan las raíces de los fresnos.

”Las naranjas cesaron
de crecer, y yo apenas
si palpito a tus ojos
para poder vivir este minuto.

”Señor, mi temerario
corazón que buscaba
arrogantes quimeras
se anonada y te grita
que yo soy tu juguete agradecido.

”Porque me acompasaste
en el pecho un imán
de figura de trébol
y apasionada tinta de amapola.

”Pero ese mismo imán
es humilde y oculto,
como el peine imantado
con que las señoritas
levantan alfileres
y electrizan su pelo en la penumbra.

”Señor, este juguete
de corazón de imán,

te ama y te confiesa
con el íntimo ardor
de la raíz que empuja
y agrieta las baldosas seculares.

”Todo está de rodillas
y en el polvo las frentes;
mi vida es la amapola
pasional, y su tallo
doblégase efusivo
para morir debajo de tus ruedas.”

[Zozobra]

El sueño de los guantes negros

Soñé que la ciudad estaba dentro
del más bien muerto de los mares muertos.
Era una madrugada del invierno
y lloviznaban gotas de silencio.

No más señal viviente que los ecos
de una llamada a misa, en el misterio
de una capilla oceánica, a lo lejos.

De súbito me sales al encuentro,
resucitada y con tus guantes negros.

Para volar a ti, le dio su vuelo
el Espíritu Santo a mi esqueleto.

Al sujetarme con tus guantes negros
me atrajiste al océano de tu seno,
y nuestras cuatro manos se reunieron
en medio de tu pecho y de mi pecho,
como si fueran los cuatro cimientos
de la fábrica de los universos.

¿Conservabas tu carne en cada hueso?
El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros.

¡Oh, prisionera del valle de México!
Mi carne...* de tu ser perfecto
quedarán ya tus huesos en mis huesos;
y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo
fue sepultado en el valle de México;
y el figurín aquel, de pardo género
que compraste en un viaje de recreo...

Pero en la madrugada de mi sueño,
nuestras manos, en un circuito eterno,
la vida apocalíptica vivieron.

Un fuerte... como en un sueño,
libre como cometa, y en su vuelo
la ceniza y... del cementerio
gusté cual rosa...

[El son del corazón]



* Los puntos suspensivos indican palabras ilegibles en el original.

JOSÉ JUAN TABLADA

[México, 3 de abril de 1871-Nueva York, 2 de agosto de 1945]

Modernista en su primera etapa —de aquí tal vez hereda el gusto por la palabra, la aventura y el viaje; la noción del arte como cambio perpetuo—, José Juan Tablada defendió esta corriente en la *Revista Moderna* (1898-1911). En 1900 fue al Japón. Desde entonces se interesó en “el ejemplo naturalista de los japoneses” cuya estética permite no una copia sino una “interpretación plástica” de la naturaleza. En 1914, al caer Victoriano Huerta, se exilió en Nueva York. Primer mexicano que habló con discernimiento del arte prehispánico y del popular, compañero y guía de López Velarde, amigo y defensor de los pintores Orozco, Rivera y tantos otros, Tablada inicia nuestra poesía contemporánea e introduce el haikú en lengua española. Da libertad a la metáfora antes que los ultraístas, escribe poemas ideográficos casi al mismo tiempo que Apollinaire. Revela a los futuros “Contemporáneos” un nuevo sentido del paisaje, el valor de la imagen, el poder de concentración de la palabra. Su nombre está ligado además a una de las figuras centrales de la música moderna: Edgar Varèse. El compositor franco-americano escribió hacia 1922 una cantata, *Offrandes*, con un poema de Tablada y otro de Huidobro. Citamos este hecho —poco conocido entre nosotros— para subrayar el interés de Tablada por todas las manifestaciones de vanguardia, tanto en la poesía como en la música y la pintura. Este poeta que descubrió tantas cosas espera todavía ser descubierto por nosotros.

LIBROS DE POESÍA: *El florilegio* (1899, 1904 y 1918). *Al sol y bajo la luna* (1918). *Un día...* (1919). *Li-Po y otros poemas* (1920). *El jarro de flores* (1922). *La feria* (1928). *Los mejores poemas de José Juan Tablada* (1943).

El saúz

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

Los gansos

Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.

El pavo real

Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión...

La tortuga

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga.

Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

Hojas secas

El jardín está lleno de hojas secas;
nunca vi tantas hojas en sus árboles
verdes, en primavera.

Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama,
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

La araña

Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela.

La luna

Es mar la noche negra,
la nube es una concha,
la luna es una perla...

El bambú

Cohete de larga vara
el bambú apenas sube se doblega
en lluvia de menudas esmeraldas.

[Un día...]

Hongo

Parece la sombrilla
este hongo policromo
de un sapo japonista.

Libélula

Porfía la libélula
por prender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula.

En Liliput

Hormigas sobre un
grillo inerte. Recuerdo
de Gulliver en Liliput.

Vuelos

Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas de Ángelus,
murciélagos y golondrinas.

El mono

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!

Panorama

Bajo de mi ventana, la luna en los tejados
y las sombras chinescas
y la música china de los gatos.

Peces voladores

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

Li-Po

Li-Po, uno de los “Siete sabios en el vino”
fue un rutilante brocado de oro...

12 p.m.

Parece roer el reló
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón.

Sandía

Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía.

El insomnio

En su pizarra negra
suma cifras de fósforo.

El burrito

Mientras lo cargan
sueña el burrito amosquilado
en paraísos de esmeralda...

[El jarro de flores]

como una
caxa de jade
sonoro

su infancia fue de porcelana
su loca juventud

un
rumoroso
bosque de bambúes
lleno de
garras
y de misterios

OstrOs de mujeres
en la laguna

mis señores
encantados
por la luna
en las jaulas
de los salterios

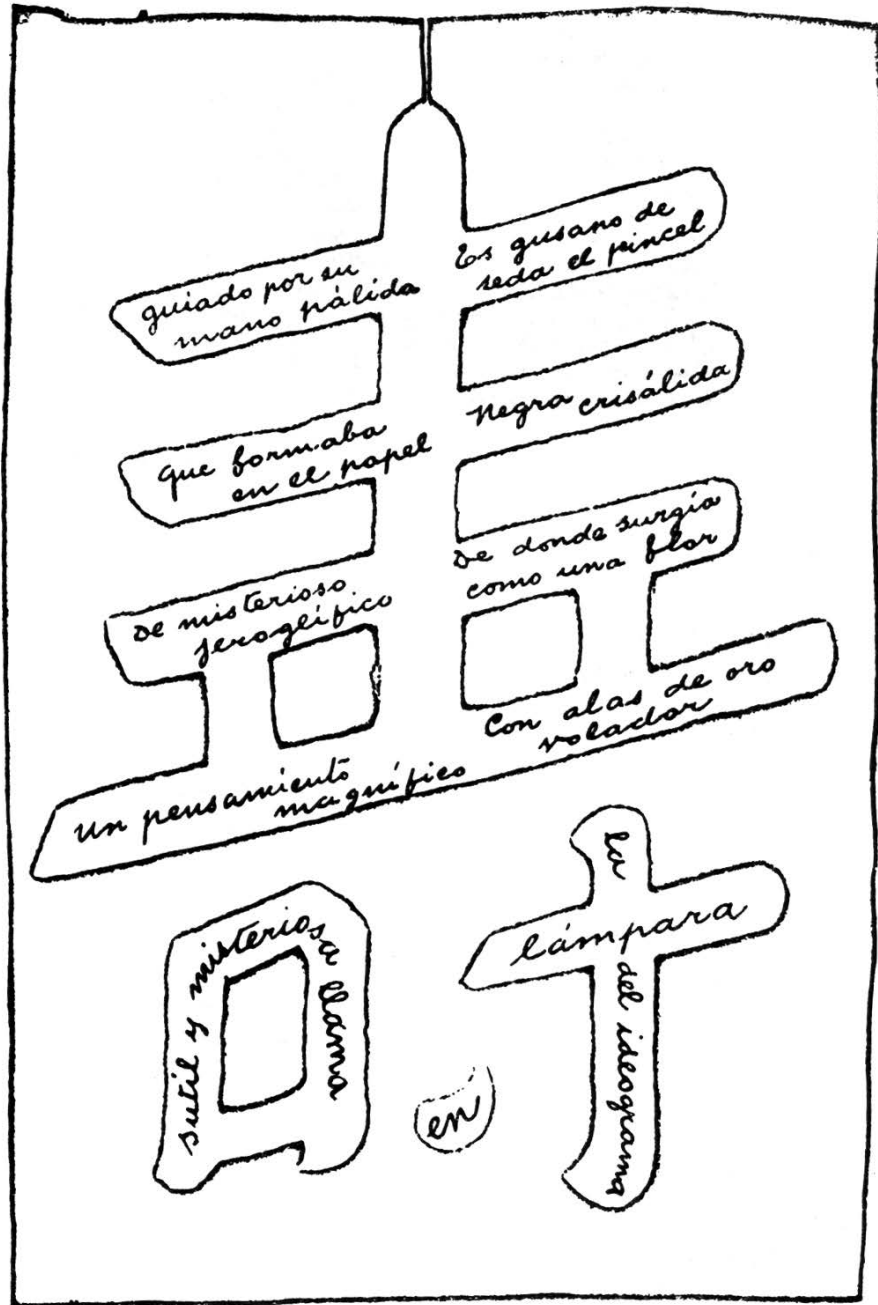
luciérnagas alternas
que enmarañaban el camino
de Boeta ebrio de vino
con el zigzag de sus linternas

Hasta que el poeta y el viento
Como presado fitor cae lo deshoja el pensamiento
como flor

un safo que deslic
de Confucio un parangón
y un grill
que nie
bulón

un pajarero que tuna
musical y breve
como una ocasión
florido de niere

mejor viajar
en palanquín
y hacer
un poema
sin fin
en la torre
de Kaolin
de Nankin
.....
.....



Los Cormoranes de la idea
 en las ribe- nas de la
 meditaci- ón de los
 rios Azu les y Ama
 rillos quieren
 con ansia que aletee
 pescar de la luna
 los bri llos... pero
 nada cogen sus
 picos que rompen el
 reflejo del astro en aro
 gados añicos de nácar
 y alabastro Y Li-Po mira
 inmóvil cómo en la laca
 bruna el silencio restaura

la perla de la LUNA

La luna es araña
 de plata
 que tiende su telaraña
 en el río que la retrata

Y Li-Po
 el divino
 que se
 bebió
 a la
 luna
 una
 noche en su copa
 de vino

siente el maleficio
 enigmático
 y se aduerme en el vicio
 del vino lunático

¿Dónde está Li-Po?, que lo llamen
 manda el Emperador desde su Yamen

Algo ebrio por fin
 entre un femenino tropel
 llega el poeta y se inclina;
 una concubina
 le alarga el pincel
 cargado de tinta de China,
 otra una seda fina
 por papel
 y Li
 escribe así:

So
 lo
 estoy
 con mi
 frasco
 de vino
 bajo un
 árbol en flor

asoma
 la luna
 y dice
 su rayo

que ya
 somos DOS

y mi propia sombra
 anuncia después

que ya
 somos
 TRES

aunque el astro
 no puede beber
 su porte de vino
 y mi sombra no
 quiere alejarse
 pues está conmigo

en esa compañía
placentera
reiré de mis dolores
entre tanto que dura
la Primavera

Mirad
a la luna
a mis cantos
lanza su resplu-
ta en sereno fulgor
y mirad mi som-
bra que ligera dan-
za en mi derrador
Si estoy en mi jui-
cio de sombra y
de luna la
amistad
es mía

cuando me emborracho
se disuelve nuestra compañía

pero pronto nos juntaremos
para no separarnos
ya en el inmenso
júbilo del azul
firmamos
lo más
allá

creyendo
que de re-
plego de la
luna era
una taza
de blanco
jade y au-
reo vino
por cogerla
y beberla
una noche
brogando
por el
río se
ahogó
hi. Po

y hace
mil cien a-
ños el incienso
sube encumbian-
do al cielo perfuma
de nube... Y hace mil
cien años la China
resuena doble fune-
ral llorando esa
pena en el inma-
tal gongo de cris-
tal de la lu-
na llena!

Nocturno alterno

Neoyorquina noche dorada
Fríos muros de cal moruna
 Rector's champaña fox-trot
Casas mudas y fuertes rejas
 Y volviendo la mirada
Sobre las silenciosas tejas
 El alma petrificada
Los gatos blancos de la luna
 Como la mujer de Loth

Y sin embargo
 es una
 misma
 en New York
 y en Bogotá

 la Luna...!

[Li-Po y otros poemas]

El alba en la gallera

Al alba los gallos norteros
 cantan en sordina y en sueños.

Para el kikiriki
 de los gallos del sur
 las estrellas del alba son granos de maíz
 del cielo en la plazuela escampada y azul...

Clarinería. Clangor.
 Por la clarinada superior
 cada clarín porfía.

Diana de la gallera,
 temprano rumor
 de un regimiento de caballería...

De noche cuando el último
 castillo se ha quemado,
 sentimos entre sueños,
 solferinos, azules y blancos
 cohetes voladores
 cuando cantan los gallos...

En tu insomnio, alma llena de feria,
¿no oíste cantar a aquel gallo
que arrojaba al cielo las onzas
del siete de oros?...

Yo miré ese nocturno albur y luego vi
cayendo en la negrura del espacio,
en polvo de oro y bruma de topacio,
las cuatro notas del kikiriki...

Gallera sinfónica,
entre tus clarines estridentes o roncocos
se fuga un azorado relincho
como la estampida del potro,

y domésticos o rurales
discurren los otros rumores
de la mañana pueblerina,
leves, como el agua que corre...

[Los mejores poemas]

El ídolo en el atrio

Una Piedra del Sol
sobre el cielo de la mañana
asoma en lo alto
el ancho rostro de basalto
a la orilla de un charco de obsidiana
y parece que su boca vierte
un reguero de sangre humana
y zempazúchiles de muerte...

Es del trigo del sol
la gran piedra molar
que hace el pan de los días
en los molinos de la eternidad.

Piedra de las cronologías,
síntesis de los años y los días
donde se exhala en silencioso canto
el pertinaz espanto
de las viejas mitologías...

Los meses enflorados y agoreros
en ella ensartan lunas de pálido tecali
así como los cráneos huesos
en el zompantli del teocali.

En torno de esa tabla de la ley,
gladiatorios o místicos agrúpanse los meses
entre bélicos cantos y rumores de preces
como en torno de un rey...

Y al final los días rezagados,
los *Nemontemi*... ¡Cinco enmascarados
con pencas de maguey!...

Días en cuyas noches se derrite
la luna como turbio chalchihuite;
en que mancha de sombra luce el oro del sol
como la piel del tigre o como el girasol...

Otros días sonoros y ricos
como el trópico son, y si rugen el jaguar
y vuelan las parvadas de pericos,
¡parece que la selva echó a volar!

Y el relámpago de las guacamayas
rasga el cielo —clamor y bandera—
como si el eco y el vislumbre fuera
de la legión del dios de las batallas.

Y en pleno día las caudas de los quetzales
suben y giran como fuegos artificiales,
cual si cayeran astros o volaran las flores,
o las minas de esmeraldas ascendieran en surtidores
y se abatieran en festones de saucedales...

El gran boa anaconda se mueve como río
de sinuosos rastros
y la espesura escalofría
su largo dorso tenebroso y frío,
taraceado de flores e incrustado de astros
en simétrica geometría.

Otras tardes inunda la llanura el salvaje
tropel de los bisontes
y sus jibas ondulan cual montes
o proceloso mar de móvil oleaje.

Los macacos aúllan en el bambú empinado;
en terrible crujir,
y dejando a su paso todo roto,
se hunde en la selva el terremoto
del tapir...

La iguana el tornasol de su iris cambió
y el armadillo se ha salvado
pues en su carapacho se escondió.
Contraído en su concha, hecho un ovillo,
rodó por la montaña noche y día
¡y salvo llegó al valle el armadillo!

El águila que lo perseguía
desde el azur adonde se cernía
lo dio por muerto...
¡y a poco el armadillo al sol surgía
como un santo ermitaño del desierto!

Burló del águila la garra,
mas al fin convertido en guitarra
bajo la mano
llena de amor patrio
de la Tierra de Promisión,
al pie del ídolo del atrio,
de un zapatista suriano,
¡el armadillo canta la canción!

[Los mejores poemas]

El loro

Loro idéntico al de mi abuela,
funambulesca voz de la cocina,
del corredor y de la azotehuela.

No bien el sol ilumina,
lanza el loro su grito
y su áspera canción
con el asombro del gorrión
que sólo canta *El Josefito...*

De la cocinera se mofa
colérico y gutural,
y de paso apostrofa
a la olla del nixtamal.

Cuando pisándose los pies
el loro cruza el suelo de ladrillo,
del gato negro hecho un ovillo
el ojo de ámbar lo mira
y un azufre diabólico recela
contra ese incubo verde y amarillo,
¡la pesadilla de su duermevela!

¡Mas de civilización un tesoro
hay en la voz
de este super-loro
de 1922!

Finge del aeroplano el ron-ron
y la estridencia del klaxón...
Y ahogar quisiera con su batahola
la música rival de la victrola...

En breve teatro proyector de oro,
de las vigas al suelo, la cocina
cruza un rayo solar de esquina a esquina
y afoca y nimba al importante loro...

Pero a veces, cuando lanza el jilguero
la canción de la selva en abril,
el súbito silencio del loro parlero
y su absorta mirada de perfil,
recelan una melancolía
indigna de su plumaje verde...
¡Tal vez el gran bosque recuerde
y la cóncava selva sombría!

¡En tregua con la cocinera
cesa su algarabía chocarrera,
tórñase hosco y salvaje...

*El loro es sólo un gajo de follaje
con un poco de sol en la mollera!*

[Los mejores poemas]

La cruz del sur*

Las mujeres de gestos de madrepora
tienen pelos y labios rojo-orquídea.
Los monos del Polo son albinos
ámbar y nieve y saltan
vestidos de aurora boreal

En el cielo hay un anuncio
de Óleo-margarina.
He aquí el Árbol de la quinina
y la Virgen de los Dolores
el Zodiaco gira en la noche
de fiebre amarilla
la lluvia encierra todo el trópico
en una jaula de cristal

Es la hora de atravesar el crepúsculo
como una cebra hacia la Isla de Antaño
donde despiertan las mujeres asesinadas

* *La Croix du Sud* es la segunda parte de *Offrandes*. Sólo se conoce el texto francés. Perdido acaso el original en español de este poema, que sirvió a Varèse para escribir su cantata, publicamos una traducción.

Enciclopedia de conocimientos fundamentales UNAM-Siglo XXI.

Volumen 1: Español y Literatura,

editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI Editores,

se terminó de imprimir el 23 de noviembre de 2010,

en los talleres de Compañía Editorial Ultra, S.A. de C.V.,

ubicados en Centeno 162, local 2, colonia Granjas Esmeralda,

09810, México, D. F.

El tiraje consta de 40 000 ejemplares.

Los interiores fueron impresos en papel bond de 90 g

y los forros en papel couché mate de 150 g sobre cartóné.

Para su composición se utilizaron las fuentes Minion Display 10.5/13.5, Futura 9/13.5.

Enciclopedia de conocimientos fundamentales UNAM-Siglo XXI.

Volumen 1: Español y Literatura,

editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI Editores,

se terminó de imprimir el 23 de noviembre de 2010,

en los talleres de Compañía Editorial Ultra, S.A. de C.V.,

ubicados en Centeno 162, local 2, colonia Granjas Esmeralda,

09810, México, D. F.

El tiraje consta de 40 000 ejemplares.

Los interiores fueron impresos en papel bond de 90 g

y los forros en papel couché mate de 150 g sobre cartóné.

Para su composición se utilizaron las fuentes Minion Display 10.5/13.5, Futura 9/13.5.