

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 2, número 3, enero-julio 2019
Reserva 04-2018-112019020000-203
ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

3

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ana María Dolores Huerta Jaramillo

Directora de Fomento Editorial

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

María del Carmen García Aguilar

Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez

Secretaria Administrativa

Arturo Aguirre Moreno

Coordinador de Publicaciones

DIRECTORIO

DIRECTOR

Alejandro Lámbarry

CONSEJO EDITORIAL

Alicia V. Ramírez Olivares

Alejandro Palma Castro

Francisco Ramírez Santacruz

Alí Calderón

Víctor Toledo Contreras

Mario Calderón.

EDITOR

Alejandro Lámbarry

EDITOR ASOCIADO

Juan Rogelio Rosado Marrero

COMITÉ CIENTÍFICO

Milagros Ezquerro

(UNIVERSITÉ DE PARIS IV, SORBONNE)

Jorge Ruffinelli

(STANFORD UNIVERSITY)

Jean Franco

(COLUMBIA UNIVERSITY)

Aníbal Biglieri

(UNIVERSITY OF KENTUCKY)

Will Corral

(UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS)

An Van Hecke

(KU LEUVEN)

Adela Pineda Franco

(BOSTON UNIVERSITY)

Kevin Perromat

(UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES
VERNE)

Marcos Eymar

(UNIVERSITÉ D'ORLÉANS)

Cécile Quintana

(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 2, número 3, enero-junio 2019, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx> Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2018-112019020000-203, ISSN: (En trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, enero de 2019.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Revista arbitrada por pares académicos y el editor

Remaquetado: Dulce María Avendaño Vargas

Diseño de Portada: Donovan Bravo Fonseca.

Diseño de Caja: Donovan Bravo Fonseca.

Compuesto en InDesign CS6.

ARTÍCULOS

- 9 SALVADOR CRUZ MONTALVO (1932-2012). ESBOZOS DE SU VIDA Y TRAYECTORIA ACADÉMICA
Fermín Campos Pérez
- 15 SALVADOR CRUZ MONTALVO (1932-2012). POLÍGRAFO DE PUEBLA
Alejandro Palma Castro
- 20 PRÓLOGO DEL LIBRO LA INVENCIÓN DEL CAOS (SOBRE LA IDEA LITERARIA DE JOSÉ REVUELTAS) DE SALVADOR CRUZ MONTALVO
Francisco Ramírez Santacruz
- 23 A TRAVÉS DEL HUECO O LAS TRAMPAS DE LA FICCIÓN
Eugenio Pacheco Cejeda
- 31 ÁNGELES DEL ABISMO: UNA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DEL MÉXICO NOVOHISPANO
Hugo Israel López Coronel
- 48 BEMBÉRICUA: UNA INTERPRETACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA DE XAVIER VARGAS PARDO
Luis Miguel Estrada Oropeza
- 65 ESTÉTICA DEL DISCURSO LITERARIO: (DE) CONSTRUCCIONES EN LA PROPUESTA TEÓRICA DE RENATO PRADA OROPEZA
Felipe Ríos Baeza
- 73 EL ÁGAPE DE LA CREACIÓN LITERARIA. EL ESCRITOR Y SU POÉTICA.
Renato Prada Oropeza
- 81 ARTE COMO LENGUAJE, YURI LOTMAN
Antón Toursinov

- 122 HOTEL TAJ MAHAL DE RENATO PRADA, OTRO MECANISMO DE RELOJERÍA
Felipe Ríos Baeza, Alejandro Palma Castro
- 132 EL TERCER ASESINO (2013) DE RENATO PRADA
Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Lámbarry
- 137 A PRADA
Víctor Manuel Contreras Toledo
- 139 RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, TRADUCCIONES Y RESEÑAS

SALVADOR CRUZ MONTALVO

SALVADOR CRUZ MONTALVO (1932-2012). ESBOZOS DE SU VIDA Y TRAYECTORIA ACADÉMICA

FERMÍN CAMPOS PÉREZ¹

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

En mayo de 2012 falleció en la ciudad de Puebla el maestro Salvador Cruz, poeta, historiador, literato, y cronista de su tierra natal.² Amante de los libros, las bibliotecas y los archivos³; tenía una memoria extraordinaria, su mirada era profunda y su semblante alegre; además, paciente y generoso.

Realizó sus estudios preparatorios en el Distrito Federal, en el Instituto Tecnológico de México (ahora ITAM), donde el maestro Agustín Millares Carlo destacó las cualidades literarias que ya poseía y le aconsejó continuar cultivándolas.⁴ Posteriormente, en 1979 empezó a desempeñarse como asesor cultural de la Dirección General de Institutos Tecnológicos Regionales de la SEP, donde organizó diversos seminarios sobre Historia del Arte, Historia de México e Historia Universal. Años después, ocupó la jefatura del Departamento de Difusión Cultural de la Dirección de Institutos Tecnológicos.⁵

En 1992 regresó al estado de Puebla, después de radicar por varios años en la Ciudad de México. Escogió el “Hotel Victoria” como su lugar de descanso e inspiración, ya fuera para empezar a escribir libros, artículos, reseñas, guiones de trabajo, etcétera. Acondicionó este espacio con una máquina de escribir, sus libros, diccionarios y varias cajas de apuntes; y los viernes de cada se-

mana regresaba a la ciudad de Tehuacán, donde tenía su biblioteca profesional y aprovechaba para finalizar sus diversas investigaciones.

Director de la Biblioteca “José María Lafragua”

En 1994 tomó posesión como director de la Biblioteca “José María Lafragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y fue en 1995 cuando me invitó a incorporarme a esta institución; al mismo tiempo, el maestro Cruz fue asesor cultural de la Rectoría y Vicerrectoría de Docencia de esta máxima casa de estudios. Durante su gestión, estuvo en contacto muy directo con todos los materiales que conformaban el acervo, es decir, también realizaba funciones de bibliotecario referencista. Tenía el hábito de atender sin distinción a todo tipo de investigadores, ya fueran profesionales o aficionados, entre ellos destacan diversas personalidades de talla nacional e internacional como Bernabé Navarro, Reinhard Liehr, David G. Lafrance, José Pascual Buxó, Margo Glantz, Margarita Peña y Dolores Bravo. Con estos usuarios y amigos suyos, entabló arduas conversaciones sobre filosofía, historia, literatura, política, educación.

Asimismo, adquirió diversas colecciones bibliográficas para la biblioteca y que son obras de gran relevancia, como el *Diccionario Porrúa: de Historia, Biografía y Geografía de México*, en 4 tomos; *Adiciones a la Imprenta en la Puebla de los Ángeles de J. T. Medina*; El *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*; el *Manual del Librero hispanoamericano* de Antonio Palau y Dulcet, en XXVII tomos; *La Biblioteca Mexicana* de Eguiara y Eguren; entre otras más.

En 1995, incorporó a este acervo universitario la donación de una sección importante de la biblioteca personal del doctor Alfredo Toxqui Fernández de Lara, en total, más de 3000 volúmenes, junto con algunas revistas de política y cultura.⁶ En una

cantidad menor, recibió de Marcela Lombardo Otero 38 libros en donación, quien editó la obra de su padre, Vicente Lombardo Tolezano. El maestro Cruz Montalvo fue director de la biblioteca “Lafragua” de 1994 hasta septiembre de 1999, pues debido a los fuertes sismos de este último año, se suspendieron parcialmente todas las actividades por los daños físicos que sufrió el Edificio Carolino. Casi al finalizar su gestión (mayo), recibió de El Colegio de México una valiosa donación bibliográfica, aproximadamente más de ciento cincuenta títulos, destacando importantísimos autores como Silvio Zavala, Alfonso Reyes, Salvador Elizondo, Ramón Xirau, Leopoldo Solís, Guillermo Soberón, Ruy Pérez Tamayo, Miguel León Portilla, etcétera.

Durante su paso por este valioso acervo, también organizó múltiples actividades de difusión cultural como exposiciones,⁷ coloquios⁸, y homenajes.⁹ Tras dejar la B. “Lafragua”, el maestro Salvador Cruz fue nombrado director de la recién inaugurada biblioteca “Gastón García Cantú”. En este mismo periodo, se reincorporó a la planta de profesores de la Maestría en Literatura Mexicana, posgrado del cual fue cofundador.

Su red de amistades y sus días finales

Salvador Cruz fue asiduo colaborador de diversas revistas académicas y de difusión, como Huytlale, Bulevar y Momento; así como de los periódicos Síntesis¹⁰, *La Jornada de Oriente*, *La Opinión: Diario de la Mañana*.

Durante su transitar por Puebla, Europa¹¹, la Ciudad de México¹², y lugares diversos, consagró una fuerte relación de amistad con intelectuales¹³ de gran renombre, entre ellos: Ernesto de la Torre Villar, Vicente Quitarte, Silvio Zavala, Miguel León Portilla, Andrés Henestrosa, José Luis Martínez, Agustín Yáñez¹⁴, Mauricio Beuchot, José Moreno de Alba, Gloria Tirado Villegas, ¹⁵Pedro Ángel Palou, Urbano Deloya, Jesús Márquez Carrillo, Ramón Sánchez Flores,

Ignacio Ibarra Mazari, Justino Cortés Castellanos, Fernando Macedo Ronces, Sergio Fuentes Gutiérrez, Ignacio Molina, Gerardo Sampedro, Manuel Salazar Riveroll¹⁶, entre muchos otros.

Después de varios meses de lucha, el maestro Salvador Cruz Montalvo falleció en el Hospital Universitario de la BUAP. Su esposa Bertha Hernández Macías lo trasladó a la ciudad de Tehuacán, donde recibió los ceremoniales correspondientes y fue sepultado el 15 de mayo de 2012. Lo acompañaron diversos colegas y directores de importantes instituciones, como el maestro Víctor Hugo Valencia, entonces titular del Instituto Nacional de Antropología e Historia-Puebla; y el doctor Alejandro Palma Castro, director de la Facultad de Filosofía y Letras de esta casa de estudios. Es importante mencionar que gran parte de las investigaciones del maestro Cruz quedaron inéditas, otras en prensa o en proceso de elaboración.¹⁷ Vaya, pues, nuestro amplio reconocimiento por todas sus contribuciones en beneficio de la educación y la cultura mexicana y, en concreto, por el legado intelectual que dejó para el estado de Puebla y la BUAP.

NOTAS

- ¹ Responsable de la hemeroteca «Juan N. Troncoso» de la Biblioteca Histórica “José María Lafragua”, BUAP; e-mail: ffercamp_05@yahoo.com.mx. Agradezco al doctor Alejandro Palma su invitación para participar en este homenaje al maestro Cruz Montalvo.
- ² Tehuacán, Puebla. Información más detallada sobre la biografía de este importante personaje poblano, puede verse en Fermín Campos Pérez, “Breve cronología del maestro Salvador Cruz Montalvo (1932-2012)”, en *bulevar*, año XXIII, no. 149, septiembre/octubre de 2012, pp.12-16.
- ³ En 1971 viajó a Sevilla, España, donde consultó el Archivo General de Indias.
- ⁴ Amelia Domínguez, “Varios premios, incontables libros y amistades ha cosechado Salvador Cruz en medio siglo”, en *La Jornada de Oriente*, noviembre 22 de 2002.
- ⁵ *Boletín informativo del ITRP*, Puebla, 30 de abril de 1979.
- ⁶ Actualmente concentradas en la Biblioteca Central de la BUAP.
- ⁷ Por ejemplo, “Las más bellas Biblias”, bajo la curaduría de la maestra Luisa Ruiz; o “La presencia de Francia en Puebla”, expuesta en el edificio de Protocolos del Gobierno del Estado de Puebla (1998), con motivo de la visita del embajador de Francia en México.
- ⁸ Coloquio en memoria de “Germán List Arzubide”, 1998.
- ⁹ Homenaje “Primer Centenario de Federico García Lorca”
- ¹⁰ Aquí tenía una columna denominada “Carta sin sobre”.
- ¹¹ En 1963, realizó una estancia por más de 6 meses en París, ahí conoció a grandes literatos e historiadores como Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Marcel Bataillon y Jean-Louis Sarrailh. El motivo de su viaje a esta ciudad francesa fue recibir su galardón, tras ganar el segundo premio del *Certamen Latinoamericano de Ensayo*, el cual intituló: “Búsqueda de México, un recorrido sobre la historia de este país con sentido crítico y caminando sobre bases literarias”. Véase Amelia Domínguez, “Varios premios, incontables libros y amistades ha cosechado Salvador Cruz en medio siglo”, en *La Jornada de Oriente*, noviembre 22 de 2002.
- ¹² Amistades que cultivó en la Academia Mexicana de la Lengua.
- ¹³ Historiadores, literatos, sacerdotes, dramaturgos.
- ¹⁴ Salvador Cruz fue nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua el 28 de septiembre de 1973. En septiembre 6 de 1974, el maestro Agustín Yañez, le colocó la venera al lado de Alí Chumacero. Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua, tomo XXII [1973-1975], México, 1976, pp.123-138; “Novedades de Puebla”, septiembre 7 de 1974, citado en *Nuestra Ciudad, Boletín de información*, 2ª. Época, no.5, Puebla, agosto-septiembre de 1974, p.3.
- ¹⁵ Profesora-investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la BUAP. Con la doctora Tirado cultivó una gran amistad de varios años, porque fueron integrantes del Consejo de la Crónica

del Estado de Puebla, asimismo, en 1995 la invito a colaborar para crear un museo en las instalaciones de la embotelladora mineral de Tehuacán.

¹⁶ El maestro Salazar Riveroll fue quien propuso al Consejo de la Crónica de la ciudad de Puebla, que la biblioteca del municipio llevara el nombre del maestro Salvador Cruz, como un homenaje a la trayectoria del recién fallecido. Acto que fue aprobado por unanimidad, se efectuó la ceremonia en diciembre 10 de 2012.

¹⁷ Como “Las firmas más notables del Álbum de visitantes distinguidos de la Biblioteca Lafragua. Versión paleográfica de Salvador Cruz”, en este trabajo identifiqué un buen número de firmas hológrafas de personajes de la talla de don Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, José Vaconcelos, por citar algunos; y que comprende cronológicamente desde la inauguración de esta biblioteca (1885) hasta 1950.

SALVADOR CRUZ MONTALVO (1932-2012). POLÍGRAFO DE PUEBLA

ALEJANDRO PALMA CASTRO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Bastaba con dejarle un mensaje en el Hotel Victoria y el Mtro. Salvador Cruz acudía presto a la cita. A Salvador Cruz Montalvo lo conocí cuando llegué a la Maestría en Literatura Mexicana y desde entonces me asombraron sus conocimientos y anécdotas sobre historia y literatura. Recuerdo que en un correo-e que envié a mis antiguos amigos y profesores del doctorado les presumí sin más que en mi programa de literatura mexicana existía un profesor que había sido alumno de Alfonso Reyes (desde luego exageré una de sus conocidas anécdotas) y que se conocía de memoria el acervo de la Biblioteca Palafoxiana (en ese entonces todavía no se publicaba el catálogo y la versión más fiel era el maestro). Pero, realmente lo conocí el día que, con mucho temor, asumí la coordinación de la Maestría en Literatura Mexicana. Fue uno de los primeros que se acercó a mi oficina y con su característica institucionalidad me comentó que se ponía a mis órdenes. Nada me pareció más desproporcionado en ese momento. Un completo novato recibiendo a una personalidad. Lo más que pudimos negociar de ese momento, en el cual francamente llegué a sentirme aún más aterrado, fue que nos tuteáramos. Y con ello, llegó una gran amistad que se trasladó de la coordinación a los pasillos, al Vittorio's, al Royalty y hasta el Candilejas. Durante una épo-

ca, a un lado de la barra de este bar, invertimos varias tardes en grandes charlas donde prácticamente me limitaba a escucharlo y guardar, infructuosamente en la memoria, datos, fechas, libros, acontecimientos.

Ocasionalmente aparecía el Mtro. Cruz con una nueva publicación que de manera generosa dedicaba. Temas siempre curiosos como el verdadero apellido de Sor Juana, algunos de sonetos de Juan Ruiz de Alarcón, una versión digitalizada de la *Hernandia*, poemas de Manuel José Othón, los primeros poetas de Puebla, etc. Su manera de escribir era propia de la filología del s. XIX: fechas, lugares, descripciones, comparaciones. Algo que la academia de literatura desestimó gradualmente para dar lugar a los análisis formalistas y las interpretaciones semióticas. En ese ambiente, leer al Mtro. Salvador Cruz, era para mí, paradójicamente, un escape a cierta frescura y deleite. Sus trabajos, si bien sintéticos, entrañaban un gran esfuerzo en la consulta de diversos archivos y otras fuentes. Su estilo era siempre de aquel investigador que venía a aportar datos desconocidos, como por ejemplo, los orígenes poblanos de José Vasconcelos, una recopilación de la poesía de Quevedo en la Biblioteca Palafoxiana no inventariada por la crítica, la festividad de Manuel Acuña. Todo esto con tan solo expurgar en archivos, periódicos y viejos libros de preceptiva literaria. En él se contenía una historia de la literatura hoy casi en extinción. Esa pasión de investigador lo llevaba a entretener a los alumnos y profesores que asistían a sus cursos, escucharlo era como remontarse a otras épocas y vivir esa literatura.

En cierta ocasión me concedió el honor de presentar uno de sus últimos libros, *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles*. Del cual estimo esa manera específica de escribir que he referido anteriormente, breve y concisa, pero sustancial. Considero este trabajo un volumen de gran importancia para entender la cultura de Puebla. En pequeñas estampas da vida a personajes importantes y fundadores durante el s. XVI de la ciudad de Puebla. Salvador

Cruz desarrolla sus datos extrayéndolos de fuentes ya poco conocidas o frecuentadas, así como acontecimientos relevantes que en su conjunto irán conformando una caracterización de la ciudad. Resulta interesante explicarse desde el libro del Mtro. Cruz ciertos rasgos típicos de la ciudad, como por ejemplo su misma concepción. De inspiración humanista, la idea inicial de una ciudad para españoles no arraigados que hicieran peso a los encomenderos, parte de la idea renacentista de la Reina Juana quien estaba a cargo del proyecto dado que su hijo, Carlos I, estaba ocupado en Alemania con su proyecto imperial. La idea parecerá exagerada y hasta chauvinista, pero es cierto según lo describe Salvador Cruz en los comienzos de su texto. La ciudad de Puebla no solamente fue concebida para ser un lugar de habitación de criollos como paso intermedio entre el puerto de Veracruz y la ciudad de México, sino que en su origen buscaba emular el ideal humanista de imitar la perfección divina. Así como esta sencilla pero relevante lección, existen muchas más dentro del libro que pueden dar idea de ciertos rasgos característicos de los primeros habitantes de la ciudad los cual, a fin de cuentas, se cristalizó a principios del s. XX en una idea de cultura poblana según la pensaron varios escritores y pensadores. *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles* es un texto fundamental que apoya este proceso del cual hasta antes del trabajo de Salvador Cruz, no se conocía mucho de los orígenes. Como lo relata en su breve nota introductoria, estas semblanzas las fue armando pacientemente durante mucho tiempo de consulta en diversos archivos tanto en México como en Europa.

Esa curiosidad por la anécdota o el tema desconocido trataba de sembrarla en otras personas, compartiendo generosamente datos y fuentes. Salvador Cruz dirigió una tesis, la única que yo conozca, sobre la épica cortesiana de Francisco Ruiz de León, *La Hernandía*. A su alumno, Julio Rivas, le compartió mucho material con el ánimo de que se difundiera y valorara a este poeta poblano, clave para

entender el criollismo novohispano del s. XVIII. Recientemente, a partir de los festejos del Bicentenario de la Independencia de México, nos reunimos con un grupo de profesores de historia para continuar un trabajo que había quedado pendiente en su volumen *Morelos en Tehuacán*. Se trataba de un intercambio epistolar entre el Obispo de Puebla, Manuel Ignacio González del Campillo, e Ignacio López Rayón y Morelos todo consignado en un viejo libro del s. XIX publicado por el mismo obispo con un manifiesto contra la independencia. Lamentablemente, sus problemas de salud impidieron que pudiera permanecer en Puebla como lo hacía y por lo tanto el trabajo quedó suspendido. Sobre literatura e historia de Puebla no creo que sobreviva alguien con tal cantidad de información y conocimiento. Al estar escribiendo un libro sobre la historia literaria de Puebla en el s. XIX, la Dra. Alicia V. Ramírez Olivares y yo, nos encontramos con que mucho material nos remitía irremediablemente hacia al Mtro. Salvador Cruz, poco pudimos consultarlo aunque sus orientaciones fueron significativas para sacar adelante el trabajo. Por ello, decidimos dedicarle, con profundo aprecio, un artículo sobre el campo literario de Puebla en el cual reconocemos su gran importancia ("Fuentes, datos y reflexiones sobre la literatura en Puebla. Aproximaciones a su campo literario", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, No. 48). No me cabe la menor duda de que para reconstruir la historia literaria de este estado habrá que remitirnos a las investigaciones de Salvador Cruz.

Todo esto fue lo que me motivó a que en una temporada le asignara dos alumnas de servicio social que, le dije al Mtro. Salvador, le ayudarían a trabajar en su investigación pero que en realidad tenían la consigna de seguirlo a todos lados en la facultad y tomar nota de cuanto dijera. Fiel a las épocas pasadas, Salvador Cruz, no escribía ni la cuarta parte de lo que pensaba o maquinaba y por eso resultaba fundamental que capturáramos cuanto externara para conjuntar un corpus inigualable sobre la literatura

hispanoamericana, mexicana y poblana. Supongo que algo debió sospechar y quizás lo invadió cierto recelo, nunca me lo dijo, pero lo supuse en cuanto puso a las alumnas a trabajar con un catálogo de la Biblioteca Palafoxiana transcrito a máquina de escribir cuando éste ya se había publicado.

Por lo tanto, habrá que conformarnos con lo que dejó publicado que igualmente no debe ser más de la mitad de lo que escribió. Hasta sus últimos días, cuando su cada vez más mermada salud se lo permitía, siguió escribiendo. Todavía cuando lo visité en el hospital estos días me comentó que teníamos un libro pendiente. Así debe ser y así será. Cabe también notar que, con la muerte de nuestro maestro y amigo, queda vacío un importante lugar en la corresponsalía de Puebla en la Academia de la Lengua Mexicana, sitio al cual, hasta donde su salud se lo permitió, nunca dejó de asistir para las reuniones y eventos. Desde luego no es el único lugar que dejará vacío, también el Consejo de la Crónica del Estado de Puebla, el Seminario de Cultura Mexicana, la crónica de Tehuacán, la Maestría en Literatura Mexicana y el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP (el cual le hizo tanta ilusión cuando comenzó), el Royalty y desde luego, un cuarto del Hotel Victoria, desde donde ya no responderá a los mensajes que uno le deje.

**PRÓLOGO DEL LIBRO *LA INVENCIÓN DEL CAOS*
(SOBRE LA IDEA LITERARIA DE JOSÉ REVUELTAS)
DE SALVADOR CRUZ**

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Estamos agradecidos con Salvador Cruz por legarnos una muestra más de su sabiduría y erudición en un libro dedicado a la obra de José Revueltas. En una época donde la crítica se ha encargado de deshumanizar el arte, Salvador Cruz hace gala de agudeza, ingenio, imaginación y, sobre todo, sensibilidad. La unidad de la obra revueltiana queda plenamente mostrada a través de conceptos como caos, tiempo, memoria y espacio. Pero donde muchos lectores son incapaces de adentrarse, es allí donde el fino oído de Salvador Cruz percibe en el oído, la ternura, la libertad, la poesía y la esperanza los grandes temas revueltianos. Gracias a variados ejemplos, que el autor recoge y ordena con fino tino, comprobamos que los personajes de Revueltas son pasionales, contradictorios, tiernos y coléricos, sencillos y sofisticados, como si su creador supiera que el hombre puede ser el más bueno y el más malo a la vez, que todo hombre, como diría Jung, lleva consigo a su sombra que sale en los momentos más inesperados para exponer nuestro lado más oscuro. Y en casi todas las obras de Revueltas dicho lado tenebroso queda expuesto cuando se trata del amor: ¿por qué los hombres cuando más aman, es cuando menos son capaces de mostrarlo?, ¿por qué, queriendo hacer feliz a quien se

ama, se termina por herirlo o, incluso destruirlo? ¿Qué serían, nos pregunta Revueltas, los hombres sin sus errores? Allí es donde Salvador Cruz descubre la ternura, el perdón y la esperanza como ejes de una ética y estética revueltianas, que bien haríamos en recuperar para nuestras vidas y tal vez los odio se transformarían en amor y los rencores en perdón. Rescatar estas premisas es un trabajo valioso, pues nos permiten leer a Revueltas armados de esperanza y valor. Ante las pérdidas más terribles –la de una madre o de un hermano, como el caso de Revueltas– ante los naufragios amorosos, ante los fracasos personales, bien vale la pena escuchar la palabra de esperanza de Revueltas. El camino no es sencillo ni fácil, pero la elección debe ser clara y sin ambigüedades. El escritor duranguense estuvo toda su vida involucrado en una lucha constante por reinventarse, por renacer desde sus cenizas. Todo lector de su obra debería de saber que el momento de una renovación espiritual y emocional es ahora. ¿Cuándo si no ahora?

El libro de Salvador Cruz, por quien guardo una profunda admiración, subraya la actualidad de los escritos revueltianos y las enormes lagunas que aún quedan por abordar de una obra que cada día parece más rica, extensa y lúcida. La Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla se engalana con este libro que nos enseña que hay que luchar y esperar y el cual rescata la lección más importante del gran escritor revolucionario: los hombres estamos condenados a cometer errores, pero podemos transformarlos, con la fuerza del amor, en algo maravilloso si otorgamos segundas oportunidades. Recibimos, entonces, con orgullo y emoción esta aportación de Salvador Cruz a los estudios revueltianos. ¡Felicidades!

RENATO PRADA OROPEZA

A TRAVÉS DEL HUECO O LAS TRAMPAS DE LA FICCIÓN

EUGENIO PACHECO CEJEDA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Para Renato Prada Oropeza

*Después de atravesar la planicie con un esfuerzo
angustioso, pues era extremadamente inmensa
y lisa, el gusano se vio convertido en hombre.
Se inclinó y tomó el libro que descansaba en el
suelo La metamorfosis de un tal Franz Kafka.
—Prada—*

La realidad del cuento

El hombre entra en el elevador. Ha viajado a la Ciudad de México impulsado por la ira, el coraje, la cólera, para entrevistarse con Guillermo y ponerlo sobre aviso que enviaría una protesta a la prensa para evidenciar a los miembros del jurado que le escamotearon el Premio Nacional de Novela otorgándoselo a Gary Bayá quien, a juicio del hombre, es un cronista interesante, pero como novelista no tiene nada que aportar. El hombre es un escritor, Guillermo al parecer es el responsable de la convocatoria. En estos pensamientos anda cuando el elevador se detiene. Se va la luz eléctrica. Todo queda en tinieblas. Empieza el proceso de angustia. El calor lo sofoca. Se afloja el cuello de la camisa, luego la corbata, hasta que queda desnudo. Mientras espera que todo vuelva a la normalidad, recuerda la situación, semejante a

la suya, del personaje de cierto cuento que ha leído. Nada cambia. Tiene que buscar un hueco por donde escapar. La ventaja de su alta estatura logra encontrar la depresión de una lámina por donde hace un hueco. Cuando finalmente logra salir por el techo del elevador, alcanza una puerta abierta que da a un pasillo. El esfuerzo del escape lo derrumba al piso y se queda dormido. Cuando despierta se va por un pasillo, encuentra otra puerta abierta que da a una terraza desde donde contempla la ciudad sumergida en la oscuridad y en el silencio. El hombre desciende por las escaleras y se interna por las calles desiertas y oscuras. El hombre, en otra realidad, vaga desnudo por las calles desiertas y silenciosas cuando se abre la puerta del elevador, camina hacia la oficina de Guillermo desnudo chorreando agua ante el asombro de las secretarias.

Cirugía literaria

“El hombre entró en el elevador”. Esta es la oración con la que entra el relato del cuento “A través del hueco”. Vemos al sujeto de la acción pasando de un espacio abierto a un espacio cerrado. Esa primera manifestación de movimiento la marcaremos como “tiempo cero” (To) o tiempo de arranque de un Programa Narrativo de Base (PNB). Este “To” lo identificamos en el momento mismo en que el narrador empieza a contar la historia. Los acontecimientos que sitúa el narrador diegético antes de este To los llamaremos analepsis o retrospectaciones. En cambio, cuando el narrador se anticipa a los hechos, los identificaremos como pros-pecciones o prolepsis. En ambos casos Genette habla de anacronías, porque rompen o irrumpen el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo o tendrá lugar a partir del punto en que se va contando cronológicamente la historia. Umberto Eco denomina estas anacronías como miradas hacia atrás y miradas hacia adelante (Eco, 38).

La máquina del cuento “A través del hueco” está construida con una continua alternancia de anacronías, cuyo centro diegético lo asume un personaje que conoceremos como El hombre. Desde ese punto narrativo se despliegan las dos caras, una que mira hacia el pasado y la otra que mira hacia el futuro. Estas dos miradas son como las del dios Jano¹ de la antigua Roma. La dualidad del personaje está entre estos dos tiempos: los recuerdos y el porvenir; el pasado y el futuro. Es decir, entre la puerta que queda abierta a sus espaldas y la puerta que se abre al frente.

El PNB se abre cuando el personaje ingresa en el elevador y se cierra cuando sale y se encamina hacia la oficina de Guillermo Samperio. El tiempo de este programa narrativo es apenas de unos segundos, en lo que tarda un ascensor en llegar al tercer piso.

El cuento crea la ilusión de la referencialidad, de modo que podemos ubicar al personaje en nuestra realidad conceptual y objetual; es decir, que dicha ilusión se mete en nuestro tiempo y en nuestro espacio; de modo que en el cuento hay una Ciudad de México con su Torre Latinoamericana idéntica a la que conocemos; allí también aparecen escritores y personajes semejantes a los de nuestra realidad real: Guillermo Samperio, el cubano Rafael Soler; obras literarias que hemos leído y que el personaje del cuento también ha leído como *Rip Rip* de Gutiérrez Nájera y *Metamorfosis* de Franz Kafka. De modo que el mundo del cuento es idéntico al nuestro, como si la ficción y la realidad se fundieran en una sola. Otra vez las dos caras de Jano: una mira hacia la realidad y la otra hacia la ficción.

Dentro del elevador, cuarto cerrado, símbolo de vientre materno, se gesta una nueva historia, como un nuevo personaje que ha de salir a través de hueco desnudo y chorreando agua, igual que un recién nacido bañado en líquido amniótico. El hombre había ingresado en el elevador temeroso que le ocurriera lo mismo que al personaje de un cuento que había leído hacía tiempo del cubano Rafael Soler: “un hombre que cae en un hueco en medio

del campo, inesperada e incomprensiblemente. El hombre se afana por horadar las paredes de tierra para escalarlas; pero vuelve a caer, una y otra vez" (Prada, 11). A su vez, este hombre encerrado en el hueco, también símbolo de vientre, reflexiona en torno a otro personaje de ficción: Beckett, «porque el esfuerzo por salir le daba sentido a su vida, lo elevaba por sobre el personaje que ya no lucha: "una voz llega a alguien en la oscuridad. Imaginar. A alguien bocarriba en la oscuridad" inmovilizado para siempre, arrojado en un lugar oscuro. Solo». El cuento cae en un pozo también, en un espacio cerrado y oscuro, limitado, esto es, un texto nos lleva a otro texto y éste a otro. Veamos: yo leo el cuento de Prada: un hombre entra en un elevador donde queda atrapado; el personaje del cuento de Prada, a su vez piensa, mientras hace esfuerzos por salir de la trampa, en el cuento de Soler donde un hombre caen en un hueco quien se afana por escalar, en tanto, este personaje, piensa en Beckett, el personaje que fue confinado para siempre a una tumba, a la oscuridad. En todos los casos: elevador, hueco, tumba, experimentan el silencio: "por fin, también se hizo el silencio. Un silencio pesado, físico, como la atmósfera caliente y húmeda que la piel del hombre empezó a sentir" (9).

Hasta aquí la ilusión de un lenguaje común, muy parecido al nuestro, nos pone frente a una historia que desde su centro mira hacia dos direcciones; no hay sobresaltos, ni un giro que nos asombre en lo que va hasta ahora del cuento. Sin embargo, un lector suspicaz, puede ver una serie de indicios que nos preparan hacia la epifanía del relato. Indicios (semas para Prada) como: "elevador" "como si algo se quebrara", "la iluminación artificial se apagó", "tinieblas absolutas", silencio pesado", "se desabrochó el cuello de la camisa", "aflojó la corbata", "salvajes del interior", "inciviles", "miserable cucaracha", "insecto tibio", "insecto pegajoso", "sudor ácido", "caja metálica que lo aprisiona", "recinto cerrado", "pequeño cuadrilátero", "cueva", "se liberó del pantalón,

de los calcetines”, “precipicio invertido”, “tinieblas densas”, “cables que sostenían el elevador”.

La suma de estos semas nos configura la idea de parto. Pues, una vez desnudo (el dios Jano desnudo) de todo a todo, el hombre desprende una lámina del techo, encima de su cabeza queda el hueco, símbolo de vagina, de cueva abierta, por donde ha de nacer un nuevo personajes, como si las caras del dios Jano se desprendieran e su centro: una se quedará en el elevador y la otra, la del nuevo personajes, ascenderá por el hueco-vagina:

[...] la abertura dejó al descubierto un socavón vertical. Arriba, sobre su cabeza: un precipicio invertido, pero igualmente tenebroso; donde apenas se vislumbraban dos cables que sostenían el elevador, como si estos tuvieran luz propia, aunque lúgubre y amenazadora. El fondo se confundía con las tinieblas más densas. Los bordes del cuadrilátero de evacuación, sin embargo, resaltaban casi con nitidez, esto le permitió alcanzarlos con un brinco, en el cual puso toda su energía de que era capaz su agotado cuerpo (Prada, 13).

El personaje mira el resquicio por donde ha de nacer, aunque después de la salida no haya más que penumbra, pues si la intertextualidad nos da la idea de ir de un pozo a otro pozo, lo mismo parece ocurrir aquí, va de un útero a otro útero; es decir, escapa del elevador, de la primera trampa, para entrar en otra; los cables simbolizarían el cordón umbilical, los cables que parecen tener “luz propia”. El proceso de cambio se ha llevado dentro del elevador, aunque, al parecer, el hombre no se ha percatado de esta metamorfosis, que se está escindiendo su otra cara, de la cara que sigue mirando hacia al futuro, de esa cara que se quedará sin memoria dentro del elevador, porque la otra, la que sale, sigue lúcida. La imagen del parto la encontramos en esta cita: “aferrarse con ambas manos y pasar, luego, la cabeza, los codos, el medio

cuerpo; y con el último impulso de sus piernas, estar fuera, en una especie de encogimiento de felino herido, presto al ataque en su defensa" (13).

El segundo parto es más doloroso y agotador. Se auxilia con pies y manos de los cables, apoya su espalda a la pared y "trepó hasta una puerta abierta". Es un hombre o es un animal el que ha llegado a un tercer útero: "Después del salto, tambaleante, se encontró en un corredor invadido por la penumbra". Los siguientes semas nos sugieren que es un animal, o por lo menos, parece un animal recién nacido: "tambaleante", "apenas podía tenerse en pie", "Sus piernas le sostenían apenas", "recostarse", "retomar fuerzas", "fatiga", "metió todo el aire del mundo a sus pulmones", "se quedó dormido".

Cuando se despierta es otra vez un hombre: "Cuando abrió los ojos, el hombre advirtió que el día había llegado al ocaso. Con sumo esfuerzo se puso de pie: todos los músculos de su cuerpo le dolían sin misericordia. Sus piernas le sostenían apenas. Tuvo que apoyarse en la pared para caminar hasta el fondo, donde le esperaba una puerta abierta" (14). Al cruzar el último umbral desembocó en una azotea estrecha, que el hombre supuso debía ser el último piso de la Torre Latinoamericana. Desde ese punto contemplamos "el fin de la historia", así como la muerte de El hombre y su creación: "El día había llegado al ocaso", simboliza, en sentido catastrófico, que "el fin de la historia es el fin de la vida humana en la tierra" (Váttimo, 12). Esta visión apocalíptica se narra de la siguiente forma en el cuento de Prada: "Se apoyó en el borde de una pared baja y observó, tendida a sus pies, una inmensa ciudad desierta, sumida bajo una mortaja fantasmal de tinieblas que, en la lejanía, parecía adquirir la consistencia de masas gelatinosas. En las avenidas todavía visibles, en cierto modo, no circulaba nadie" (14). El cuento nos muestra "el fin de la historia" como una catástrofe, al igual que en el cuento de Soler, cuando el personaje logra salir del hueco, simple y llanamente

su mundo familiar había desaparecido. Lo mismo en el cuento de Prada, mientras el hombre estaba en el elevador la ciudad se había vaciado simplemente; todas sus ideas, sus valores y fundamentos habían sido tragados por esos pozos.

Pero todo había sido una trampa de la ficción, porque el hombre que entró en el elevador cerró los ojos cuando presionó el botón que lo llevaría al tercer piso y se preguntó “¿Me quedaré encerrado aquí? Luego ocurriría todo lo que ocurrió”. El hombre en la realidad del cuento seguía en el elevador hasta que llegó al tercer piso y la puerta se abrió.

Así pues, el dios Jano de la mitología romana queda finalmente separado por una cirugía literaria en dos hombres: mientras uno camina desnudo por la ciudad desierta y silenciosa; el otro avanza desnudo, ante el asombro de las secretarias, rumbo a la oficina de Guillermo Samperio.

NOTAS

¹ Jano (en latín Janus) es, en la mitología romana, un dios que tenía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, padre de Fontus. Jano era el dios de las puertas, los comienzos y los finales. Por eso le fue consagrado el primer mes del año (que en español paso del latín Ianuarius a Janeiro y Janero y de ahí derivo a Enero). Como dios de los comienzos, se lo invocaba públicamente el primer día de enero (Ianuarius), el mes que derivó de su nombre porque inicia el año nuevo. Se lo invocaba también al comenzar una guerra, y mientras ésta durara las puertas de su templo permanecían siempre abiertas; cuando Roma estaba en paz, las puertas se cerraban. Jano no tiene equivalente en mitología griega. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Jano>).

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena. *Diccionario de Poética y Retórica*, México: Porrúa, 2008.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por el bosque narrativo*, España: Lumen, 1997.
- Pacheco Cejeda, Eugenio. *La metáfora del viaje*, México: BUAP/Siena editores, 2006.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI, 1998.
- Prada Oropeza, Renato. *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, Universidad de Torreón y Universidad Autónoma de Puebla. 2003.
- Prada Oropeza, Renato. *A través del hueco*, México: UNAM, 1998.
- Váttimo, Gianni. *El fin de la modernidad*, España: Gedisa editorial, 1998.

ÁNGELES DEL ABISMO: UNA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DEL MÉXICO NOVOHISPANO

HUGO ISRAEL LÓPEZ CORONEL
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

*...la felicidad nunca deja huella en los documentos históricos.
Enrique Serna*

Los límites formales que separan los territorios de la novela histórica y la historiografía no han sido del todo claros a lo largo de los tiempos puesto que se han producido diversas incursiones de un género en otro; así la novela histórica y la historiografía son manifestaciones con cierto grado de similitud donde el análisis crítico de su discurso busca establecer esa sustancia de la historia que tonifica a la novela, y por otro lado, la novela histórica como fuente para el conocimiento histórico.

La noción de tiempo, ligada a la de espacio, es forma fundamental de la existencia de la materia; desde esta perspectiva las relaciones de tiempo se expresan en el orden en que tienen lugar los acontecimientos que ocurren con simultaneidad en un espacio determinado, es decir, lo histórico, mientras la novela hace de sí en sus creaciones todos esos eventos: tanto los perentorios para el devenir de la humanidad como los pequeños sucesos, que por ser cotidianos no significa que tengan una menor denotación.

La concepción que se tiene de la historia con respecto a la explicación del presente desde una perspectiva del pasado o bien prever el futuro desde un pasado presente en un contexto de-

terminado refiere un discurso como parte de la misma inercia social que lo implican, y este constructo –universo de espacios y tiempos– se configura la metáfora llamada historia, al menos en una de las vertientes genéticas de la tradición discursiva en Occidente.

Este interés por la noción de temporalidad ha estado presente en el devenir de las civilizaciones y culturas, pues preguntas como el cuándo o el dónde de la existencia, por una parte, y el paso del tiempo que convierte la vida humana en una marcha expedita hacia un futuro incierto, por el otro, representan dos estímulos poderosos en la intención de entender y ordenar el pasado para abrir horizontes de futuro y de esta manera transgredir la inevitable partida del tiempo, del sentido de lo acaecido –como referente intrínseco en el concepto de finitud, de pérdida, de muerte como desaparición, como olvido–.

A este respecto, Carlos Fuentes, en la Gran Novela Latinoamericana (2012), reflexiona acerca de este aspecto y afirma que

[e]ntonces nos podemos percatar de que vivimos en mundos perdidos, de historias desaparecidas. Estos mundos y sus historias son nuestra responsabilidad: fueron hechos por hombres y por mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos nosotros mismos a ser olvidados. Debemos mantener la historia para tener historia; somos los testigos del pasado para tener un futuro (44).

El término historia implica un uso denotativo que define el comportamiento del ser humano en el tiempo, así mismo distingue también el resultado del trabajo de los historiadores; algunos estudiosos en la materia consideran que la historia es una sucesión de cambios en el tiempo, lo que necesariamente significa una cierta distancia temporal para concebir esos cambios. Resulta

ta evidente en este contexto que la interpretación de la noción de historia se sitúa en la posibilidad de establecer que historia y tiempo no son iguales, ya que desde la concepción occidental, el tiempo cuando no es historia carece de sentido. Rüsen, citado por Spang en “Apuntes para una definición de la novela” (1995), establece que

[h]istoriar es la actividad de la memoria con la que el hombre asimila la experiencia actual del cambio temporal en su mundo y en sí mismo con el fin de crear una concepción de la continuidad que abarca el pasado, el presente y el futuro de tal forma que pueda afirmar y hacer valer su identidad dentro del cambio temporal (72).

Así, siguiendo la propuesta de Spang (1995), un acercamiento a la concepción de la historia nos instala en tres vertientes de lectura posibles: la interpretación o la concepción teleológica de la historia donde el tiempo es inmutable y definitivo. Otra concepción –la historia cíclica– es la que concibe al tiempo como ciclos reiterativos, es decir, el tiempo cíclico se circunscribe en una cosmovisión que establece una repetición sucesiva y no lineal donde la idea de repetición no es posible, pues prioriza la noción de continuidad del tiempo.

Una concepción más de la historia –la concepción contingente– se percibe como un universo de acontecimientos arbitrarios que no necesariamente se relacionan entre sí y su significado resulta sólo de la atribución que el historiador otorga o atribuye a los hechos en el entendido de que la forma de interpretar la historia determina la manera de describirla. De esta manera, se puede vislumbrar dos modos muy generales en cuanto a la descripción: la concepción teleológica y cíclica que contemplan la historia desde una perspectiva objetivista y documentalista, y la historia con la concepción contingente en la que se describe la historia desde una perspectiva interpretativa y narrativa (74-81).

La novela histórica no es la única forma de expresión literaria que ha dejado constancia en la problemática del tiempo pues desde el drama histórico hasta los poemas con el tema *tempus-fugit* se han desarrollado una serie de expresiones narrativas no literarias; sin embargo, parece ser que los géneros literarios son los que más se adecuan a las meditaciones acerca del tiempo y de la historia. Por ello, una perspectiva para tomar en cuenta al establecer ciertas consideraciones acerca de la responsabilidad que el escritor asume, o no, al escribir la que se conoce como novela histórica permite identificar un rasgo definitorio en la misma: la referencia a diferentes hechos históricos que giran alrededor de un interés semejante en el acto literario.

Otrora, la historia no siempre ha sido escrita en lenguaje “objetivo” ya que ésta fue parte de la literatura; por ello, tratar de explicar las características de la novela histórica desde los presupuestos de la historiografía actual resulta erróneo porque desde hace más de un siglo la historia se escribe “objetivamente”, rehuendo toda pretensión literaria o ficcional.

Michel de Certeau en *La escritura de la historia* (2010) plantea que “la situación de la historiografía nos presenta la interrogación sobre lo real en dos posiciones muy diferentes en el proceso científico: lo real como conocido y lo real como implicado por la operación científica” (51). A este respecto, el enfoque científicista de la historia se apoya en la relación mutua entre “lo real” como resultado de un análisis y en el postulado que de él se derive, aspecto que sitúa las dos formas en que presenta la realidad histórica y cuyo objetivo es el desarrollo de la relación entre análisis y postulado en un discurso histórico.

Al respecto, Josep Fontana en *La Historia después del fin de la historia* (1992), citando el trabajo de Hayden White, reflexiona acerca de la vertiente del retorno de la historia narrativa como respuesta a la crisis del discurso histórico, planteando la reflexión

“a quienes confunden el curso de la historia con el de la ciencia histórica” (9); así mismo, afirma que

[e]l estudio que Hayden White ha dedicado al discurso narrativo y a la representación histórica muestra que la narración no sólo es una “forma”, sino que implica un contenido, puesto que está íntimamente relacionada con el impulso por identificar la realidad con el sistema social vigente (17-8).

Por ello, en el discurso se habla de otros discursos; un mensaje se relaciona siempre con otros mensajes ya que todo mensaje tiene como origen la retransmisión de otro mensaje; dicho lo anterior, la configuración del cuerpo como materia llega hasta la página escrita por medio de la ausencia, por medio de los documentos que el historiador obtiene como prueba de esa realidad a la que hay que darle voz. En este contexto, Michel de Certeau (2010) asevera que

[u]na estructura propia de la cultura occidental moderna se indica sin duda en este tipo de historiografía: la inteligibilidad se establece en relación al “otro”, se desplaza (o “progres”) al modificar lo que constituye su “otro” –el salvaje, el pasado, el pueblo, el loco, el niño, el tercer mundo–. A través de variantes, heterónomas, entre ellas –etnología, historia, psiquiatría, pedagogía, etcétera–, se desarrolla una problemática que elabora un “saber decir” todo lo que el otro calla, y que garantiza el trabajo interpretativo de una ciencia (“humana”) al establecer una frontera que la separa de la religión donde la espera para darse a conocer (17).

De acuerdo con Fontana (1992), “una forma peculiar de historia narrativa, que tiene muchos puntos de contacto con otras corrientes, como con el estudio de las mentalidades, es la llamada “microhistoria” (20); estas teorizaciones con que se intenta legiti-

mar este género histórico-literario no resultan del todo convincentes para algunos críticos, pues pareciera que la conducción de lo narrativo desde esta práctica desemboca en un método de corte detectivesco. Así mismo, otros historiadores proponen el retorno de la narración como posible solución a la segmentación de la investigación histórica en fragmentos especializados que, sin duda plantea entonces la problemática de la falta de visión de conjunto.

Lo anterior conduce a la reflexión de que “hacer historia” remite ineludiblemente a la escritura. Parafraseando a Michel De Certeau (2010), los mitos han sido reemplazados por una práctica significativa, que en cuanto a práctica –como discurso– es el símbolo de una sociedad capaz de controlar el espacio que ella misma se ha dado, de sustituir la oscuridad del cuerpo vivido con el enunciado de un “querer saber” o de un “querer dominar” al cuerpo, de transformar la tradición en un texto producido, puesto que vivir y evolucionar en un contexto cargado de sentido no puede sino otorgar a la palabra escrita un valor y un papel predominantes, reforzado por lo que la historia le legará después (20). Esta práctica, como afirma Michel De Certeau (2010),

tiene el valor de un modelo científico, no le interesa una “verdad” oculta que sea preciso encontrar, se constituye en un símbolo por la relación que existe entre un nuevo espacio entresacado del tiempo y un *modus operandi* que fabrica “guiones” capaces de organizar prácticamente un discurso que sea hoy comprensible –a todo esto se le llama propiamente “hacer historia–” (29).

Respecto a la novela histórica, en ella no sólo hay una buena documentación, aspecto presente y puntual también en otros tipos de novelas, ni tampoco basta una correcta ambientación; la referencia está en el componente didáctico intrínseco en el géne-

ro, es decir, aquella relación que se establece entre el autor como docente y el lector como discípulo, quien no sólo sigue la trama del relato sino que además tiene interés en conocer los sucesos históricos que se narran. Así, el novelista tiene el carácter de historiador y una de sus prioridades es provocar cierta pretensión de conocimiento histórico en el receptor y convertirlo en un lector de historia, aspecto éste no tan valorado por los teóricos de la ciencia histórica que se han olvidado que la historia fue un género plenamente literario.

Ángeles del Abismo (2004), de Enrique Serna, se inscribe como una novela de corte histórico pues se desdobra en el referente del México del siglo XVII, reescribiéndolo según las estructuras simbólicas de la ficción. Por otra parte, de acuerdo con lo establecido por Seymour Menton (1993), *Ángeles del Abismo* (2004) cumple con los rasgos principales de lo que él ha denominado la nueva novela histórica. La distorsión de la historia está presente, ya que basta recordar que Serna se basó en un documento del Archivo General de la Nación (AGN) desde el cual, él mismo afirma, *transforma para integrar nuevos elementos a la historia que le permitieran manejar de otra manera la intriga*, abriéndose así a todas las posibilidades de la ficción.

Otro rasgo pertinente de resaltar es que en su discurso literario la intriga histórica se cuenta a través de la perspectiva de personajes comunes que están olvidados en la historia oficial, éste es el caso de Crisanta y Tlacotzin: personajes protagónicos. A este respecto, Serna afirma

[g]racias a las licencias de la ficción pude reconstruir la vida privada de los personajes, de la que se sabe poco. *Ángeles del abismo* se basa en un proceso de la Inquisición a “la falsa Teresa de Jesús”, que fingía arrebatos místicos para sacarle dinero a los aristócratas de la Nueva España. A escondidas, ella tenía un amante indio y los descubrieron porque ella quedó embarazada.

Quise apegarme a la historia pero vi que era muy importante que fuera protagonista también el amante, Tlacotzin, del que nada dicen las actas del proceso. Un gran defecto de la literatura colonial mexicana es que ignora a los indios, aparecen sólo como telón de fondo.¹

La intertextualidad es otro de los rasgos presentes en la obra, pues valiéndose de ella se representa escenas con una intención paródica, por ejemplo la frase dicha por Tlacotzin a Crisanta después de consumado el acto amoroso: ¿A caso sientes bien tu amado cuerpecito, señora mía? (171); palabras dichas por Juan Diego a la Virgen del Tepeyac; o bien para dar una verosimilitud a sus relatos, es el caso de los arrobos de Crisanta.

Así mismo, dentro de estos rasgos, se encuentran los conceptos bajtianos de lo dialógico, lo carnavalesco y la heteroglosia.² Dichos elementos constituyen parte importante de la novela puesto que matizan a los personajes y a la época referente de la historia. Así, lo dialógico nos conduce por el conflicto moral de los personajes, pero sobre todo de un pueblo que ha sido derrotado, vencido y humillado, y que en adelante venerará al Dios regidor de la cultura vencedora, en donde, citando a Paz (1997), en el *Laberinto de la soledad*

... la religión azteca, como la de todos los pueblos conquistadores, era una religión solar. En el sol, el dios que es fuente de vida, el dios pájaro, y en su marcha que rompe las tinieblas y se establece en el centro del cielo como un ejército vencedor en medio de un campo de batalla, el azteca condensa todas las aspiraciones y empresas guerreras de su pueblo. Pues los dioses no son meras representaciones de la naturaleza. Encarnan también los deseos y la voluntad de la sociedad, que se autodiviniza en ellos (104).

Tal es el caso de Tlacotzin, que investido con el mandato de vengar la afrenta hecha a Coatlicue por la virgen usurpadora, María, la madre del Dios falso. La heteroglosia viene a reforzar este retablo multicultural que ha sido heredado a través del tiempo al remarcar esta multiplicidad de discursos: español, náhuatl y latín, aspecto que refleja una realidad cultural en el que la lengua establece jerarquías. Además, qué es *Ángeles del Abismo* sino una verdadera parodia de la moral y las buenas costumbres de los distintos sectores de la sociedad; qué es sino bailar el último movimiento de vals a media luz porque hay que quitarse el disfraz, como aquél, el del padre Cárcamo, con su pureza espiritual que al mismo tiempo lo flagela y lo reconforta porque paralelamente reprime su tendencia homosexual y le permite saciar su ambición de poder; o qué decir de esa sociedad de doble moral que tiene que recurrir a pedir la bendición de Dios a través de una falsa iluminada a la que le entrega los bienes materiales porque parecieran imposibilitados para lo espiritual.

Basado en un proceso inquisitorial del siglo XVII, perteneciente a una beata embaucadora llamada Teresa Romero, mejor conocida como la falsa Teresa de Jesús, quien fue procesada por hacerse pasar como una iluminada, Enrique Serna nos embarca al México colonial de una forma aguda e irónica, dejándonos ver aquella sociedad de castas con cierto aire de burla hacia la fe y la moral pertenecientes a esta época.

Posterior a la conquista surge en México una forma de organización social basada en la coexistencia de castas, grupos de personas cuyo origen étnico no era exclusivamente blanco. La primera casta surgida fue la mestiza; ellos, hijos de españoles con indígenas. Después, con el arribo a la Nueva España de esclavos procedentes de África, los grupos étnicos comienzan a mezclarse entre sí originando una diversidad de estas llamadas castas. La posición social de una persona dependía entonces de su grupo étnico, así que los más privilegiados eran los españo-

les peninsulares, aquéllos que nacieron en España y emigraron a América; seguidos de los soldados llegaron frailes, sacerdotes y funcionarios. Los españoles peninsulares tenían a su cargo la administración del poder, la riqueza de los territorios y la población indígena.

En esa escala de importancia seguían los criollos, hijos de españoles nacidos en la Nueva España. Ellos pudieron asistir a las escuelas y universidades; sin embargo, no gozaban de los mismos privilegios que los españoles peninsulares y no participaban en el gobierno. Los mestizos se encontraban en el siguiente escalón, con menos derechos y oportunidades que los criollos. Los indígenas, obligados a cambiar sus costumbres, religión e idioma ocupaban el próximo nivel. Los esclavos africanos eran el grupo inferior de la población colonial. Existieron también otras castas inferiores tales como los mulatos, moriscos, prietos, lobos, merinos, castizos, entre otras más. De esta manera, quienes tuvieran mayor ascendencia con la raza negra, menor era su estatus en la sociedad de castas. Este aspecto se puede apreciar en la obra en el pasaje donde Crisanta y Tlacotzin son encarcelados después de descubrirse el embarazo de Crisanta: “El celador en turno, un gachupín curtido en vinagre, no tardó en recordarles cómo era el mundo al que había venido: -¿Ya nació el saltapatrás? Vaya que es prieto el angelito. Con ese color no podrá negar la cruz de su parroquia” (501-2).

La sociedad colonial fue un paradigma, un orden construido para durar; es decir, una sociedad regida por principios jurídicos, económicos y religiosos plenamente coherentes entre sí y que establecían una relación viva y armónica entre las partes y el todo, un mundo cerrado al exterior pero abierto a lo ultraterreno. Es esta época referida, el México del siglo XVII, el proceso de evangelización comienza a gobernar las prácticas religiosas de la población indígena. En palabras de Paz (1994),

por la fe católica de los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses tanto como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo [...] el catolicismo les hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte (106).

Lo que más interesaba a los evangelizadores era que el indio aprendiera algunas cosas básicas de la doctrina de la iglesia para así bautizarlos y convertirlos en hijos de Dios, sin embargo en muchas ocasiones, este adoctrinamiento era incompleto y superficial. En *Ángeles del Abismo*, el autor representa estas problemáticas del adoctrinamiento al describir cómo los padres se encargaban de la educación religiosa y moral de los indios en aquellos tiempos, aunque en general era de toda las castas de la Nueva España ya que las diferentes escuelas de esta época pertenecían al clero, esto queda develado en la situación de orfandad de Tlacotzin, tras ser entregado por la madre a un monasterio para recibir una educación cristiana.

Ante la difícil tarea de la evangelización los frailes tuvieron que intentar cosas nuevas, entre ellas se encuentran la música y el teatro. La música fue impulsada principalmente por los franciscanos, quienes a través de cantos adoctrinaron a los naturales. Por otra parte, el teatro fue una manera interesante de acercamiento a los indios, pues a través de él representaban escenas bíblicas que cautivaban y gustaban al público. Es en esta época que el teatro, como otras actividades sociales, era tratado con celo por parte de la Inquisición. En la obra se introduce este mundo teatral a través de Crisanta y su apasionamiento por la actuación, al igual que las dificultades de esta empresa; tómese en cuenta que dentro de la intriga la obra teatral que representaba es detenida precisamente por los calificadores del Santo Oficio, quienes actúan inmediatamente ante la acusación del padre Cárcamo de

contener proposiciones heréticas. Aquí, Serna nos presenta la mirada en el mundo teatral, elemento importante del desarrollo de la historia, pues es, *Ángeles del abismo*, la obra que da título a la historia.

El discurso histórico que nos introduce a la historia posterior de la conquista del Imperio Azteca es la perteneciente a la Iglesia Católica; al descubrirse el Nuevo Mundo, Portugal y España se disputan los territorios descubiertos, mismos que fueron otorgados a España con la “única” misión de evangelizar a los naturales que habitaban estas tierras. Por lo anterior, en innegable recurrir constantemente al papel de la iglesia como motor del desarrollo del nuevo reino español, tanto en los ámbitos sociales como culturales y políticos, los que son de igual manera retomados por Serna, pues aunque no se sigue la figura de un personaje importante de la historia, sí el de una institución que ha sido factor fundamental en la configuración del tiempo y espacio de este país: la iglesia.

Ésta es la otra cara de la Iglesia, historia omitida por algunos y contada por otros, y que permite ver su lado oscuro. En aquella época la Nueva España estaba gobernada por un Consejo de Indias, mismo que era un consejo legislativo que creaba las leyes que habían de regir la vida del nuevo territorio español, sin embargo, los reyes católicos dieron a las autoridades de la Iglesia poderes muy conformes con el carácter sagrado que se reconocía en los ministros de esta institución, con ello se propició una lucha de intereses desde su mismo seno.

La relación con el gobierno civil, por definirlo de alguna manera, era equilibrada en cuanto a poder. Los problemas, por lo general, eran de carácter local, es decir, al interior de la misma Iglesia, es el caso del conflicto entre regulares y seculares quienes no veían con buenos ojos que los regulares ministrasen sacramentos, el hecho de que tomaran a su carga algunas parroquias, lo cual le correspondía al clero secular, y el importante

cobro y administración del diezmo. Hacia el final, las parroquias poco a poco fueron pasando a manos de los sacerdotes seculares. Por si esto fuera poco, se cuenta que en la primera época de la Nueva España se encuentran muchas quejas contra los primeros clérigos por su codicia y malas costumbres, dichos clérigos venían escapando hacia América, otros tantos de este tipo enviados e incluso promovidos como dignidades eclesiásticas por las autoridades. En este ambiente enrarecido encontramos al Padre Cárcamo, quien representa esta parte del clero ambicioso, retratado así por los manejos de su pequeña parroquia de Amecameca y en la que, sin límite alguno, abusaba de los indios y se enriquecía a costa de ellos, o bien peleando codiciosamente con el Padre Jesuita Pedraza herencias de hombres de la alta sociedad que querían comprar el perdón de Dios y la entrada al cielo con la entrega de sus bienes materiales como pago, heredándolos al servicio de Dios. Serna, en su obra, nos hace referencia directamente al Padre Montúfar, quien fue uno de los inquisidores más importantes de este tiempo, mismo que se destaca por sus constantes riñas con el clero regular, enmarcándolo en el periodo de sucesión como el inquisidor encargado de la Santa Inquisición; este aspecto se percibe en el siguiente pasaje “...pues yo en tu lugar no apostaría por él. Está mal visto en Madrid por su amistad con los criollos. Yo en tu lugar, le daría mi voto al viejo Montufar, que es asturiano y sabe agradecer los favores” (110).

En esta conversación sostenida entre Cárcamo y Fray Gabriel, la historia nos permite mirar el conflicto de intereses presente en la Iglesia, además en este pequeño fragmento se observa lo sectario de esta institución, pues para acceder a los altos mandos tenían que demostrar su limpieza de sangre, la cual consistía en ser puros y no tener familiares con sangre judía o de otra índole.

Como se puede observar la novela de Enrique Serna no rellena los huecos de la historia, sino que, como se ha mencionado, se desdobra a partir de su referente que es la historia para crear una

imagen diferente de ésta, esa que habla de los hombres comunes y corrientes que fueron olvidados en el transcurso del tiempo. En términos de Jitrik, la novela de Serna parte de un “referente”, un discurso establecido, para llegar a un “referido”, que es aquello que es construido a partir de lo establecido y así crear una “representación”, un modo de los muchos existentes para entablar una relación con las cosas y el mundo. En este punto, se retoma los planteamientos iniciales para volver al tema del escritor como constructor, aquél que realiza una labor parecida al historiador, con la gran diferencia que se permite la libertad de las reglas de la ficción y deja de un lado la pretensión de verdad.

En este sentido, se aborda la parábola ideológica que traza la obra de Serna, atendiendo, más que a sus actos y manifestaciones públicas, a las mismas formas de composición de la obra, partiendo de los contextos históricos en la obra misma. Específicamente, se intenta resaltar algunas de las características que hacen de *Ángeles del Abismo* (2004) un punto para la reconstrucción histórica y las implicaciones ideológicas de dichas formas de composición.

De esta manera se puede ver que la reconstrucción histórica en Serna está por encima de la caracterización: los estudiosos especializados en este rubro han privilegiado otros recursos de tipo descriptivo, tan abundantes a lo largo de la narración. Esta situación plantea un problema central, vital para esclarecer la práctica poética porque la caracterización (distinto a lo que solía ocurrir en la novela histórica clásica latinoamericana) no es el eje central de la reconstrucción histórica en *Ángeles del Abismo* (2004). Esta última técnica, principalmente descriptiva y de carácter estático, constituye un recurso importantísimo para el pleno logro de la reconstrucción histórica; pero no es suficiente en sí misma para insuflar la vida poética a una formación social pasada.

La reconstrucción histórica en Serna está trabajada con base en dos ejes complementarios: las técnicas centradas en los personajes, las cuales dan razón de ser de los procesos dinámicos

de cambio que toman lugar en la base material de la sociedad; y las técnicas que tratan con el ambiente histórico, color local y otros detalles de los cuales contribuyen a la recreación del escenario histórico. En este discurso estilístico, histórico y paradójico inherente a la obra de Serna, hay que buscar la raíz de la forma de composición que lo aleja del modelo clásico de la narrativa histórica tradicional. A la forma de novelar también contribuyen el afán desmitificador de la nueva novela histórica y la puesta en entre-dicho de la historiografía oficial, cosas ambas fundamentales en *Ángeles del abismo* (2004).

En este sentido, Serna investiga las fuentes primarias y recrea el espíritu, el esplendor y la decadencia de esa formación social conocida como Nueva España. De esta manera, investiga hechos y agentes, a los que rastrea hasta las clases populares. Su visión histórica y su práctica poética son inseparables de los fenómenos sociales de corte popular que están en la base material de la sociedad novohispana. Su óptica pertenece a la periferia y a las culturas marginadas de ayer y de hoy.

En este sentido, al igual que los clásicos de la novela histórica, trae el presente a la obra sin modernizar la psicología de los personajes ni estar aludiendo solapadamente a hechos históricos contemporáneos. En *Ángeles del abismo* (2004) hay un puente constante, un proceso de ósmosis entre presente y pasado al tratar de presentar la historia como una secuencia de crisis encaenadas que surgen de las estranguladas matrices económicas y complejas formaciones sociales. Así, el escritor, al igual que el historiador, narra, teniendo en cuenta que al narrar organiza y da una interpretación que está sujeta a posturas ideológicas o morales, “escribir ya supone poner en orden una idea”, con lo que necesariamente nos lleva a la conclusión de Ricoeur (1995): “tanto la Historia como la Literatura comparten una estructura narrativa inherentes a ellas”.

Notas

¹ <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/07/sem-paulina.html>

² Siguiendo la idea de Luz Fernández de Alba, en *Del Tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitó* (1998), la heteroglosia puede tener diversas implicaciones de orden estilístico, retórico y lingüístico; en el caso de la novela *Ángeles del abismo* (2004) de Enrique Serna es el de la parodia, pues según ella se caracteriza en primer lugar, por la introducción de diversos horizontes ideológico-verbales, como pueden ser los géneros literarios, profesiones, clases o grupos sociales con intereses comunes (los nobles, los comerciantes, los campesinos, los criados, etcétera) o las formas usuales para transmitir los chismes, los discursos solemnes, etcétera [...] estos dialectos se introducen en el marco del discurso literario y tienen la característica adicional de no fijarse a determinados personajes, sino que se alternan con la palabra directa del autor. En segundo lugar, los discursos que acabamos de mencionar son desenmascarados y destruidos como falsos, hipócritas, interesados e inadecuados a la realidad. Esto significa que al estar parodiándolos cuestionan y rechazan todos esos “lenguajes” ya constituidos para sustituirlos por otros más alejados de la “seriedad” pero más cercanos a la realidad (50-1).

Bibliografía

- Danto, Arthur. *Historia y Narración*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Domenella, Ana Rosa. *La nueva novela histórica desde Córdoba*. México: UAM-Iztapalapa, 2002.
- Fontana, Josep. *La historia después del fin de la historia*. España: Crítica, 1992.
- Frans-Spans. *La frontera entre ficción y realidad en las obras de Pedro Ángel Palou: un estudio de los personajes de En la alcoba de un mundo* (1992) y *Memoria de los días* (1995). PDF en la web, 17 de octubre de 2013: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/652/RUG01001786652_2012_0001_AC.pdf
- Fernández de Alba, Luz. *Del Tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitó*. México: UNAM, 1998.
- Fuentes, Carlos. *La Gran Novela Latinoamericana*. México: Alfaguara, 2012.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Editorial Biblio, 1995.
- Lukács, G. *La novela histórica*. trad. de Jasmin Reuter. México: Era, 1977.
- Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de América*. México: FCE, 1993.
- M. J. Elvira. Entrevista a Enrique Serna. PDF en la web, 17 de marzo de 2014: <http://www.culturamas.es/blog/2011/12/09/entrevista-con-enrique-serna-angeles-del-abismo/>

- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. México: Ed. Castalia, 2009.
- Ortega y Gasset, José. *Ideas sobre la novela*. Madrid, 1982.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1997.
- Ricoeur, Paul. *La función narrativa y la experiencia humana del tiempo. Escritos de teoría*. PDFs en la web, 13 de septiembre de 2013: <http://www.revistaestudios.com.ve/wp-content/uploads/2011/10/Carlos-Pacheco.pdf> y <http://es.scribd.com/doc/111294340/Ricoeur-La-funcion-narrativa-y-la-experiencia-humana-del-tiempo>
- Ricoeur, Paul. *Relato: Historia y Ficción*. México: Ed. Dos Filos, 1994.
- Serna, Enrique. *Ángeles del Abismo*. México: Seix Barral, 2004.
- Spang, Kurt. *La frontera entre ficción y realidad en las obras de Pedro Ángel Palou: un estudio de los personajes de En la alcoba de un mundo (1992) y Memoria de los días (1995)*. PDF en la web, 19 de octubre de 2013: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/652/RUG01-001786652_2012_0001_AC.pdf
- White, Hyden. *Metahistoria*. México: FCE, 2002.

BEMBÉRICUA: UNA INTERPRETACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA DE XAVIER VARGAS PARDO

LUIS MIGUEL ESTRADA OROPEZA¹

UNIVERSITY OF CINCINNATI

*Con mi gratitud y admiración.
Renato Prada O. Descanse en paz.*

La recepción crítica del libro de cuentos *Céfero* (1961) de Xavier Vargas Pardo (1923-1985) se centró desde su aparición en el mercado editorial en sus logros en el tratamiento del lenguaje. Estos comentarios, elogiosos en algunos casos (Valadés, 29; Lerín, 1961; Arellano, 1961; Blanco, 300-301) y no tanto en otros² se enfocaron los giros lingüísticos a que el autor recurrió para recrear el campo michoacano de la primera mitad del siglo XX. Los once cuentos que integran el único y casi olvidado volumen que el autor entregó a la imprenta se aproximan desde su inicio a un hecho violento que culmina con la muerte, la mutilación, la vejación o una combinación de éstas. El tratamiento del lenguaje sirve, para el autor, como una estrategia de creación de un mundo en donde la violencia es posible: un mundo rural, un mundo sin ley. Sin embargo, salvo Edmundo Valadés, pocos notaron el poder simbólico de la incursión de la violencia en el mundo de *Céfero*.

La investigación “El hombre frente a la violencia: Una aproximación hermenéutica y semiótica a tres cuentos de Xavier Vargas Pardo”, que presentamos como tesis de maestría en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, busca subsanar esta falta de

aparato crítico hacia la articulación de un símbolo estético cuya interpretación fuera plausible en términos hermenéuticos, esto es, dentro de una metodología apoyada en herramientas descriptivas (en nuestro caso, la semiótica de corte greimasiano que Renato Prada Oropeza recupera en los dos volúmenes de *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario* (1993), publicado por la Universidad Autónoma de zacatecas).

Fue el trabajo de Raúl Eduardo González, “Realidad y ficción en los cuentos de Xavier Vargas Pardo” (2005) el que nos apuntó hacia la violencia en la obra de Vargas Pardo como una vía inexplorada que valía la pena caminar. Así, el presente trabajo, desprendido de una investigación mayor, busca ofrecer el ejercicio interpretativo de uno de los cuentos más acabados del libro, el cuento *Bembéricua*.

1. La descripción semiótica

El cuento, narrado en primera persona y usando los giros regionales que llamaron la atención, presenta la fábula con una sola alteración para su presentación diegética. El narrador llega a Tingüindín buscando trabajo; ingresa a laborar al aserradero de Atapan, conoce a Nicho, Cenobia, el Criolina y a Palafox y los compañeros del aserradero. Nicho, pareja de Cenobia y hombre amable, asegura que quiere proteger a la mujer del Criolina, conocido por ser un ebrio, violador y feminicida que ha llegado a ser dado por muerto y se ha levantado cargando su propio ataúd de pino. El Criolina persigue a Cenobia por el monte para violar-la y ella se refugia toda la noche entre venenosas matas de bembéricua, invocando a San Miguel, por lo que el Criolina asegura que la matará. Al rayar el alba, llegan al monte el narrador, Nicho, Palafox y los compañeros, encañonan al Criolina, lo conducen al aserradero y lo atan a un tronco que hacen pasar por una sierra encendida, cortando al Criolina desde el cráneo hasta la rabadilla

y enterrando cada mitad del cadáver en un lado del cerro, para evitar que se levante. Al narrador, quien no participó en la ejecución más que como testigo, se le encarga hacer un retablo para San Miguel, en agradecimiento por la salvación de Cenobia.

La única alteración a esta fábula se encuentra en el inicio del cuento. Primero se presenta el retablo y se enfatiza el detalle de la bembérica en su composición. Es una planta capaz de escocer en grado sumo, tanto, que su exceso es mortal para muchas personas. Como queda claro, los programas narrativos de Nicho (proteger a la mujer) y del Criolina (violar y matar a la mujer) son programas simétricos, puesto que persiguen el mismo objeto, aunque con fines distintos. Así, el análisis del nivel semio-narrativo hace destacar que el Criolina es su propio manipulador y él mismo genera su *saber-poder hacer* (competencia) y es el sujeto performador que transforma la situación de los enunciados narrativos en los que participa, a excepción de su propia muerte. En términos semióticos, es un actante altamente efectivo. Destaca, por otro lado, la postura del narrador como testigo de los hechos sin que en el nivel discursivo pueda achacársele acción directa alguna. En el nivel semio-narrativo, encontramos la sanción de la transformación final (la ejecución del Criolina) en su voz, pues asegura que en el retablo “no está ni de chiste pintado lo que sigue aquí” (Vargas, 64) y que “¡...ya no me aguantaba el estómago! ¡Me dieron mareos y calambres!” (65) frente a la ejecución. Los niveles del *ser* y del *parecer* en este caso, revelan en el retablo una *apariencia* de agradecimiento, de intervención benéfica del elemento religioso, de milagro concedido. La sanción explícita del narrador, en cambio, muestra la reacción a lo que *fue*: un homicidio.

En este mismo nivel, la espacialización es decisiva, pues el *espacio paratópico*, los cerros de Atapan, se configura con semas de /espera/ (y con él, /súplica/, /sufrimiento/), /oscuridad/ (y /noche/), además de /naturaleza/. Estos se oponen contra los del *espacio utópico*, /milagro/, /claridad/ y /sociedad/. Estos semas encontrarán a otros cuando llegamos a la actorialización, en la que los papeles temá-

ticos de los papeles actanciales establecen a Nicho, Palafox y los compañeros como /protector/, /salvado-res/, /asesinos/ y a San Miguel como el /operador del milagro/ pues así lo establece la discursivización del cuento.

Por su parte, en el Criolina encontramos los papeles temáticos de /amenaza/, /agresor/ y /víctima/. Notamos, en este juego de papeles, que los semas con que se vinculan aluden a la ausencia de una autoridad confiable, esto es /individualidad/, para el Criolina, y /colectividad/, /castigo/ para Nicho y los demás. El mismo cuento explica que la presidencia municipal tiene un ataúd de pino para cuando el Criolina muera, pero no hay nada que la autoridad haga por detener sus fechorías. Así, queda en manos de los hombres de la comunidad volverse /protector/, /salvadores/ y, en última instancia /asesinos/. Del mismo modo, como se menciona arriba, la sanción quedará también dentro de su ideología, el doble juego del ser y parecer que se encuentra en la elaboración del retablo.

Para llegar a un nivel profundo que vincule la descripción semiótica con una propuesta de funcionamiento de los semas encontrados, a través de isotopías que han emergido de este análisis, proponemos el siguiente cuadrado semiótico sobre los valores /acción/ y /espera/, arrojados por los manejos discursivos en donde se generan unos y otros semas, emergiendo relaciones de oposición y contradicción:

	A		B
	/acción/		/espera/
1) <i>Isotopía ideológica</i>	/milagro/	1)	/sufrimiento/
2) <i>Isotopía sociológica</i>	/colectividad/ /sociedad/ /castigo/	2)	/individualidad/ /naturaleza/ /amenaza/
3) <i>Isotopía temporal-ambiental</i>	/día/	3)	/noche/
	- B		- A
	/no-espera/		/no-acción/
1)	/no-sufrimiento/	1)	/no-milagro/
2)	/no-individualidad/ /no-naturaleza/ /no-amenaza/	2)	/no-colectividad/,/ no-sociedad/,/ /no-castigo/
3)	/no-noche/	3)	/no-día/

Sobre el papel que en todo esto juego el narrador, en cuya postura y configuración se finca el tan comentado manejo del lenguaje, comentaremos tan sólo que, aunque el cuento es entregado a través de la primera persona, un “yo” que se hace cargo de enunciar todas las acciones ocurridas, existe un momento en que su ausencia de testigo presencial frente a los hechos reportados sólo puede conducirnos a una suposición. Todo el trance mencionado en que Cenobia es acosada por el Criolina durante la noche es el trance de mayor tensión en el cuento, de inmovilidad. A pesar de estar sumamente detallada, esta parte de la diégesis sólo puede haber sido conocida por el narrador-personaje a través de una confesión posterior de Cenobia. Recordemos que mientras ella se mantiene dentro de las matas de bembécua y el Criolina espera que salga para ultrajarla, primero, y matarla, después, la partida conformada por los hombres del aserradero (el narrador-personaje entre ellos) recorre el cerro en busca de aquellos dos. La capacidad de focalización que tiene el narrador,

entonces, es debida a que se ha apropiado de aquello que le fue contado. Al tratarse de una persona que comparte sus condiciones socioculturales, el discurso que entrega se amalgama sin cambios perceptibles. Esta forma de adueñarse de las palabras de otros y presentarlas a través de la criba de su propia voz, permite también al narrador-personaje transmitir lo que sabe del Criolina con la misma cadencia que contará todo lo demás. Recordemos aquí su conversación con el vendedor que lo hace conocedor del pasado del Criolina. La importante conformación de este personaje decisivo llega desde un lugar que es ajeno al narrador pero es transmitida con las mismas palabras que éste usa.

2. Hacia una interpretación de “Bembérica” “

2.1 La búsqueda de la justicia

Al acercarnos a la tematización, elegimos *la salvación de la mujer* como el tema que atraviesa el cuento. A la luz del ejercicio de revisión analítica de la articulación de sentido, semióticamente, encontramos que, como se había previsto ya al buscar los semas dominantes en el cuento, la justicia se asoma tras bambalinas en la forma del castigo cruel asociado con el milagro del rescate. Es decir, la salvación de la mujer es perfeccionada con un acto “necesario” (la eliminación de la amenaza) para que la mujer no sólo sea sacada de un peligro inmediato, sino que no vuelva a ser amenazada.

De una manera que se acerca más al crudo realismo que a la desesperanza, René Girard expone que “no se puede prescindir de la violencia para acabar con la violencia. Pero precisamente por eso la violencia es interminable” (Girard, 33). Su argumento se sostiene en un ejercicio de la violencia dentro de los límites que la sociedad permite, es decir, dentro de límites consensuados que, como veremos, son rebasados en el cuento. En el cuento que nos ocupa, el Criolina comete una agresión (o varias, pero noso-

tros sólo “presenciamos” esa gota que derrama el vaso) en contra de la sociedad en la que se desenvuelve. Es un homicida múltiple, un alcohólico y un bravucón. Por si fuera poco, codicia a la mujer de otro. Pero no sólo la codicia, sino que se deja llevar por lo que Slavoj Žižek llama la “trampa de la envidia/resentimiento” (Žižek, 110): una vez que queda claro que no podrá tenerla, decide matarla. Desde el inicio, cuando el narrador conoce la fama del Criolina, este personaje turbio figura como un elemento que interrumpe el funcionamiento armonioso de la sociedad configurada por el relato. No se trata de la idílica sociedad agraria, sino de una sociedad sumida en la pobreza (como la búsqueda de trabajo del narrador nos muestra) y acostumbrada a la violencia, según se desprende de algunos giros regionales (González, 2005). Un hombre como el Criolina vulnera los parámetros de orden que aún se sostienen y así se separa de la comunidad (ya lo abordábamos al identificarlo con el sema de /individualidad/). Él mismo es “hecho a un lado” desde muy temprano en su vida. Recordemos lo poco que se sabe de su biografía, tal como la presenta el cuento:

De Chucandirán; dicen que es hijo de un coronel y de una verdulera y que a los once meses *lo tiraron* en una zanja. Tiene miedo de volver allí; por eso en este pueblo *les llevó el cajón a la Presidencia*, pa que tengan donde meterlo cuando se muera. Ya van dos veces que lo empacan porque amanece en cualquier esquina con la lengua de fuera, pero a la hora del entierro *se levanta y él mismo se carga el cajón de vuelta...* (Vargas, 56. Las cursivas nos pertenecen.)

A través del texto destacado, hemos querido resaltar no sólo su mencionada exclusión social desde temprana edad, sino también, a ausencia de acción contra sus crímenes por parte de la Presidencia (municipal). Al revisar el funcionamiento del cua-

drado taxonómico, nos habíamos encontrado con que, dentro del valor /no-acción/, ya resaltábamos esta situación de inactividad.

Hannah Arendt comenta cómo la violencia entre los hombres no puede entenderse en términos zoológicos, pues está revestida de una “humanidad” ineludible. En ciertos casos, es apolítica pues no responde directamente al ejercicio de poder o mantenimiento de éste, pero no por ello pierde su “humanidad”. Al referirse a estos casos en que la violencia no es un medio para acceder al poder, nos comenta: “Pero es que bajo ciertas condiciones la violencia –actuando sin discutir y sin palabras y sin contar con el costo– resulta ser la única manera de enderezar la balanza de la justicia” (Arendt, 57). A la luz de esta idea, veamos el asesinato y desmembramiento del Criolina como un acto que busca la justicia.

La mujer, la tentación sexual que representa, se ha mantenido como una constante en los arranques de violencia a lo largo de la historia humana (Amara, 195-202; Girard, 42). La única mujer que se nos presenta en el cuento mantiene una relación con uno de los personajes. Al ser codiciada por un reconocido homicida, el orden se vulnera. La mujer, por un lado, es amenazada. El hombre, por otro, es ofendido y no sólo en la intención de arrebatarse aquello a que sólo Nicho tiene acceso, sino que también existen agresiones verbales (recordemos que, al analizar la manipulación, el Criolina no sólo es precedido por su fama sino que también se enfrenta verbalmente a Nicho). Ya el mismo Nicho ha demostrado ser un miembro generoso tanto en su trato con el narrador como en su postura frente a Cenobia, de quien ha aceptado ser pareja a pesar de que ella se encuentra encinta de otro hombre (el marido del que enviudó). Por otro lado, las otras mujeres, las “matadas” que dan el apodo al Criolina, nunca vieron que su asesino fuera castigado.

Postulamos, dentro del modelo taxonómico, varios semas opuestos presentados bajo sus respectivos valores. Los semas: /colectividad/ /castigo/ para el valor /acción/; /individualidad/ /amenaza/ para el valor /espera/. Quien recibe el castigo es un

“individuo”, en contra de una “colectividad” que termina por desmembrarlo. Si bien el ofendido directo sólo era uno, Nicho, todos sus compañeros participan en mayor o menor medida en el homicidio. Para interpretar esto, nos permitiremos citar las palabras de René Girard:

Existe un círculo vicioso de la venganza y ni siquiera llegamos a sospechar hasta qué punto pesa sobre las sociedades primitivas. Dicho círculo no existe para nosotros. ¿A qué se debe este privilegio? Podemos aportar una respuesta categórica a esta pregunta en el plano de las instituciones. El sistema judicial aleja la amenaza de la venganza. No la suprime: la limita efectivamente *a una represalia única*, cuyo ejercicio queda confiado *a una autoridad soberana y especializada en esta materia*. Las decisiones de la autoridad judicial siempre se afirman como la última palabra de la venganza. [...] *No existe, en el sistema penal, ningún principio de justicia que difiera realmente del principio de venganza. El mismo principio de la reciprocidad violenta, o de la retribución, interviene en ambos casos.* O bien este principio es justo y la justicia ya está presente en la venganza, o bien la justicia no existe en ningún lugar. (23) (Las cursivas son nuestras)

El teórico nos acerca aquí a dos elementos claves de nuestra interpretación. Al no tratarse de una comunidad primitiva (término que usamos con reservas), el sistema judicial debería ejecutar una represalia única. Sin embargo, el representante de este sistema no funciona (la Presidencia), pues el infractor comete crímenes en repetidas ocasiones sin ser detenido jamás. Nicho y sus compañeros del aserradero, por ello, deben emplear algún tipo de justicia: *vengan* todos los crímenes cometidos en una represalia única al tiempo que *eliminan* la amenaza de la sociedad (una voz anónima, colectiva, le grita al Criolina mientras lo sujetan al tronco sobre el que será ejecutado: “— ¡Hora despanzúrra-nos como a las viejas! ¡Ándale, queremos verte!” (Vargas, 64). *La salvación de la mujer*, la defensa

del elemento de la sociedad que puede ser atacado con mayor facilidad (Amara, 195-202), va de la mano con el posterior ajusticiamiento del criminal. Esta idea de “una represalia única”, sostiene el pensador francés, se trata de la violencia contenida dentro de los límites del sistema judicial para evitar que se tome otra represalia contra esta represalia. En el caso que nos ocupa, no existe tal riesgo, pues no hay quien venga al Criolina. La brutalidad, entonces, puede ser excesiva (como veremos en un momento) y no temer una represalia ni por sistema judicial alguno (infuncional) o persona.

Existe, además, otro elemento que vale la pena resaltar. Tomando las palabras de Girard: “cuyo ejercicio queda confiado a una autoridad soberana y especializada en esta materia” (Girard, 23). En este cuento, lo que queda sin un representante claro es justamente esa “autoridad soberana”. Como no se encuentra un agente civil para su perfeccionamiento, se recurre a la transmisión a un agente celestial, el Arcángel, de una manera soterrada. Lo *milagroso* es la salvación de Cenobia que, en el cuadrado semiótico identificamos con la isotopía ideológica. Lo justo es el *castigo*, que identificamos con la isotopía sociológica. Continúa Girard:

El sistema funcionará tanto mejor cuando *menos conciencia* tenga de su función. Así, este sistema podrá —y tan pronto como le sea posible— reorganizarse *en torno al culpable* y el principio de culpabilidad, siempre en torno a la retribución, en suma, pero *erigida en principio de justicia abstracto que los hombres estarían encargados de hacer respetar*. (28-29, con nuestras cursivas)

Para los salvadores de Cenobia, no existe un sistema sin conciencia, sino una acción consciente, porque reconocen estar participando en un sistema de venganza-justicia. En los sistemas judiciales, la culpa de la venganza se trasmite al Estado, esa autoridad soberana y espe-

cializada. El Estado, en nuestro caso, se encuentra ausente; luego, la justicia-venganza es llevada a cabo por la comunidad que, bajo un esquema anquilosado en lo religioso, pues lo judicial no funciona, transmite el origen del acto al Arcángel de una manera soterrada: la presencia de las matas de bembérica pintadas en el retablo. El acto homicida que reconocen se purifica con el rito de la ofrenda del retablo, en donde el hecho queda escondido bajo un símbolo. Bajo el esquema que propone Girard, los ejecutores actúan bajo un principio abstracto de justicia en el que el culpable es el centro del acto, no ellos. Parece ser que por eso el retablo carece de alusión alguna a la muerte. Sería recordar que mataron en lugar de recordar que Cenobia fue salvada. De los hechos ocurridos, se elige el ideológico, no el sociológico. Ponen las matas, que son lo que puede entenderse como intervención milagrosa que los guio, en primer lugar, a la salvación de Cenobia; en segundo lugar, a la eliminación de la amenaza. Esto quedó de relieve al analizar el funcionamiento de las sanciones en el cuento: positiva para las plantas, negativa para la muerte.

Aún los elementos analizados al llegar a la especialización apoyan esta interpretación que hemos dado sobre la línea propuesta por Arendt de la violencia como un recurso para equilibrar la balanza de la justicia. Veamos, antes de continuar, las palabras de Georges Bataille que nos servirán de apoyo:

La mayor parte de las veces, el trabajo es cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo, a esos impulsos hacia excesos contagiosos en los cuales lo que más existe es el abandono inmediato hacia ellos. Es decir: a la violencia. Por todo ello, la colectividad humana, consagrada en parte al trabajo, se define en las *prohibiciones*, sin las cuales no habría llegado a ser ese *mundo del trabajo* que es esencialmente. [...] Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y ésta, en mi campo de

investigación, es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte. (45-46)

Así, el Criolina, mientras se encuentra en el aserradero, evita dejarse llevar por sus impulsos. Una vez que se encuentra en el cerro, que nosotros relacionamos con el sema /naturaleza/, opuesto a /sociedad/, es libre de transgredir. Resulta, precisamente por ello, de alta relevancia que el acto final se lleve a cabo por la colectividad (que Bataille relaciona con el mundo organizado y “racional” del trabajo) en el área donde las labores de todos se llevan a cabo. El acto que cometen, es claro, no es un acto salvaje o carente de razón. Se lleva a cabo en el lugar en donde la razón reina. O, al menos, tanta razón como se puede dar a un desmembramiento. La figura de las matas de bembéricua, como vemos, enmascara todo esto y permite unir los elementos del mundo natural, desorganizado, con aquellos en donde el acto cobra razón de ser. A través de la intervención del Arcángel y la ofrenda del retablo se pasa de lo natural a lo social. Para los ejecutores del acto, remarcamos, se trata de un acto estabilizador, necesario, pero externo a ellos. Girard nos comenta: “La violencia humana siempre está planteada como *exterior al hombre*; y ello se debe a que se funde y se confunde con lo sagrado, con las fuerzas que pesan realmente sobre el hombre desde fuera, la muerte, la enfermedad, los fenómenos naturales...” (90).

La misma actitud de sometimiento que pone de manifiesto el Criolina al ser atrapado nos permite ver la racionalidad del acto; el mismo criminal se reconoce a disposición de la “justicia”: “Cuando la vio perdida, soltó el cuchillo y de allí pa’l rial se puso tan obediente y mansito *como si estuviera frente a la autoridad*” (Vargas, 63, las cursivas nos pertenecen). La vejación final de enterrarlo en dos tumbas separadas, una para cada parte del cuerpo despedazado, nos habla también del conocimiento de causa que

se tiene. No es enterrado en el cajón que el mismo Criolina había entregado a la Presidencia y que cargaba sobre sus hombros cada vez que lo creían muerto, sino en los agujeros separados que cavan en la tierra los que lo ejecutaron “no sea que se vuelva a enderezar cualquier chico rato” (Vargas, 65). Tal parece que se ha hecho justicia. Y, sin embargo, queda la mirada y el estómago revuelto del narrador que apunta a su sanción del hecho, lo cual nos lleva a nuestro siguiente punto en la interpretación.

2.2 *La violencia ilegal, el fracaso de la búsqueda.*

Comentábamos que los salvadores/asesinos actúan bajo consciencia de estar participando de un esquema de venganza-justicia, y que su actuar en contra del Criolina es excesivo pues no existe algo que los detenga. La sutileza con que nos es presentada la sanción negativa de las acciones nos conduce a pensar precisamente en su exceso. “¡Yo ya no me aguantaba el estómago! ¡Me dieron mareos y calambres!” (Vargas, 65), comenta el narrador. Y, antes, “en el retablo ese de que hablaba más antes, el que le *mandamos* hacer a San Miguel por haber salvado a la guare, *no está ni de chiste pintado lo que sigue* aquí luego luego” (63-64, con nuestras cursivas).

Girard, al referirse a las crisis de los sistemas de rituales de sacrificio, comenta:

Cualquier comunidad víctima de la violencia o agobiada por algún desastre se entrega gustosamente a una caza ciega del “chivo expiatorio”. Instintivamente, se busca un remedio inmediato y violento a la violencia insoportable. Los hombres quieren convencerse de que sus males dependen de un responsable único del cual será fácil desembarazarse. Pensamos inmediatamente, en este caso, en las formas de violencia colectivas que se desencadenan espontáneamente en las comunidades en crisis, en los fenómenos del tipo linchamiento, pogrom, “justicia expeditiva”, etcétera. (88)

Estas crisis de los sistemas, como él mismo comenta no son exclusivas de los sistemas religiosos, sino también de los judiciales (2005: 30). Como hemos visto a lo largo de este análisis, la crisis del sistema judicial es clave para entender la acción perpetrada. Su regreso a un paradigma religioso (únicamente en su adopción ideológica, no en su práctica ritual, pues el ajusticiamiento corresponde más bien al paradigma del sistema judicial) sólo puede comprenderse como un fracaso del sistema judicial. El linchamiento da prueba de ello. Esta, seguramente, es la razón del desasosiego del narrador que nos presenta la mirada con que vemos la historia desarrollada.

Michel Foucault nos entrega en *Vigilar y Castigar* un elemento más sobre la percepción excesiva de la ejecución con relación al acto de justicia:

El castigo ha dejado de ser teatro. [...] Como si las funciones de la ceremonia penal fueran dejando, progresivamente, de ser comprendidas, el rito que “cerraba” el delito se hace sospechoso de mantener con él turbios parentescos: *de igualarla, si no de sobrepasarlo en salvajismo*, de habituar a los espectadores a una ferocidad de la que se les quería apartar, de mostrarles la frecuencia de los delitos, *de emparejar al verdugo con un criminal y a los jueces con unos asesinos*. (16) (Las cursivas nos corresponden.)

Como vemos, la concepción actual de justicia evita el suplicio del cuerpo. A pesar de que el momento en que los cuentos se sitúan (una sociedad rural del México de los años de la Revolución Mexicana) aún nos habla de la posibilidad de ejecución a las personas, la noción de “suplicio” ya ha desaparecido del sistema de justicia. El “suplicio” existía en otras manifestaciones: los azotes a los trabajadores, las condiciones infrahumanas a que se sometía a los presos y todos los excesos que se puedan recordar

del porfiriato y del bandolerismo, pero todos ellos escapan de la “ceremonia penal”. En el caso del ajusticiamiento del Criolina, este suplicio vuelve a ser puesto en práctica como parte de la ceremonia penal. Como decíamos, no se trata de una sociedad primitiva o de un sistema judicial que haga uso del suplicio y de su exhibición (como en su momento fueron, por ejemplo, los Autos de Fe de la Inquisición Española). Por ello, la violencia se percibe como un exceso. Gilles Lipovetsky ya pensaba en el sistema judicial como una forma de evitar que la violencia cayera en manos privadas (178), es decir, que cualquiera fuera ejecutor de ella. En el contexto de un sistema judicial ya concebido y fracasado, la venganza y el suplicio no sólo son excesivos, sino que son antisociales. A esto nos lleva el fracaso, la crisis, de un sistema judicial.

A pesar de lo mucho que pudieran justificarse, a pesar del juego ambiguo de la presencia de lo religioso (San Miguel), pervive la noción del exceso, del sistema fracasado que no sirve para salvar al hombre, sino que pone las piezas para que él manifieste una forma terrible de ejercer la violencia: un fracaso en la búsqueda de la justicia que el sistema que él mismo ha creado le niega. Al no tener opciones dentro del sistema, busca fuera de él, lo reinterpreta, se justifica y, por ello, estalla. La ejecución del que se había entendido como “el chivo expiatorio”, aquél que podría llevarse con su muerte todos los males que los aquejan, sólo contagia a sus ejecutores. La violencia, originalmente un medio, avasalla el fin y lo supera. Ellos mismos quedan marcados, hermanados en un acto terrible que tiene un recordatorio sutil en las matas del retablo. La memoria de este acto violento, como el escozor de la bembérica, a unos les pica poco y a otros los pone en agonía.

Notas

- ¹ Luis Miguel Estrada O. (Morelia, 1982) Contador público por Universidad Vasco de Quiroga, maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autor de los volúmenes de cuentos, nueve relatos y uno de opinión (Jitanjáfora, 2006), *Cuentos de Juan y Juan* (Jitanjáfora, 2006) y *Colisiones* (Universidad de Guadalajara, 2008) por el que obtuvo el Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola. Ha colaborado en revistas como *Los Perros del Alba*, *Cultura de Veracruz*, *Cuatro Patios*, *Revista Mexicana de Literatura Contemporánea*, y como columnista en diversos medios electrónicos. Fue beneficiario del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán en sus emisiones 2005 y 2010.
- ² Valadés mismo refiere a las críticas “de Salazar Mallén, quien diagnosticó que se trataba de una obra fallida, por el abuso y falta de sagacidad del autor en utilizar formas populares coloquiales.” (60)

Bibliografía

- Amara, Giuseppe. *Cómo acercarse a... la violencia*. México: CONACULTA, 1998.
- Arellano, Jesús. “Javier Vargas Pardo y Margarita Casasús” en Suplemento cultural No. 745 de *El Nacional*, 9 de julio de 1961.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquet Editores, 2002.
- Blanco, Miguel. “XAVIER VARGAS PARDO, Céfero. México, FCE, 1961; 146 págs. (*Letras mexicanas*, 66)” en *Anuario de Letras*. México: UNAM, 1962.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores, 1976.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- González, Raúl Eduardo. “Realidad y ficción en los cuentos de Xavier Vargas Pardo” en P. Shaffhauser (Ed.) *La problemática discursiva de la identidad en la producción discursiva de América Latina*. Perpignan: Université de Perpignan, 2005.
- Lerín, Manuel. “Céfero” en Suplemento cultural No. 745 de *El Nacional*, 9 de julio de 1961.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Molina García, Arturo. “Los cuentos de Xavier Humberto Vargas Pardo”. En *El Centavo. Revista de cultura y literatura*, 211, año XLIII, 1997.
- Prada, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario*, tomo I. Zacatecas: Departamento editorial UAZ, 1993.
- Prada, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario*, tomo II. Zacatecas: Departamento editorial UAZ, 1993.
- Valadés, Edmundo. “El cuento mexicano reciente” en *Armas y letras*. Monterrey: Universidad de Nuevo León, Octubre/Diciembre de 1960.

- Valadés, Edmundo. "Al rescate de *Céfero*" en *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.
- Vargas Pardo, Xavier. *Céfero*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

ESTÉTICA DEL DISCURSO LITERARIO: (DE) CONSTRUCCIONES EN LA PROPUESTA TEÓRICA DE RENATO PRADA OROPEZA

FELIPE A. RÍOS BAEZA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Hoy tuve que encomendar un nombre propio a la memoria.
Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*

De entrada, una certeza. El trabajo crítico de Renato Prada ha encontrado su reconocimiento más alto en el momento en que libros como *La autonomía literaria* o *Hermenéutica. Símbolo y conjetura* son utilizados en el aula por docentes y alumnos para un entendimiento más diáfano de una disciplina tan árida como la teoría literaria.

Quienes trabajamos en sus recovecos, quienes hemos estudiado la teoría para enseñarla y aplicarla, hemos encontrado en esos volúmenes una virtuosa exposición de los temas que preocupaban y aún preocupan a los estudiosos de todas las épocas: la forma y el estilo, la interpretación y el signo lingüístico, las categorías de autor y de lector –primero vivos, luego muertos y ahora nuevamente vivos, en una espiral que resulta casi paródica–. Recuerdo vivamente el caso de un alumno que no entendió el concepto de *ostranenie* de Viktor Sklovski hasta que se topó con un libro de Prada, y de otro que se creía escritor y que al leer uno de los finos ensayos que tiene sobre Borges, se dio de bruces con la primera enseñanza que todo aprendiz debe consignar: que desde tiempos inmemoriales se es-

cribe el mismo texto, con variaciones que ni siquiera los libreros de Babel son capaces de establecer a ciencia cierta.

Es constatable en las clases de la licenciatura en Lingüística y Literatura y de la maestría en Literatura Mexicana que los alumnos llegan a comprender mejor el formalismo ruso, la estética de la recepción o lo que aún puede servir de la semiótica gracias a esos textos. Prada defiende el acercamiento teórico como el más adecuado modo de análisis. Al igual que lo afirmaba Roland Barthes, “el texto solo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, de *manera inmediata*, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta” (37).

Sí, el texto solo no existe si no empieza a circular en el medio social en tanto “discurso narrativo-literario con intencionalidad estética”, citando en *strictu sensu* el concepto de Prada. Fue allí donde se ubicó una de sus últimas preocupaciones reflexivas: en el examen de la literatura en tanto discurso que llevaba un propósito que muchas veces excedía la estética y se convertía, al modo bajtiniano pero sin llegar a ser postestructuralista, en un discurso social. Por ello, en esta intervención desearía revisar brevemente a uno de sus libros teóricos más recientes y por lo mismo menos atendidos: *Estética del discurso literario*, publicado en el 2009 por la Universidad Veracruzana y la BUAP en la envidiable colección Biblioteca.

A mi entender, *Estética del discurso literario* (2009) es un libro que dialoga tangencialmente con *Literatura y realidad*, en los momentos en los que trabaja los problemas clásicos de la mimesis y la verosimilitud, y de manera estrecha con *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*. La razón es sencilla: se trata de los textos en los que Renato Prada, tácitamente, se encarama al alegato que ya habían planteado otros teóricos de que la literatura es una disciplina que nació siamesa, adherida a la filosofía, y que nunca debió haberse separado. Esa relación de codependencia, esa facultad de la literatura de poner en problemas a la

retórica de la filosofía (la preocupación del Heidegger tardío y de otros, como Wittgenstein y Lacoue-Labarthe), me parece que va hilando los distintos momentos del recorrido que hace desde los pitagóricos y los sofistas, pasando por Kant, Hegel y Trabant, hasta llegar a Danto y a Gianni Vattimo, comprobando cuán atento andaba el profesor a las nuevas tendencias en el problema de la recepción en interpretación.

Hay un planteamiento que no se debe perder de vista, y que abraza todo el trabajo teórico del libro. Según Prada:

Es gracias a la *praxis* estética (...) (que) nos constituimos en hombres, o, mejor constituimos nuestro mundo humano objetivado en una dimensión de expresiones propias y características, diversas a otras, y cuyo conjunto es nuestra cultura, nuestra *realidad socio-cultural*. La *praxis* estética “llena”, con sus manifestaciones, aspectos y series de sentido propios y únicos, en cuanto sólo esta actividad, este *hacer* y ningún otro, puede llenar de sentido este mundo, mundo que contiene, en permanente comunicación y dialéctica de interrelaciones, los valores cognitivos, éticos, religiosos, políticos (16).

Sería el discurso estético, entonces, el que mantendría interrelacionados a los demás, una telaraña invisible y a veces denostada por los otros discursos circulantes, que permite la dialéctica y la convergencia de las reflexiones socioculturales. Para sostener el postulado, más que Aristóteles o incluso que Baumgarten, a quien se le debe el bautizo de la disciplina como *estética*, en el camino de Renato Prada se cruzará de modo fundamental Immanuel Kant. Para Kant, según Prada, “lo estético no se halla fuera del ámbito del conocimiento, de la relación trascendental que se entabla entre un ‘objeto’ y la persona (...), entre lo general (la regla, la ley, el principio) y lo especial” (38). Este problema kantiano entra en contacto con el planteamiento inicial de Prada, en tanto

se aborda una estética instaurada desde la producción, desde la obra artística misma, y su vínculo con el entorno social. La facultad, pues, de juzgar un objeto estético (falazmente *a priori*, según el alegato posterior de Heidegger) radicaría en el polémico criterio del *gusto*. No obstante, puntualiza Prada, aunque el *juicio del gusto* sea de carácter subjetivo, en calidad de juicio perseguiría de todos modos una trascendentalidad. Si lo estético fuera lo universal, los términos de agrado o desagrado, de *gusto* entendido por Kant como “la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno” (Kant, 141), se relacionarían con lo especial o particular: en suma, tomarían la forma de lo *sublime*.

Sin embargo, este nexo entre estética y sublimación se revela inmediatamente forzado y dudoso. “El juicio del gusto”, dice Prada, “es formulado como *un juicio singular sobre el objeto y no debe ser confundido con un juicio que corresponda a un conocimiento*” (48). Es decir, supo identificar lo que Paul de Man, en *La ideología estética*, ha llamado “la cruz de la analítica de lo sublime”, planteando que en realidad el gusto es meramente subjetivo, aunque pretenda imponerse como juicio objetivo. Llama la atención, precisamente, que no aparezca en la *Estética del discurso literario* una mención a Paul de Man para reforzar la incongruencia kantiana de unir en estos términos filosofía crítica e ideología. El juicio del gusto parece un juicio sin razonamiento, “pero juicio al fin”, dice el autor, abriendo aún más la herida que ha separado, desde Sócrates y Platón, a la filosofía de la literatura. Quizá el primero en reconocer que no se trataba un problema de razonamiento, sino de lenguaje, haya sido Nietzsche y luego esa larga cadena fascinante y provechosa para el estudio literario contemporáneo que la compondría Heidegger, Sartre, Foucault y hasta llegar al más demoledor de todos: Jacques Derrida.

(Paréntesis: desafecto como era Prada a la deconstrucción y a ciertas ramas del post-estructuralismo, me hubiera encantado polemizar con él sobre este asunto. En este libro en el que se re-

vela tan escépticamente kantiano, traer a colación a Paul de Man hubiera provocado su inquietud intelectual. Hace poco menos de un año, y por el tino siempre acertado de Alejandro Palma Castro, en su investidura de Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, organizamos un nutrido panel de teoría literaria en el que, al final, luego de que él hiciera un repaso histórico por los modelos teóricos más reconocidos, y yo irrespetuosamente una deconstrucción de los mismos, hubo un conato de discusión. No pudimos continuarla los días posteriores. Son de las cosas que ya estamos echando de menos: la inteligencia, pasión y efervescencia con que exponía sus puntos de vista).

Esta concepción kantiana del arte será contrastada, sólo para su solapado reforzamiento, con Hegel primero y Marx después, para llegar a uno de los capítulos más interesantes del libro que lleva por título "Fenomenología del discurso narrativo-literario". Aquí, lo examinado en detalle la estética como fenómeno puro, si es eso posible en un discurso como el literario. ¿Cuál es, finalmente, la esencia del fenómeno estético-narrativo-literario? ¿Puede la obra de arte ser en sí misma? ¿Puede existir solamente en los límites de su esencialidad? Si en el primer capítulo Renato Prada se auxiliaba de Kant para organizar su hipótesis de trabajo, por supuesto que en este segundo apartado quien saldrá en su camino será Martin Heidegger. Para Heidegger el habla, al contrario de lo que pensaban algunos lingüistas, no es una herramienta y una actividad del hombre: es el habla la que habla por el hombre. Donde mayormente se aprecia es en la poesía, que pretende un habla muchísimo más pura (de ahí la famosa sentencia de Heidegger: "el habla es la casa del ser"). El habla cotidiana es un poema olvidado y agotado por desgaste, incapaz ya de cualquier invocación. Le corresponde a la poesía la tarea de vivificar el habla, sacudirla, renovarla, con el fin de recuperar su capacidad de invocación.

Tal como pronto lo establece Prada, el problema es más ontológico que fenomenológico. Lo que el poema invoca es la diferencia

entre el *ser* y el *ente*. Si se me permite el pastiche heideggeriano, la poesía es la luz que a través de los entes deja aparecer el ser. Es en cierta poesía donde se devela la esencia del habla (el habla pura), pues la palabra en poesía posee un valor fundador de la realidad (es ontológica). “Para nosotros”, aclara Prada, “la obra literaria se nos ‘muestra’, se nos da en la intuición fenomenológica porque estamos ya ‘en medio’ de lo que la hace presente en cuanto tal; y está ‘presente’ toda ella, ‘en persona’, en el discurso estético, aunque tiene necesidad de una indagación hermenéutica de esta manifestación” (108-109). Esa indagación será la que se trabaje en el cuarto capítulo, en que se examine la estética de la recepción de la reconocida Escuela de Constanza como consecuencia metodológica de lo planteado por Heidegger y sobre todo por Hans-Georg Gadamer, su discípulo poco consentido.

Hay una nota a pie de página, eso sí, que me llama la atención (y qué ganas de preguntar la pregunta con la que nos hacían sufrir los profesores de secundaria: “¿qué quiso decir el autor?”). Es difícil determinar la intencionalidad de Prada, pero en la página 114 se señala que: “La ‘denuncia’ de Heidegger del olvido del Ser a favor de la *esencia* de las cosas, propia de la metafísica griega desde Parménides, entonces, también alcanzaría a su maestro, quizás el último gran ‘metafísico’ de la esencia” (Prada, 114). ¿Quién es ese maestro, ese último gran metafísico de la esencia? ¿Habla de Parménides o de Heidegger? Mi pregunta es deliberada, pues en el conocido texto “La mitología blanca”, del libro *Márgenes de la filosofía*, Jacques Derrida polemiza con Heidegger y su idea de que el texto, o incluso el hombre, realmente “hablen” y no estén, pues, en condición de subalternidad, simplemente repitiendo un discurso sin originalidad ni pureza posible. Para Derrida, Heidegger es el último bastión de la metafísica, y la defiende incluso cuando la intenta “destruir”. Carezco en este momento de herramientas para demostrar si en la página 114 hay un guiño a esta aseveración deconstructiva, pero por el bien de la estética y de su

planteamiento como discurso posible, es conveniente fingir que Derrida no ha existido. Cualquier instalación de una *différance* en sus orígenes y destinos nos haría improbable incluso la discusión que ahora estamos sosteniendo.

Me he saltado deliberadamente el capítulo tres, en el que Renato Prada realiza un acto de audacia al invertir incluso el orden cronológico de los aportes teóricos: arranca con la semiótica de la cultura, y referencias a Yuri Lotman y Umberto Eco, para realizar un *Ke-hre*, o viraje, heideggeriano y rematar el capítulo con una alusión al estructuralismo. Pero a ese estructuralismo del cual, al final de su trabajo, él pretendía trascender; Greimas y Todorov funcionan, pero fuerzan el objeto estético-narrativo de tal manera que siempre parece habérsenos olvidado algo allí. ¿Qué? Precisamente, la esencia-lidad del fenómeno literario. De ahí, me parece, que Prada afirme: “Una cosa es proponer un análisis basado en un modelo de estructura –un análisis estructural– y otra caer en una postura metafísica del estructuralismo” (282). Con ello, creo entender que este “viraje” tiene como propósito empezar a estrechar filosofía y literatura en un mismo espacio textual: un tipo de filosofía que ha intentado por medios diversos superar la metafísica y una literatura que ya ha superado el anquilosado concepto de la mimesis exacto de la realidad. Se hace evidente al concluir el capítulo: “Por ello (...) afirmamos que el estructuralismo es uno de los últimos esfuerzos de la metafísica racionalista para poder establecer verdades universales que reproducen una constitución (‘naturaleza’) también universal (...). Nuestra postura es opuesta a toda reducción metafísica” (285).

Renato Prada entendió en este libro que la literatura no puede estar subordinada a la filosofía, sino que es en estos tiempos, y como lo quería Nietzsche, un regreso al *logos*, a la conjunción y unidad de sentido, a la confluencia de opuestos. Uno de sus apartados de las “Conclusiones críticas” lo expresa bellamente: “Retomar la fuerza de la palabra” (542). La palabra nace y se tiene en el diálogo, sólo es posible en el habla en tanto presencia. No

quisiera concluir esta intervención haciendo metafísica, otra vez, y considerando a la escritura como un sustituto del habla (si he de ser derridiano, he de ser congruente), pero lo cierto es que en momentos como éstos podemos hacer analogías vívidas debido a que estoy gozando de la presencia de ustedes debido a la ausencia de Renato Prada. Michel de Montaigne no tuvo necesidad de escribir mientras tuvo cerca a su amigo Étienne de La Boétie. Una vez fallecido La Boétie, Montaigne quiso suplir esa ausencia, llenar el hueco de esa alma que ya partió, exponiendo ensayos sobre los temas más variados. Tal vez, y esto lo digo también para dejarlo escrito, hacer teoría sea una de las formas de seguir conversando con Prada.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- De Man, Paul. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Prada Oropeza, Renato. *Estética del discurso literario*. Xalapa: Universidad Veracruzana – Puebla: BUAP, 2009.

EL ÁGAPE DE LA CREACIÓN LITERARIA. EL ESCRITOR Y SU POÉTICA

RENATO PRADA OROPEZA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

La reflexión a la que me obliga tratar de explicar(me) qué concepción sustenta mi hacer narrativo es doble: por una parte la reflexión sobre la “creación” literaria misma (centrada ahora sobre el cuento), y, por otra la relación que pudiera establecer esta tarea con mi otra actividad ligada estrechamente a la literatura: la actividad teórica y crítica de textos narrativos. Quizás, por estrategia de eliminación cautelosa, convenga iniciar mi esclarecimiento por el segundo aspecto: ¿qué relación o relaciones se establecen entre estas dos acciones discursivas en mi persona? ¿Hay interferencia o complementariedad? ¿Qué pasa cuando escribo un cuento con relación al bagaje conceptual y esquemático de la explicación del texto literario que me brindan tanto la semiótica como la hermenéutica? ¿Puede, servir de ayuda la experiencia teórica en cuanto pudiera brindar algunos útiles o materiales para la narración literaria? Creo que, al menos en cuanto a mi actividad se refiere, la teoría y el análisis constituyen series estrictas de mi papel intelectual, perfectamente separables y distinguibles de la “creación” literaria. De hecho, hay grandes y mejores escritores de relatos literarios que uno que carecen en absoluto de formación teórica y analítica. Como también hay teóricos y críticos literarios de primera magnitud, incapaces de esbozar un

cuento. Seguramente son dos actividades que se ubican en distintos hemisferios de nuestro cerebro que no se cruzan ni interfieren para nada: dos actividades o papeles espirituales que la persona que los ejerce los distingue con claridad. Hay casos ilustres de esto que son más que elocuentes: Jean Paul Sartre, Umberto Eco, para citar a dos nombres mayúsculos. Aunque es posible que la teoría –aquella rama que involucra tanto a la literatura como a la filosofía– nos sea de una cierta, relativa utilidad en la etapa de la revisión crítica del trabajo literario; es decir, cuando uno juega el papel de lector, receptor, del discurso y tiene el suficiente distanciamiento para poder establecer después el texto, que se entregará como “definitivo” al público. (También es posible –nadie conoce los corredores subterráneos de comunicación que la lectura crea en nuestro interior– que nos haga más receptivos en la hora de la alimentación literaria que constituye adentrarse en un discurso narrativo: literario, cinematográfico, historiográfico...; o, en general, de un discurso estético o filosófico en el cual se involucren aspectos ontológicos de vital importancia para la concepción de un personaje, de una situación narrativa, de una configuración descriptiva que comunique un valor semántico de particular importancia al relato.)

De todos modos, queremos dejar clara constancia que, al menos, en nuestra experiencia personal, la actividad conceptual y analítica que ejercitamos con frecuencia en relación al discurso literario en general y a ciertos discursos narrativos en particular, se distingue nítidamente de la actividad –llamémosla– “creativa” y, por tanto, no interfiere con ella: no la precede ofreciéndole ayuda, ni la obstaculiza interrumpiendo su flujo vital para someterla a un examen extraño: el discurso narrativo literario como obra, como una práctica de intencionalidad estética constituye un mundo aparte de la teoría y del análisis que posteriormente se pudiera ejercer sobre él. (En mi vida intelectual nunca se me ha ocurrido guiarme por una teoría, ni someter al análisis y a la

interpretación ninguno de mis relatos, como hago con los “creados” por otros autores.)

Asentado esto, pasemos al otro problema. ¿Qué me mueve en la práctica narrativa? Seguramente mis cuentos manifiestan, proponen concepciones del mundo y de la vida como todo texto literario. Quizás unos más claramente que otros. Es también posible encontrar en ellos expresiones parciales o totales de elementos ideológicos, como en toda obra de un ser humano que pertenece a una sociedad inmersa en el tiempo y en el espacio, en un tiempo y un espacio muy particular de nuestra historia y de nuestro mundo, al cual pertenezco y cuyo sistema ideológico, consciente o inconscientemente, reproduzco, incluso en los discursos en los cuales soy adverso a uno o varios de sus elementos: el escritor más revolucionario de algún modo todavía “transmite” los valores ideológicos que su mundo presenta como aquellos que sustentan su razón de ser: esos valores son ideológicos en la medida en que no se hallan sometidos a una revisión crítica, y ningún individuo que integre una sociedad puede jactarse de partir de una concepción total y absolutamente nueva y distinta de su mundo sociocultural. Pero también existen concepciones y conceptualizaciones, más o menos conscientes; establecidas como convicciones personales que no están en deuda con una actitud acrítica con respecto a los elementos ideológicos, sino que se separan de éstos y son, por ello, distintos y nos pertenecen como algo, en cierto modo, personal. Intentaré hacer explícitos algunos elementos de esta índole en mi actividad narrativa; que esclarezcan un poco mi hacer literario. Intento una especie de confesión como la que hizo, en forma magistral y paradigmática, San Agustín, no ante el público, sino ante esa parte de mí mismo que permanece siempre en estado latente –como a la expectativa– cuando doy por terminado un cuento. Aquella parte de mi

consciencia que me inquieta con una pregunta, siempre postergada: Y, ¿ahora qué?

Antes de recurrir a un texto profundo y esclarecedor sobre el hacer estético mismo. Atiendo a la otra parte de mi vida consciente que a esa pregunta sólo responde con la expectativa de distanciarse de su obra y esperar la respuesta no en sí, en la obra misma, sino en la “repercusión”, en el “efecto” que tiene en el receptor: porque fundamentalmente se escribe para otro –aunque curiosa y misteriosamente ese otro puede ser uno mismo, si ha logrado el distanciamiento adecuado y lee la obra como a un mensaje, un discurso, que nos comunica algo (un mundo posible, nos dice cierta teoría actual) que se nos abre sólo en el acto de la lectura. El destino de la obra está en manos del lector, es cierto, y será él quien podrá responder al “y ahora qué” que nos inquieta al poner el punto final al discurso que surge por nuestra iniciativa propia y que asumimos como nuestro.

“Que surge por nuestra propia iniciativa y asumimos como nuestro”: este enunciado parece que nos puede servir para aclarar (nos) un tanto lo que constituye nuestra parte –nuestra contribución, si se puede decir– en la compleja praxis estética que compromete, más que ningún otro discurso, constante y puntualmente a una comunicación de nuestro ser profundo, entre alguien, el autor que invita a actualizar su discurso, que propone se siga sus sugerencias, y el otro alguien que acepta esa invitación y que lleva a su realización efectiva el acto estético. De alguna manera, la iniciativa de escribir, de “hacer” la obra surgió como iniciativa en el autor persona, en uno mismo cuando “tomó la pluma” –para echar mano de una expresión tan romántica, pero que todavía supera su anacronía (pues quizás ahora habría que decir: “Se puso frente a su computadora”)– y decidió enfrascarse en la tarea única de escribir un cuento. Además de ser movido a hacerlo como por un impulso vital, como por una fuerza interna vital impostergable y propia, es decir, única: “Debo escribir este

cuento: éste y no otro”: en esto el acto de escribir es un acto vital –personal e impostergable– que sólo al escritor le corresponde en su fase inicial, gestora de la praxis estética a la que da nacimiento. Pero, además de esta decisión, por necesidad vital, ¿existe otro propósito personal para realizar el acto? Creo que el impulso corresponde a la energía que nos transmite la vivencia ofrecida por otro acto que le precede y es el del “goce” que nos produjo una praxis estética anterior: aquí ubicamos el papel decisivo que juega la lectura de discursos literarios, precedente y formadora de nuestra vocación de escribir. Todo escritor previamente fue un lector, y un lector apasionado de otros textos vitales, en los cuales participó como uno de sus factores de realización indispensables. Eso por una parte; pero está también, por otra, la necesidad que surge en uno de transmitir lo que se fue gestando ahora no sólo a través de los textos literarios sino de nuestra vida misma, conformada por elementos de los cuales no siempre estamos conscientes: las grandes ilusiones, las terribles decepciones; los actos de nuestros seres queridos que nos ofrecieron lo mejor que tenían, la vileza gratuita –toda vileza, en el fondo lo es y aquí radica el misterio del mal– que quiso resquebrajarnos y hasta hundirnos en la enajenación como seres humanos; las meditaciones a que nos llevaron otro tipo de discursos o las mismas experiencias de la vida: todo ello y muchas otras más que fueron integradas, amalgamadas, a nuestra más íntima savia de lo que es nuestra vida por algo que les da su vital impulso y unidad: el amor: sólo el amor más recóndito y arraigado en nuestras fibras más íntimas puede ser el motor que nos lleva a comunicar a otro, a invitar a otro a una complicidad gran-diosa y ennobecedora de escribir un cuento. Amor y esperanza de que la invitación –que constituye en el fondo todo discurso estético– al otro para que complete, haga realidad lo que sin su amorosa recepción se diluiría en el silencio o en el olvido; sin la esperanza de que nuestro mensaje-invitación reciba la atención caritativa, en el sentido original

de este término, que pretende suscitar para alcanzar su destino ontológico: llegar a ser lo que intenta: de este modo al escribir me pongo en las manos del otro, le concedo el poder de decidir el destino de mi discurso, de algo que forma parte de mí mismo en cierto modo. Pero, también la fe: fe en que el mensaje lanzado en la botella al proceloso mar del mundo cotidiano, con sus oleajes de apertura y perfidia, llegue a su destinatario: de que unas manos piadosas la recojan, de que unos ojos plenos de voluntad de vida, lleven esas palabras a su espíritu –a su corazón– para que las descifre como piden ser des-cifradas: en un acto de estrecha y celosa complicidad por la vida, por abrir nuevos horizontes que no sólo amplíen nuestras perspectivas, sino que nos ofrezcan, de algún modo, la razón, una de las razones por las que estamos en este mundo. Fe, esperanza y amor: las tres virtudes que los cristianos llaman “teologales” y que nosotros ahora las secularizamos, mundanizamos, pues la confluencia de estas tres acciones virtuosas hace posible el ágape, la fiesta, de la creación estética. Ágape en el que participamos desde el instante en que tomamos la pluma; pero que llega a su culminación en un encuentro en el que ya no estamos presentes en cuanto personas... Pero, ¿en verdad no estamos ya más en cuanto alguien lee lo que hemos tenido la iniciativa de ofrecerle? Aunque centrada en la escritura de un poema, cedamos la palabra a una de las voces magnas de nuestra literatura, Octavio Paz, y prestemos atención a lo que nos dice:

Cuando sobre el papel la pluma escribe,
A cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?
¿A quién escribe el que escribe por mí,
orilla hecha de labios y de sueño,
quieta colina, golfo,
hombro para olvidar al mundo para siempre?

Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
escoge una palabra, se detiene,
duda entre el mar azul y el monte verde.
Con ardor helado
contempla lo que escribo.
Todo lo quema, fuego justiciero.
Pero este juez también es víctima
y al condenarme, se condena:
no escribe a nadie, a nadie llama,
a sí mismo se escribe, en sí se olvida,
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo.

Este poema cimero introduce una dimensión a la visión un poco “racionalista” que parece subyacer en nuestras palabras: la paradoja, uno de los alimentos preferidos de los espíritus graves y profundos: se escribe desde la soledad, es cierto, pero desde una soledad donde el otro está presente como exigencia de reclamo y destino; es verdad que no soy yo –como un ser individual lleno de pasiones y prejuicios distintos al acto creador estético, a la escritura, más bien bloqueadores del mismo– quien escribe, que “alguien escribe en mí, mueve mi mano...”, pero es el acto inicial –fundador y fundamental– de mi iniciativa, lo que le abre el espacio a su acción decisiva: sin la asunción por mi parte de este acto, de la voluntad, mi voluntad, de sometimiento a las reglas que la escritura de un discurso estético me exige “con un ardor helado”, la pasión de la escritura no es posible. De este modo, es un acto de entrega por el que ofrezco a mi voluntad más íntima, menos a flor de piel, menos sometida a la querella cotidiana, a ese juez severo que es la constitución de un discurso estético: acto que se da sus propias reglas, reglas que, sin embargo, son las que el otro debe interiorizar y, sobre todo compartir, para que ambas voluntades se hagan una sola en la obra literaria. Voluntades que se pierden, delegan sus poderes en el surgimiento mismo del discurso estético, que por ello, podemos decir que “a sí mismo

se escribe” o, en otras palabras, “en sí se olvida”. Sin este olvido radical de uno y otro: del escritor y del lector en cuanto personas, el puente de la comunicación estética no se instaure jamás. Y en este olvido: mi yo “vuelve a ser yo mismo”: en la obra que escribo –cuando la leo o la siento leída por el otro vivificador de mi intencionalidad estética, siento que “vivo sin vivir en mí”. Y quizás, así, hayamos develado el núcleo íntimo que motiva nuestra escritura, toda escritura: el darse uno al otro; pero no el uno fáctico, cotidiano, desperdigado, enajenado, en las preocupaciones prosaicas de lo común, de la hojarasca que amenaza con asfixiarnos, sino aquél uno mismo que a través de mis lecturas, de mis preocupaciones más profundas y auténticas, han logrado integrar en un yo íntimo, comunicable. De este modo, al escribir uno se da, y al darse contribuye también al hacerse del otro: le ofrece otra posibilidad otro horizonte de ser en el mundo que habita, que juntos habitamos, y, también construimos.

Y así, quizás podemos aventurarnos a responder a la inquietud que motivaron estas palabras diciendo: escribo para construirme en el otro, y construir al otro, y construir con el otro el mundo que nos hace ser, que nos permite respirar aires todavía cargados de fe, de amor y de esperanza.

ARTE COMO LENGUAJE

YURI LOTMAN

TRADUCCIÓN DE ANTÓN TOURSINOV
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS, GUATEMALA

Prólogo del traductor

En 2004 el doctor Renato Prada me preguntó por la posibilidad de una traducción directa del ruso al español de uno de los trabajos más significativos de la semiología actual, *El arte como lenguaje*, del fundador de la escuela semiótica de Tartú Yuri Lotman. Me pareció algo rara la idea debido a que en español existe una publicación entera del libro *Estructura del texto artístico* cuya parte forma dicho trabajo. Dado que yo nunca había leído a Lotman en español (pero sí en ruso), Renato me trajo este libro para que yo lo leyera y comparara con el original. Después de leer esta edición española, me di cuenta de que si yo no fuera ruso y no lo hubiera leído al gran Lotman en original antes, cuando estudiante, no habría entendido gran parte de esta publicación por culpa de confusiones terminológicas, nombres y ejemplos “raros”, citas de los autores desconocidos para el público hispano, referencias a los hechos históricos y sociales no tan trascendidos fuera de Rusia, etc. Resultó que la gran parte de los trabajos de Lotman fue traducida al español no del original, el ruso, sino de las ediciones intermediarias en italiano. De allí fue la petición del Dr. Prada.

Me anime no sólo a traducir el capítulo completo de este importantísimo para la semiótica, filología y culturología trabajo de

Lotman, sino también a facilitar a los futuros lectores la percepción por medio de las aclaraciones y explicaciones de los hechos culturales, lingüísticos e históricos propios de Rusia pero inusuales para el público académico extranjero.

La primera versión de esta traducción (realizada del libro: Yuri Lotman (1998). *Sobre las artes*. [Ob iskusstve]. San-Petersburgo, ed. Iskusstvo, 1998. pp14-45) fue editada por el Dr. Renato Prada en 2005 y publicada con fines estrictamente académicos en la revista *Semiosis* (Tercera época, vol. I, núm. 2, julio-diciembre de 2005). La presente versión fue revisada y corregida para esta segunda publicación. Agradezco al Lic. Jorge Luis Contreras Molina de la Universidad Francisco Marroquín de Guatemala por la exhaustiva revisión del estilo, correcciones y redacción del texto.

Dedico esta traducción a la memoria de mi gran Amigo y Maestro Renato Prada Oropeza, quien me ha acompañado en mi vida académica a través de sus enseñanzas, consejos y libros.

El arte como lenguaje*

El arte es uno de los medios de comunicación. Sin lugar a dudas, realiza una conexión entre el emisor y el receptor, que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia el asunto, igual que un hombre que habla consigo mismo une en sí al locutor y al auditor. ¿Nos permite este hecho definir el arte como un lenguaje organizado de un modo particular?

* En la terminología lingüística rusa se usan los términos lengua y habla equivalentes a *langue* y *parole* en el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure. No obstante, notaremos que en ruso los conceptos de lenguaje (capacidad de comunicación) y de lengua (elemento social de la dicotomía del lenguaje) se transmiten por medio de un solo término, lengua (lengua como sistema de signos vs lengua(s) naturale(s)). Por lo tanto, el título original del artículo, traducido literalmente, podría ser *El arte como lengua*. Aquí y adelante las notas son el símbolo de asterisco (*) pertenecen al traductor – A.A.T., y las notas numéricas, que se colocan al final del texto, equivalen a las originales del autor, Yuri Lotman.

Cualquier sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o más personas puede definirse como lenguaje (como ya hemos dicho, en el caso de la autocomunicación se entiende que un individuo representa a dos personas). A menudo se trata de que el lenguaje presupone una comunicación en una *sociedad humana**, pero eso no es indispensable, ya que, de un lado, la comunicación lingüística entre el hombre y la máquina y la de las máquinas entre sí no es en la actualidad un problema teórico sino una realidad técnica.¹ De otro lado, tampoco se puede dudar de la existencia de determinadas comunicaciones lingüísticas en el mundo animal. Al contrario, los sistemas de comunicación *en el interior de un individuo* (por ejemplo, los mecanismos de regulación bioquímica o de señales transmitidas por la red de nervios del organismo) no son lenguajes.²

En este sentido, podemos hablar de lenguas y lenguajes** no sólo al referirnos al ruso, al francés, al hindú o a otros, no sólo a los sistemas artificialmente creados por varias ciencias para la descripción de determinados grupos de fenómenos (los denominan lenguas “artificiales” o metalenguajes de las determinadas ciencias), sino también al referirnos a las costumbres, rituales, comercio, religiones. De igual manera se puede mencionar el “lenguaje” del teatro, del cine, de la pintura, de la música, del arte en general como de un lenguaje organizado de un modo particular.

Sin embargo, al definir el arte como un lenguaje, tratamos de referirnos a algunas ideas sobre su estructura y organización. Todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su “vocabulario” (a veces se le llama “alfabeto”. Para la teoría general de los sistemas de signos*** estos conceptos son equivalentes), todo lenguaje cuen-

* Todas las cursivas, paréntesis y comillas en el texto son del autor – Yuri Lotman.

** En el texto ruso aparece solo un término.

*** En la lingüística rusa se utiliza en término *Teoría de los sistemas de signos* al referirse a lo que en español llamamos *Semiótica*. Consideramos necesario dejar en el texto la traducción literal del término ruso ya que a veces tanto en este como en sus demás trabajos el autor utiliza también el término *Semiótica*.

ta con unas reglas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada y esta estructura tiene su propio sistema jerárquico.

Este planteamiento del problema permite observar el arte desde dos puntos de vista distintos. Primero, destacar en el arte lo que lo emparenta con cualquier lenguaje y tratar de describir estos aspectos en los términos generales de la teoría de los sistemas de signos.

Segundo, al analizar lo primero, destacar en el arte lo propio del lenguaje *particular* y lo que lo diferencia de otros sistemas del mismo tipo.

Ya que en adelante utilizaremos el concepto de “lenguaje” en su significado específico que se le da en los trabajos de semiótica y que lo difiere sustancialmente del empleo habitual, definiremos el contenido de este término. El lenguaje es cualquier sistema de comunicación que usa signos ordenados de un modo particular. Los lenguajes definidos de esta manera se distinguirán:

- Primero, de los sistemas que no sirven como medios de comunicación;
- Segundo, de los sistemas que sirven como medios de comunicación pero no utilizan signos;
- Tercero, de los sistemas que sirven como medios de comunicación pero no utilizan total o parcialmente los signos ordenados.

La primera oposición permite separar los lenguajes de las formas de la actividad humana que no están vinculadas directamente y por su objetivo con el almacenamiento y transmisión de información. La segunda permite introducir la siguiente distinción: la comunicación semiótica se realiza principalmente entre individuos; la no semiótica - entre sistemas en el interior del organismo. Probablemente sería más correcto interpretar esta oposición como antítesis de las comunicaciones al nivel del primero y del segundo

sistemas de señales, porque, por un lado, son posibles relaciones extrasemióticas entre los organismos (más considerables en los animales inferiores pero se conservan también en el hombre en forma de los fenómenos que estudia la telepatía), y por otro - es posible la comunicación semiótica en el interior del organismo. Se trata no sólo de la autoorganización por parte del hombre de su intelecto mediante determinados sistemas semióticos, sino también a aquellos casos cuando los signos irrumpen en el campo de la señalización primaria (el hombre “conjura” con palabras el dolor de muelas influyéndose en sí mismo con palabras para soportar sufrimientos o una tortura física).

Si con todo lo dicho se acepta la idea de que el lenguaje es una forma de comunicación entre dos individuos, hay que hacer algunas precisiones. Será más cómodo sustituir el concepto de “individuo” por el de “emisor del mensaje” (remitente) y “receptor del mensaje” (destinatario). Esto permitirá introducir en el esquema los casos cuando el lenguaje no une a dos individuos, sino a dos mecanismos transmisores (receptores), por ejemplo, un aparato telegráfico y un dispositivo de grabación automática conectado a aquél. Pero lo más importante es que no son raros los casos en que un mismo individuo se presenta como remitente y como destinatario de un mensaje (apuntes “para no olvidar”, diarios, agendas). Entonces la información se transmite no en el espacio sino en el tiempo y sirve como medio de autoorganización de la persona. Ha de considerarse que este caso es sólo una peculiaridad de poca importancia dentro de las comunicaciones sociales en general, de no ser por una causa: se puede considerar como individuo a una persona, entonces el esquema de la comunicación $A \rightarrow B$ (del remitente al destinatario) prevalecerá evidentemente sobre el esquema $A \rightarrow A$ (el propio remitente es destinatario, pero en otra unidad de tiempo). Sin embargo, se puede sustituir A por el concepto, por ejemplo, de la “cultura nacional” para que el esquema de la comunicación $A \rightarrow A$ adquiera por lo menos

el valor equivalente de $A \rightarrow B$ (en algunos tipos culturales será dominante). Veremos el siguiente paso: si sustituimos el A por la humanidad en su totalidad, la autocomunicación será (por lo menos en el marco de la experiencia histórica real) el único esquema de la comunicación.

La tercera oposición separará las lenguas y los lenguajes de los sistemas intermedios de los que se ocupa la paralingüística (mímica, gestos, etc.). Si se entiende como el lenguaje lo arriba indicado, este concepto incluirá:

- a) Los lenguajes de las lenguas naturales (por ejemplo, el ruso, el francés, el estonio, el checo);
- b) Los lenguajes artificiales: los lenguajes de la ciencia (meta-lenguajes de las descripciones científicas), los lenguajes de las señales convencionales (por ejemplo, de las señales de tránsito), etc.

El arte es un sistema secundario de modelización. Hay que entender “secundario con respecto a la lengua” solo como “el que utiliza la lengua natural como material”. Si el término tuviera este contenido sería incorrecto incluir en él las artes no verbales (pintura, música y otras). No obstante, la relación es aquí más complicada: la lengua natural no es sólo uno de los sistemas más antiguos, sino también el más poderoso dentro de las comunicaciones humanas. Por su propia estructura influye rigurosamente en la mente y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (igual que todos los sistemas semióticos) se construyen por el *tipo de lengua*. Esto no significa que reproduzcan todos los aspectos de las lenguas naturales.

Así, la música difiere radicalmente de las lenguas naturales por la ausencia de conexiones semánticas obligatorias aunque en la actualidad es evidente la total regularidad de la descripción de

un texto musical como una especie de la construcción sintagmática (trabajos de M. M. Langleben y B. M. Gasparov). La manifestación de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la pintura (trabajos de L. F. Zheguín, B. A. Uspenskiy), en el cine (artículos de S. Eizenstein, Yu. N. Tynianov, B. M. Eiejenbaum, K. Metz) permite ver en estas artes *objetos semióticos*: sistemas contruidos por el tipo de lenguas. Ya que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos sobrepuestos sobre la conciencia, inclusive el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.

Así, pues, el arte puede describirse como cierto lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto creado en este lenguaje. La mayor parte de la presente investigación, que ofrecemos al juicio de los lectores, será dedicada a comprobar y expresar esta idea. Mientras tanto nos limitaremos a mencionar unas citas que subrayan la indivisibilidad poética de la estructura peculiar del texto que le corresponde, del lenguaje particular del arte. He aquí una anotación de A. Blok (julio de 1917): “No es cierto que las ideas se repitan. Cada idea es nueva porque lo nuevo la rodea y le da forma. “Para que él, resucitado, no pueda levantarse” (mi idea). “Que él no pueda levantarse del ataúd” (Lérmontov, lo acabo de recordar) son ideas totalmente distintas. Lo común en ellas es el “contenido” lo que prueba una vez más que un contenido sin forma no existe por sí mismo, no tiene su peso propio”.³ Al examinar la naturaleza de las estructuras semióticas, se puede hacer la siguiente observación: la complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida. La complicación del carácter de la información lleva inevitablemente a la complicación del sistema semiótico utilizado para su transmisión. En un sistema semiótico correctamente contruido (es decir, que alcance el objetivo para el cual ha sido creado) no puede haber una complejidad superflua, injustificada.

Si existen dos sistemas, A y B, y los dos transmiten totalmente un cierto volumen único de información con el gasto igual para superar el ruido en el canal de conexión, pero el sistema A es no-

tablemente más sencillo que el B, entonces no cabe duda de que el sistema B será desechado y olvidado.⁴

El lenguaje poético representa una estructura de gran complejidad. Es mucho más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el lenguaje poético (en este caso no es importante si es en verso o en prosa) y en el lenguaje coloquial fuera idéntico⁵, el lenguaje artístico perdería el derecho a existir y sin lugar a dudas desaparecería. Pero, el asunto es otro: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para la transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. Esto significa que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse fuera de una estructura dada. Relatando una poesía en términos del lenguaje coloquial destruimos su estructura y, por consiguiente llevamos al receptor un volumen de información distinto al que ha contenido esta poesía. Así, pues, la metodología del estudio por separado del “contenido” y de las “particularidades artísticas”, tan propia y común en la educación secundaria, se basa en una incomprensión de los fundamentos del arte y es perjudicial porque inculca al lector una idea falsa sobre la literatura como un modo prolijo y embellecido de exponer los mismos pensamientos que se pueden expresar breve y sencillamente. Si se puede resumir en dos páginas el contenido de “Guerra y Paz” o de “Eugenio Onéguin”, la conclusión lógica es: no hay que leer obras largas sino manuales breves de literatura. A esta conclusión empujan no los maestros malos a sus alumnos indolentes, sino todo el sistema de la educación secundaria en cuanto a la literatura, sistema que, a su vez refleja muy simplificado las tendencias que se hacen sentir en la ciencia de la literatura.

El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada y es inseparable de ésta. L. N. Tolstoy escribió sobre la idea fundamental de “Ana Karenina”:

Si quisiera decir con palabras simples todo lo que había pensado decir en la novela, habría tenido que quedarme desde un principio con la novela que había escrito.* Y si los críticos ya lo entienden y en sus ensayos pueden expresar todo lo que quiero decir, los felicito [...] Y si los críticos miopes creen que yo quise describir sólo lo que me gustaba: cómo almuerza Oblonsky y cómo son los hombros de Karenina, se equivocan. En todo, en casi todo lo que yo he escrito, me ha guiado la necesidad de recoger los pensamientos encadenados entre sí para poder expresarme; pero cada pensamiento expresado con palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente cuando se toma aislado sin la concatenación en que se encuentra.

Tolstoy expresó extraordinariamente la idea de que el pensamiento artístico se realiza a través de la “concatenación” –la estructura– y no existe sin ésta, que la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad. Agrega Tolstoy: “... hacen falta personas que demuestren lo absurdo que es buscar ideas aisladas en una obra de arte y dirijan constantemente a los lectores en el infinito laberinto de concatenaciones que constituyen la esencia del arte y en las leyes que sirven de base de estas concatenaciones”.⁶

La definición “la forma corresponde al contenido”, justa en el sentido filosófico, no refleja suficientemente la relación entre la estructura y la idea. Ya Yu. N. Tynianov señaló la incomodidad (en cuanto al arte) de su carácter metafórico: “Forma + contenido = vaso + vino”.

* León N. Tolstoy escribía la novela Guerra y Paz durante 6 años (1864-1869). La primera publicación del libro vio la luz en 1870 pero antes de publicarla el autor había escrito 7 variantes de la novela (según se cambiaba su visión acerca de los hechos descritos y acerca del objetivo de la novela).

Pero todas las analogías espaciales aplicadas al concepto de forma valen sólo en la medida en que simulan ser analogías: en realidad, en la noción de la forma se desliza invariablemente un rasgo estático estrechamente vinculado con el concepto del espacio⁷. Para tener una noción más gráfica de la relación entre la idea y la estructura es más cómodo imaginar la relación entre la vida y el complejo mecanismo biológico del tejido vivo. La vida que constituye la peculiaridad más importante del organismo vivo, es inconcebible fuera de su estructura física, es la función de este sistema operante. El investigador de la literatura que aspira a entender la idea separada del sistema modelizador del mundo del autor, de la estructura de la obra, recuerda a un idealista que trata de apartar la vida de la estructura biológica concreta de la cual es función. La idea no se contiene en unas citas, aunque bien escogidas, sino que se expresa en toda la estructura artística. El investigador que no lo toma en cuenta y que busca la idea en unas citas aisladas, se parece al hombre quien, al enterarse que la casa tiene un plano, empezaría a derribar los muros para encontrar el lugar donde está escondido este plano. El plano no está oculto en la pared sino realizado en las proporciones del edificio. El plano es la idea del arquitecto, la estructura del edificio, su realización. El contenido conceptual de la obra es la estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por eso, la idea artística es inconcebible fuera de la estructura. El dualismo de forma y contenido debe ser sustituido por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe fuera de esta estructura.

Una estructura modificada llevará al lector o al espectador una idea distinta. De aquí sale que un poema carece de “elementos formales” en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de estructura compleja. Todos sus elementos son significativos.

El arte entre otros sistemas semióticos

El estudio del arte en las categorías del sistema de comunicación permite plantear, y en parte resolver, una serie de problemas que habían quedado fuera del campo visual de la estética tradicional y de la teoría de la literatura.

La teoría de los sistemas de signos moderna tiene una concepción bien elaborada de la comunicación que permite esbozar los rasgos generales de la comunicación artística.

Cualquier acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario de la información. Pero, como si fuera poco: el hecho bien conocido de incompreensión comprueba que no todos los mensajes se entienden. Para que el destinatario entienda al remitente del mensaje es necesaria la existencia de un intermediario común para ellos, que es la lengua. Si tomamos el conjunto de todos los posibles mensajes en una lengua, se verá fácilmente que algunos elementos de estos mensajes se presentarán en todo tipo de relaciones como recíprocamente equivalentes (por ejemplo, entre las variantes de un fonema en un tipo de relaciones, entre fonema y grafema en el otro, y así va a surgir una relación de equivalencia). Es fácil notar que las diferencias aparecerán debido a la naturaleza de la materialización de un signo o de su elemento, mientras que las semejanzas son resultado del lugar similar en el sistema. Lo común para distintas variantes mutua-mente equivalentes funciona como su invariante. Así, pues, obtendremos dos aspectos distintos del sistema de comunicación: un flujo de mensajes aislados encarnados en tal o cual sustancia material (gráfica, sonora, electromagnética en una conversación telefónica, las señales telegráficas, etc.) y un sistema abstracto de relaciones invariantes. La distinción de estos dos conceptos y la definición del primero como “habla” (*parole*) y “lengua” (*langue*)* pertenece a F. de Saussure. Es evidente que si las unidades lingüísticas se representan como portadoras de determi-

* Véase la nota de la primera página.

nados significados, el proceso de comprensión consista en que un mensaje verbal determinado se identifique en la conciencia del receptor con su invariante lingüística. En este caso algunos rasgos de los elementos del texto verbal (los que coinciden con sus rasgos invariantes en el sistema de la lengua) se destacan como significativos, mientras que la conciencia del receptor percibe a los otros como no esenciales. Así, pues, la lengua se presenta como un cierto código mediante el cual el receptor descifra el significado del mensaje que le interesa. En este sentido, admitiendo algún grado de inexactitud, se puede identificar la división del sistema en “habla” y “lengua” en la lingüística estructural con “mensaje” y “código” en la teoría de la información.⁸ Sin embargo, si la lengua se comprende como un sistema definido de elementos invariantes y de reglas de su combinación⁹, será exacta y justa la idea de R. Jakobson y de otros científicos de que en el proceso de transmisión de la información se utilizan de hecho no uno sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje. En este sentido se trata de las reglas del hablante y las reglas del oyente. La diferencia entre estas reglas se hizo evidente en cuanto surgió el problema de la generación artificial (síntesis) y decodificación (análisis) del texto escrito en alguna de las lenguas naturales mediante la computadora. Todos estos problemas están estrechamente relacionados con la definición del arte como el sistema de comunicación.

La primera consecuencia de la idea de que el arte es uno de los medios de comunicación es la afirmación: para poder percibir la información transmitida por los medios del arte es necesario dominar su lenguaje. Haremos una digresión necesaria más. Imaginémonos algún lenguaje. Por ejemplo, el lenguaje de los símbolos químicos. Si anotamos una lista de todos los signos gráficos empleados, comprobaremos fácilmente que se dividen en dos grupos: uno, las letras del alfabeto latino, designa los elementos químicos; el otro (signos de igualdad, de adición, coeficientes

en dígitos) señalará los métodos de su combinación. Si anotamos todos los símbolos-letras, veremos un conjunto de nombres del lenguaje químico que en su totalidad designarán todos los elementos químicos conocidos hasta el momento.

Supongamos ahora que segmentamos todo el espacio designado en determinados grupos. Por ejemplo, vamos a describir todo el conjunto del contenido mediante un lenguaje que tenga sólo dos nombres: los metales y los metaloides, o vamos a introducir algunos otros sistemas de anotación hasta que lleguemos a la segmentación en elementos y su designación mediante letras aisladas. Está claro que cada uno de los sistemas de anotación refleja un determinado concepto científico de clasificación de lo designado. Así, pues, cada sistema del lenguaje químico al mismo tiempo será un modelo de una determinada realidad química. Llegamos a una conclusión esencial: cualquier lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización o, mejor dicho, ambas funciones están fuertemente vinculadas.

Esto es, asimismo, válido para las lenguas naturales. Si en el ruso antiguo (siglo XII) “chest” [honor] y “slava” [gloria] resultan ser antónimos, y en el moderno, sinónimos¹⁰; si en el ruso antiguo “sinii” [azul] es a veces sinónimo de “chornii” [negro], a veces de “bagrovo-krasniy” [rojo intenso, púrpura], “seriy” [gris] equivale al moderno “goluboy” [azul claro] (refiriéndose al color de los ojos), mientras que “goluboy” equivale al actual “seriy” (cuando se refiere al pelaje de los animales o al plumaje de los pájaros);¹¹ si en los textos del siglo XII el cielo nunca se llama azul ni celeste, mientras que al parecer el fondo dorado de los iconos expresa el color del cielo muy verosímil para los espectadores de aquella época; si en el eslavo antiguo “quien tiene los ojos azules, no será quien se habrá tomado el vino, quien está

* Debido a los distintos alfabetos (el cirílico del ruso y el latino del español) las palabras rusas (igual que los nombres y los apellidos) las transliteramos.

buscando donde hay fiestas”¹² debe traducirse: “Quién tiene los ojos purpúreos (llenos de sangre) si no el borracho el que está buscando donde hay fiestas”. Entonces es obvio que se trata de los modelos distintos de espacio ético y de colores*.

Pero, al mismo tiempo, es evidente que no sólo los “signos-nombres” sino también los “signos-cópulas” desempeñan el papel modelizador, es decir, reproducen el concepto de relaciones en el objeto designado.

Así, cualquier sistema de comunicación puede desempeñar la función modelizadora y, al revés, cualquier sistema modelizador puede desempeñar el papel comunicativo. Desde luego, una u otra función puede expresarse de modo más intenso o casi no percibirse en tal o cual uso social. Pero potencialmente están presentes ambas funciones.¹³

Todo lo dicho es esencial para el arte.

Si una obra de arte me comunica algo, si sirve a los fines de comunicación entre el remitente y el destinatario, entonces se puede destacar en ella:

- 1) la comunicación, lo que se me transmite;
- 2) el lenguaje, un determinado sistema abstracto común para el emisor y el receptor que hace posible el propio acto de comunicación. Aunque, como lo veremos más adelante, cada

* Estos ejemplos pueden ubicarse no sólo en el plano diacrónico (así es más fácil para el lector ruso debido a la unidad del idioma y falta de variantes nacionales y poca diferencia entre los dialectos que se distinguen a nivel fonológico) sino también en el sincrónico, lo que será más explicativo para el lector hispano. Podemos dar de ejemplo la diferencia léxica y gramatical de las variantes nacionales del español que determinan este espacio ético. Por ejemplo un mismo lexema que en distintas variantes tiene distintos significados (“guagua” lo que en las Canarias y en el Caribe es “autobús”, en los Andes será “niño recién nacido”; o si en España y algunos países le dicen “bolígrafo” o “pluma”, en Centroamérica es usual “lapicero”, etc).

uno de los aspectos indicados puede ser estudiado sólo como abstracción científica pero la oposición de estos dos aspectos en la obra de arte es sumamente necesaria en una fase determinada de la investigación.

El lenguaje de la obra es algo que surge antes de la creación de un texto concreto y que es idéntico para ambos extremos de la comunicación (más adelante haremos algunas correcciones en esta idea). El mensaje es la información que surge en un texto dado. Si tomamos un grupo grande de textos funcionalmente homogéneos y los examinamos como variantes de un cierto texto invariante, eliminando todo lo que está fuera del sistema desde nuestro punto de vista, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de este grupo de textos. Así, por ejemplo, está construida la clásica “Morfología del cuento de hadas” de V. Ya. Propp que ofrece un modelo de este género folklórico. Podemos estudiar todos los ballet posibles como un solo texto (al igual que aceptamos todas las interpretaciones de un mismo ballet como variantes de un texto) y después de describirlo, obtendremos el lenguaje del ballet, etc.

El arte es inseparable de la búsqueda de la verdad. Sin embargo, es necesario destacar que la “verdad del lenguaje” y la “verdad del mensaje” son nociones conceptualmente distintas. Para entender esta diferencia imaginémonos, por un lado, los enunciados sobre el carácter verdadero o falso de la solución de tal o cual problema, la exactitud lógica de tal o cual afirmación, y por otro, razonamientos sobre la verdad de la geometría de Lobachevskiy o la lógica cuadrivalente. Se puede preguntar por cualquier mensaje en ruso o en otra lengua natural: ¿es verdadero o falso? Pero esta pregunta pierde totalmente el sentido si se aplica a una lengua en su conjunto. Por eso, las frecuentes reflexiones sobre el carácter inútil, insuficiente o incluso “vicioso” de algunos len-

guajes artísticos (por ejemplo, del lenguaje del ballet, de la música oriental, de la pintura abstracta) contienen un error lógico, o sea, el resultado de la confusión de conceptos. Mientras tanto, antes de juzgar si es verdadero o falso, hay que aclarar la cuestión de qué es lo que se valora: el lenguaje o la comunicación. Igualmente van a funcionar diferentes criterios de valoración. La cultura está interesada en una especie de poliglotía. No es casual que el arte en su desarrollo olvide los mensajes caducos, pero conserve con asombrosa perseverancia los lenguajes artísticos de las épocas pasadas. En la historia del arte abundan los “renacimientos” de los lenguajes del pasado que se perciben como innovadores.

La distinción de estos aspectos es esencial para los filólogos (y en general para los teóricos del arte). Aquí no se trata sólo de una constante confusión entre la peculiaridad del lenguaje del texto artístico y su valor estético (con la constante afirmación de que “lo incomprendible es malo”) sino también de la ausencia de una distinción consciente del propósito de la investigación, de la renuncia a plantear el problema de qué es lo que se estudia: el lenguaje artístico común de la época (de una tendencia, de un escritor) o algún mensaje transmitido en este lenguaje.

En este último caso, probablemente es más racional describir los textos “corrientes”, los más estandarizados, en los cuales la norma general del lenguaje artístico se revela claramente. La no distinción de estos dos aspectos lleva a la confusión que la tradicional teoría literaria ya indicó e intentó evitar al nivel intuitivo exigiendo la búsqueda de la diferencia entre lo “general” y lo “individual” en la obra de arte. Entre los primeros intentos, muy lejos de la perfección, del estudio de la norma artística del arte se puede mencionar, por ejemplo, la conocida monografía de V. V. Sipovskiy sobre la historia de la novela rusa. A principios de los años veinte la cuestión ya se había planteado como el problema primordial. Así, V. M. zhirmunskiy escribió que en el estudio de la literatura “por la misma esencia del problema planteado es ne-

cesario hacer abstracción de lo individual y captar la difusión de una tendencia general”¹⁴. Este problema fue planteado también en los trabajos de V. Shklovskiy y de V. Vinogradov. Sin embargo, al entender la diferencia entre estos aspectos se puede ver que la relación entre ellos en los mensajes artísticos y no artísticos es profundamente distinta y el mismo hecho de la identificación insistente de los problemas de la especificidad del lenguaje de algún arte con el valor de la información transmitida está tan difundido que no puede resultar casual.

Cualquier lengua natural consiste de los signos que se caracterizan por la existencia de un determinado contenido extralingüístico y de elementos sintagmáticos cuyo contenido no solo reproduce las relaciones extralingüísticas, sino también tiene un carácter formal inmanente. En realidad entre estos grupos de hechos lingüísticos existe una constante interpenetración: por un lado, los elementos significativos se convierten en auxiliares, por el otro, los elementos auxiliares se semantizan constantemente (el significado del género gramatical como característica de contenido sexual, la categoría de lo animado, etc.). Sin embargo, el proceso de difusión es tan imperceptible que ambos aspectos se distinguen claramente.

Otra cosa es el arte. Aquí, de un lado, se manifiesta una tendencia constante a la formalización de los elementos de contenido, a su “congelación”, es decir, transformación en clichés, a la transición completa del campo del contenido al campo convencional del código. Veremos un ejemplo. B. A. Turayev en su ensayo sobre la historia de la literatura egipcia dice que las pinturas murales de los templos egipcios tienen un tema particular: el nacimiento de los faraones en forma de episodios y escenas que se repiten rigurosamente. Es “una galería de imágenes acompañadas por el texto que reproducen una antigua composición creada, probablemente, para los reyes de la V dinastía y luego transmitida oficialmente en forma estereotipada de generación en ge-

neración". El autor indica que "este poema dramático oficial fue utilizado por aquellos cuyos derechos al trono se disputaban"¹⁵, como, por ejemplo, la reina Hat-Shepsut, y comunica el siguiente hecho notable: deseando consolidar sus derechos Hat-Shepsut ordenó colocar en los muros de Deir-el-Bahari la imagen de su nacimiento. Pero, el sexo de la reina fue corregido sólo en la inscripción mientras que la imagen seguía siendo estrictamente tradicional y representaba el nacimiento de un niño. Esta imagen se formalizó por completo y lo que se revelaba como portador de la información no era la referencia de la imagen de un niño a su prototipo real sino el hecho mismo de la inclusión o no inclusión en el templo del texto artístico cuya relación con la reina se establecía sólo por medio de una inscripción.

De otro lado, la tendencia de interpretar todo el texto artístico como signifiicante es tan grande que con razón consideramos que en la obra no hay nada casual. Vamos a reiterar a la afirmación de R. Jakobson¹⁶ acerca del significado artístico de las formas gramaticales en el texto poético, así como a otros ejemplos de semantización de los elementos formales del texto en el arte. Desde luego, la correlación de estos dos principios en distintas formas históricas y nacionales del arte será diferente. Pero, su presencia e interrelación son constantes. Es más, si admitimos dos enunciados: "En la obra de arte todo pertenece al lenguaje artístico" y "En la obra de arte todo es mensaje", la visible contradicción será sólo aparente.

Por eso, surge la pregunta: ¿se puede identificar el lenguaje con la forma de la obra de arte y el mensaje con el contenido y, en este caso, no desaparecerá la afirmación que el análisis estructural elimina el dualismo del estudio del texto artístico desde el punto de vista de la forma y el contenido? Parece que no vale la pena hacer semejante identificación. Ante todo porque el lenguaje de la obra de arte no es la "forma", si bajo este concepto se comprende la idea de algo externo respecto al contenido portador

de la carga informativa. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece por toda su estructura al “contenido”, es decir, contiene la información. Ya hemos señalado que el modelo del mundo creado por el lenguaje es más general que el modelo de mensaje profundamente individual en el momento de su creación. Ahora hay que mencionar que el mensaje artístico crea el modelo artístico de un fenómeno concreto -el lenguaje artístico modifica el modelo del universo en sus categorías más generales, las cuales, siendo el contenido más general del mundo, son la forma de la existencia de objetos y fenómenos concretos. Así, pues, el estudio del lenguaje de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de comunicación estética sino también reproduce el modelo del mundo en sus contornos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la más esencial.

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística también es una elección del lenguaje en el que el autor quiere hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de los lenguajes artísticos de una época concreta, de su cultura, de su pueblo o de su humanidad (al fin y al cabo es posible plantear esta cuestión). Aquí hay que destacar un rasgo importante al que volveremos más adelante: el lenguaje de cualquier ciencia es para ella único, ligado a sus propios objeto y aspecto particulares. La transcodificación de una lengua a otra, extraordinariamente productiva en la mayoría de los casos, y que surge en relación con problemas interdisciplinarios, descubre en un objeto que parecía único los objetos de dos ciencias o lleva a la creación de una nueva rama del conocimiento y de un nuevo metalenguaje que le es propio.

Normalmente la lengua natural admite traducción y está relacionada no con el objeto sino con la sociedad. Sin embargo, la len-

gua ya tiene en sí misma una determinada jerarquía de los estilos que permite interpretar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vista pragmáticos. La lengua construida de este modo modeliza no sólo una determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador.

En el lenguaje del arte con su doble propósito de modelización simultánea, tanto del objeto como del sujeto, siempre luchan la idea acerca del lenguaje como algo único y la idea de la posibilidad de elección entre los sistemas artísticos de comunicación en cierto modo equivalentes. En un polo se encuentra la reflexión que ya preocupaba al autor del “Cantar de las huestes de Igor”^{*}: cantarlo “según los cantares de la época” “según Bayán”^{**}; en el otro polo, la afirmación de F.I. Dostoyevsky: “Hasta creo que para diferentes formas del arte existen las correspondientes series de ideas poéticas así que ninguna idea se puede expresar en forma que no le corresponde”.¹⁷

La oposición de estas declaraciones es aparente: donde existe un solo lenguaje posible no surge el problema de la correspondencia o no correspondencia de su esencia modelizadora respecto al modelo del mundo del autor. En este caso, el sistema modelizador del lenguaje no queda al descubierto. Cuanto mayor es la

* *Cantar de las huestes de Igor* es la obra monumental de la antigua poesía rusa, probablemente pertenece al siglo XV, su manuscrito fue encontrado en una biblioteca privada en 1800, traducida y publicada por el poeta ruso A. Pushkin en el mismo contexto. En 1812 el manuscrito fue quemado durante la invasión de Moscú por las tropas francesas de Napoleón por lo que ahora muchos teóricos de la literatura dudan del origen de la obra. En el Cantar se trata de una campaña militar sin éxito que emprendió en el s. XII el Gran Príncipe ruso Igor contra las tribus tártaro-mongolas que había invadido el territorio ruso en el s. XI. La idea principal de la obra fue la unión de los principados rusos para combatir al enemigo. A partir de su publicación en 1800 *Cantar de las huestes de Igor* influyó determinadamente en toda la historia del estado ruso, al igual que en la literatura, música, pintura, etc.

** *Bayán* fue un mítico poeta ruso antiguo. “Según Bayán” significa algo ficticio, cuentos.

posibilidad de elección, mayor es la cantidad de información que contiene la estructura del lenguaje y es más exacta su correspondencia con tal o cual modelo del mundo.

Y es porque el lenguaje del arte modeliza los aspectos más generales de la imagen del mundo, sus principios estructurales (en muchos casos precisamente el lenguaje es el contenido esencial de la obra y puede ser mensaje), mientras que el texto va a consistir en sí mismo. Esto ocurre en todos los casos de parodias literarias, de polémicas, cuando el artista define el mismo tipo de relación con la realidad y los principios fundamentales de su reproducción artística. Así, pues, el lenguaje del arte no se puede identificar con el concepto tradicional de la forma. Es más, utilizando alguna lengua natural, el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales lleven en sí el contenido.¹⁸

Por último, es necesario examinar otro aspecto de la relación entre el lenguaje y el mensaje en el arte. Imaginémonos dos retratos de Catalina II: uno de gala, obra de Levitsky, y otro, costumbrista, representando a la emperatriz en Tsárskoye Seló*, obra de Borovikovsky.** Para los cortesanos contemporáneos de aquél entonces era muy importante el parecido del retrato con el rostro de la emperatriz que ellos conocían. Que los dos retratos representaran a una misma persona fue para ellos el mensaje esencial, pero la diferencia en la interpretación, la especificidad del lenguaje artístico preocupaba únicamente a las personas familiarizadas con el arte. Para nosotros se perdió para siempre el interés que estos retratos representaban para aquellos que conocían a Catalina II, mientras que sobresale la diferencia en la interpretación artística. El valor informativo de la lengua y del mensaje dentro

* Tsárskoye Selo es un parque y palacio en las afueras de San Petersburgo, antigua sede de los zares de Rusia.

** Dmitry G. Levitsky (1735-1822) y Vladímir L. Borovikovsky (1757-1825) eran dos grandes pintores rusos, maestros de retrato.

de un mismo texto varía según la estructura del código del lector, de sus exigencias y sus expectativas.

Sin embargo, la movilidad e interrelación de estos dos principios se expresa en otro. Analizando el proceso del funcionamiento de la obra de arte, observaremos una particularidad: en el momento de percepción del texto artístico tendemos a considerar muchos aspectos de su lenguaje como mensajes; los elementos formales se semantizan; y lo que es propio para un sistema de comunicación general, al formar parte de la totalidad estructural del texto, se va a percibir como individual. En una obra talentosa todo se percibe como creado *ad hoc*. Sin embargo, en adelante, al formar parte de la experiencia artística de la humanidad, toda la obra se convierte en el lenguaje para las futuras comunicaciones estética y lo que era casualidad del contenido en un texto, se vuelve código para las posteriores. A mediados del siglo XVII N.I. Novikov escribió: “Nadie me podrá convencer de que Harpagon de Molière está copiado de un vicio común. Cualquier crítica de una persona al pasar los años se convierte en una crítica de un vicio común; Kashchey, ridiculizado con toda razón será, con el tiempo, el ejemplo de todos los concusionarios”.*

El concepto del lenguaje del arte literario

Si utilizamos el concepto del “lenguaje del arte” en el sentido que hemos acordado utilizar, ser evidente que la literatura, como una de las formas de la comunicación, deba tener su propio lenguaje.

* El antihéroe de muchos cuentos populares rusos llamado Kashchey el Inmortal. Su nombre literalmente significa “el esqueleto” (en el ruso antiguo) y en el folclor ruso es símbolo del concusionario y de la persona malvada. Aquí el citado autor se refiere a un hecho histórico-cultural muy curioso. El poeta ruso Aleksandr P. Sumarokov (1717-1777) en su comedia *El Concusionario* copió a este personaje de su cuñado (marido de su hermana) A.I. Baturlin (en la obra es llamado Kashchey) ya que éste, después de la muerte del padre del poeta, trató de robar toda la herencia sobornando a los funcionarios.

“Tener su propio lenguaje” significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes.

Pero la literatura ya está vinculada con uno de los tipos de lenguaje: la lengua natural. ¿Cuál es la correlación entre el “lenguaje de la literatura” y la lengua natural en que la obra está escrita (ruso, inglés, italiano o cualquiera)? ¿Si existe este “lenguaje de la literatura” o sería suficiente distinguir el contenido de la obra (“mensaje”; por ejemplo, la pregunta ingenua del lector: “¿De qué se trata?”) y el lenguaje de la literatura como un estrato funcional estilístico de la lengua nacional?

Para entender todo, esto veremos el siguiente problema bastante trivial. Seleccionemos los siguientes textos: grupo I - un cuadro de Delacroix, un poema de Byron, una sinfonía de Berlioz; grupo II - un poema de Mickiewicz, obras para piano de Chopin; grupo III - textos poéticos de Derzhavin, conjuntos arquitectónicos de Bazhenov. Ahora, como ya se ha hecho más de una vez en varios ensayos sobre la historia de la cultura, nos pondremos de objetivo representar los textos dentro de cada grupo como un solo texto, reduciéndolos a variantes de un cierto tipo invariante. Este tipo invariante para el primer grupo será el “romanticismo europeo occidental”; para el segundo, el “romanticismo polaco”; para el tercero, el “prerromanticismo ruso”. Claro, pues, que se puede plantear la tarea de describir los tres grupos como un solo texto introduciendo un modelo abstracto del invariante de segundo grado.

Si nos planteamos esta tarea, tendremos que destacar un sistema de comunicación, un “lenguaje”, primero para cada uno de estos grupos, luego para los tres juntos. Supongamos que la descripción de estos sistemas se va a hacer en ruso. Está claro que en este caso el ruso será la metalengua de la descripción (dejamos a un lado el problema de la impropiedad de tal descripción ya que es inevitable la influencia modelizadora de la metalengua en el

objeto), pero el “lenguaje del romanticismo” que trataríamos de describir (o cualquiera de los sublenguajes correspondientes a los tres grupos indicados) no puede identificarse con ninguna de las lenguas naturales porque, además, será válido para la descripción de textos no verbales. Mientras tanto, el modelo del lenguaje del romanticismo obtenido de este modo se aplicará también a las obras literarias y a un nivel determinado podrá describir el sistema de su construcción (a un nivel común para textos verbales y no verbales). Pero, es necesario examinar cuál es la relación que guardan con la lengua natural las estructuras que se forman dentro de las construcciones artísticas y que no pueden ser transcodificadas a los lenguajes de las artes no verbales.

La literatura artística se expresa en un lenguaje especial que se sobrepone encima de la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. Desde luego, la literatura no es el único sistema modelizador secundario, pero su estudio dentro de esta serie nos apartaría de nuestro objetivo directo.

Afirmar que la literatura tiene su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se sobrepone encima de ésta, significa que la literatura tiene un sistema de signos y de reglas de su combinación que sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. Trataremos de comprobarlo.

En las lenguas naturales es relativamente fácil distinguir los signos (unidades invariantes estables del texto) y las reglas sintagmáticas. Los signos se dividen claramente en los planos de contenido y de expresión entre los cuales existe una relación de no condicionamiento mutuo, de convencionalidad histórica. En el texto artístico verbal no sólo los límites de los signos son distintos sino que el mismo concepto de signo es diferente.

Ya tuvimos la oportunidad de escribir que los signos en el arte tienen el carácter no convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo.¹⁹ Esta idea es indiscutible para las artes plásticas

pero en cuanto a las artes verbales, tendrá una serie de conclusiones esenciales. Los signos icónicos se construyen según el principio de la relación condicionada entre la expresión y el contenido. Por eso, la distinción entre los planos de expresión y de contenido en el sentido habitual para la lingüística estructural se hace difícil. El signo modeliza su contenido. Está claro que en estas condiciones en el texto artístico se produce la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un enlace complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico resulta semántico al otro. Pero, es necesario recordar aquí que precisamente los elementos sintagmáticos en la lengua natural marcan los límites de los signos y segmentan el texto en unidades semánticas. La supresión de la oposición “semántica-sintaxis” hace los límites del signo invisibles.

Decir que todos los elementos del texto son elementos semánticos significa que en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo. De cierta manera es así: el texto es un signo integral, y todos los signos del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo.

Así, pues, cada texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*. A primera vista, esto contradice a la conocida idea de que sólo los elementos repetidos que forman un conjunto cerrado pueden servir para transmitir información. Sin embargo, esta contradicción es aparente. Primero, como ya hemos señalado, la estructura ocasional del modelo, creada por el escritor, se impone al lector como el lenguaje de su conciencia. Lo ocasional está sustituido por lo universal. Pero, no se trata solamente de esto. El signo “único” resulta “ensamblado” de los elementos comunes y a un nivel determinado “se lee” según las reglas tradicionales. Cualquier obra innovadora está formada de los elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional su carácter innovador deja de percibirse.

Formando el signo *único*, el texto al mismo tiempo sigue siendo un texto (una secuencia de signos) en alguna lengua natural y por eso guarda la división en palabras-signos del sistema lingüístico general. Así surge este fenómeno tan característico del arte según el cual un mismo texto, al aplicarle diferentes códigos, se descompone distintamente en signos.

Al mismo tiempo con la conversión de los signos lingüísticos generales en elementos del signo artístico pasa un proceso contrario. Los elementos del signo en el sistema de la lengua natural – fonemas, morfemas – al formar parte de algunas repeticiones ordenadas, se semantizan y se convierten en signos. Así, un mismo texto puede leerse como una cadena organizada según las reglas de la lengua natural como una secuencia de signos más grandes que la segmentación del texto en palabras, hasta convertir el texto en un signo único, y como una cadena, organizada de un modo particular, de signos más fraccionados que la palabra, incluso de los fonemas.

Las reglas de la sintagmática del texto también están relacionadas con esta idea. No se trata sólo de que los elementos semánticos y sintagmáticos resulten mutuamente convertibles, sino también de que el texto artístico se presenta simultáneamente como conjunto de frases, como frase y como palabra. En cada uno de estos casos el carácter de las relaciones sintagmáticas es distinto. Los dos primeros casos no necesitan comentarios pero hay que detenerse en el último.

Es erróneo considerar que la coincidencia de los límites del signo con los límites del texto elimina el problema de la sintagmática. El texto analizado de este modo puede dividirse en signos y respectivamente organizarse sintagmáticamente. Pero, no es la sintagmática de la cadena, sino la sintagmática de la jerarquía donde los signos serán como las matryoshkas, uno dentro del otro. Esta sintagmática es bastante real para la construcción de un texto artístico, y si para el lingüista resulta insólita, el historiador de la cultura hallará fácilmente el paralelismo, por ejemplo, en la estructura del mundo vista por un hombre medieval.

Para un pensador medieval, el mundo *no es un conjunto* de esencias sino *una esencia*, no una frase sino una palabra. Pero, esta palabra está jerárquicamente compuesta de palabras aisladas, como si estuvieran insertas unas en otras. La verdad no consiste en la acumulación cuantitativa sino en el ahondamiento (no hay que leer muchos libros – muchas palabras, sino comprender el sentido de la palabra; no acumular nuevos conocimientos, sino interpretar los viejos).

De todo lo dicho se puede inferir que el arte verbal se basa en la lengua natural sólo para transformarla en su propia lengua, secundaria, o el lenguaje del arte. El mismo “lenguaje del arte” es una jerarquía compuesta de los lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Con esto está relacionada la pluralidad de posibles interpretaciones de un texto artístico. Con eso mismo está relacionada, al parecer, la densidad semántica del arte inaccesible a otros lenguajes, no artísticos. El arte es el método más económico y más compacto del almacenamiento y transmisión de la información. Además el arte tiene otras peculiaridades dignas de atención del especialista en computación y, tal vez con el tiempo, del ingeniero constructor.

Teniendo la capacidad de concentrar una enorme cantidad de información en la “superficie” de un pequeño texto (comparemos, por ejemplo, el volumen de una noveleta de Chejov y de un manual de psicología), el texto artístico tiene una peculiaridad más: proponer a distintos lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; el propio texto propone al lector un lenguaje en el cual puede llegar a entender una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en la relación inversa con el lector y que lo instruye a este lector.

El problema de los medios con que se alcanza esto debe preocupar no sólo al humanista. Si nos imaginamos un dispositivo construido de un modo similar que transmite información científica, compren-

deremos que el descubrimiento de la naturaleza del arte como el sistema de comunicación puede producir una revolución en los métodos de almacenamiento y transmisión de la información.

Sobre la pluralidad de los códigos artísticos

La comunicación artística dispone de una interesante peculiaridad: los tipos habituales de comunicación conocen sólo dos casos de relaciones del mensaje en la entrada y en la salida del canal de comunicación: la correspondencia y la no correspondencia. Esta equivale a un error y surge a causa del “ruido en el canal de comunicación” que son varias circunstancias que obstaculizan la transmisión. Las lenguas naturales se aseguran contra las deformaciones por medio del mecanismo de redundancia, una especie de reserva de solidez semántica.²⁰

El problema de la redundancia en el texto artístico por el momento no es el objeto de nuestro estudio. Ahora nos interesa otra cosa: entre la comprensión y la incomprensión del texto artístico existe una amplia zona intermedia. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte es un fenómeno cotidiano que, a pesar de la frecuente opinión, no se debe a causas evitables sino a causas orgánicamente inherentes al arte. Por lo menos es probable que con esta propiedad esté relacionada la capacidad del arte de entrar en correlación con el lector y de proponerle precisamente la información que necesita y para cuya percepción está preparado.

Aquí ante todo hay que destacar una distinción principal entre las lenguas naturales y los sistemas modelizadores secundarios de tipo artístico. En la literatura lingüística, es reconocido el argumento de R. Jakobson sobre la distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática del hablante) y la gramática analítica (gramática del oyente). El enfoque similar de la comunicación artística deja descubrir su gran complejidad.

Es que en algunos casos el receptor del texto debe no sólo descifrar el mensaje mediante un código determinado sino también

establecer en qué “lenguaje” está codificado el texto. Aquí tenemos que distinguir los siguientes casos:

I.

- a) El receptor y el emisor utilizan un código común, desde luego se toma en cuenta que el lenguaje artístico es común, solo el mensaje es nuevo. Así son todos los sistemas artísticos de la “igualdad estética”. Cada vez la situación de la realización, la temática y otras condiciones extratextuales sugieren correctamente al oyente el único lenguaje artístico posible del texto.
- b) Una variedad de este caso será la percepción de los modernos textos compuestos de clichés. Aquí también funciona el código común para el emisor y el receptor. Pero, si en el primer caso es la condición de la comunicación artística y como tal se destaca por todos los medios, en el segundo, el autor trata de disimular este hecho: atribuye al texto los rasgos falsos de otro cliché o sustituye un cliché por el otro. En este caso, el lector antes de recibir el mensaje tiene que escoger entre los lenguajes artísticos que están a su disposición aquél en el que está codificado el texto o su parte. La propia elección de uno de los códigos conocidos produce una información adicional. Sin embargo, su valor es insignificante, ya que la lista de la cual se escoge es siempre relativamente pequeña.

II. Otro caso es cuando el oyente trata de descifrar el texto utilizando un código distinto al del creador. Aquí también son posibles dos tipos de relaciones.

- a) El receptor impone al texto su lenguaje artístico. En este caso el texto se somete a una transcodificación (a veces incluso a una destrucción de la estructura del transmisor). La información que intenta recibir el receptor es un mensaje creado en el lenguaje que le es familiar. En este caso, el texto artístico se maneja como no artístico.
- b) El receptor trata de percibir el texto según las reglas conocidas

pero está convencido por el método de pruebas y errores de la necesidad de crear un código nuevo, aún desconocido para él. Entonces, ocurre una serie de procesos interesantes. El receptor se pone a combatir con el lenguaje del transmisor y puede resultar vencido en esta lucha: el escritor impone su lenguaje al lector quien lo asimila, lo convierte en su instrumento de modelización de la vida. Sin embargo, en la práctica el proceso de asimilación el lenguaje del escritor se deforma, se somete a la criollización de los lenguajes que ya existen en la conciencia del lector. Aquí aparece una cuestión importante: al parecer la criollización obedece sus leyes selectivas. En general, la teoría de la mezcla de las lenguas, esencial para la lingüística, ha de desempeñar un enorme papel en el estudio de la percepción del lector.

Es interesante otro caso: la relación entre lo casual y lo sistemático en el texto artístico dispone de distinto significado para el emisor y el receptor. Al recibir un mensaje artístico, para cuyo texto todavía falta elaborar el código para descifrar, el receptor construye un determinado modelo. Aquí pueden surgir varios sistemas organizadoras de los elementos casuales del texto confiriéndoles significación. Así, al pasar del emisor al receptor, la cantidad de elementos estructurales significativos puede aumentarse. Es uno de los aspectos de un fenómeno tan complejo y hasta ahora poco estudiado como es la capacidad del texto artístico de acumular la información.

Sobre la entropía de los lenguajes artísticos del autor y del lector

El problema de la correlación entre el código artístico sintético del autor y el analítico del lector tiene otro aspecto. Ambos códigos representan una construcción jerárquica de gran complejidad. Además, el problema se complica cuando un mismo texto puede, a distintos niveles, estar subordinado a diversos códigos (para simplificar la tarea no vamos a analizar este tan frecuente caso).

Para que el acto de comunicación artística se realice, es necesario que el código del autor y el código del lector formen múltiples elementos estructurales cruzados entre sí, por ejemplo, para que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código no cruzadas constituyen la esfera que se deforma, se criolliza o se transforma de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector.

Hay que señalar otra circunstancia: últimamente se emprenden los intentos de calcular la entropía del texto artístico y, por consiguiente, de determinar la magnitud de la información. Aquí cabe indicar lo siguiente: en los trabajos de difusión, a veces se confunde el concepto cuantitativo de la magnitud de la información y el cualitativo, de su valor ¿que, mientras tanto, son cosas completamente diferentes. El dilema “¿Existe Dios?” propone la posibilidad de escoger entre dos. La propuesta de escoger un plato de la carta de un buen restaurante ofrece la posibilidad de agotar la mayor entropía. ¿Prueba esto el mayor valor de la información obtenida de la segunda manera?

Al parecer toda la información recibida en la conciencia del hombre se forma en una jerarquía determinada y el cálculo de su cantidad tiene sentido sólo dentro de los niveles ya que sólo en estas condiciones se guarda la homogeneidad de los factores constituyentes. El problema de la formación y clasificación de estas jerarquías de valores pertenece a la tipología de la cultura y debe excluirse de la presente exposición. Así, pues, al calcular la entropía de un texto artístico, es necesario evitar las confusiones:

- a) de la entropía del código del autor y del lector,
- b) de la entropía de los diferentes niveles del código.

El problema que nos interesa fue levantado por primera vez por el académico A. N. Kolmogorov cuyos méritos en la creación

de la poética moderna son notables. Una serie de ideas propuestas por A. N. Kolmogorov constituyó la base de los trabajos de sus discípulos y principalmente determinó la orientación actual de los estudios lingüo-estadísticos en la poética soviética de hoy.²¹

Ante todo, la escuela de A. N. Kolmogorov planteó y resolvió el problema de la definición estrictamente formal de una serie de conceptos principales del estudio de la poesía. Luego, con base en un amplio material estadístico fueron analizadas las probabilidades del funcionamiento de determinadas figuras rítmicas en un texto no poético (no artístico), igual que las probabilidades de distintas variaciones dentro de los tipos fundamentales de la métrica rusa. Como estos cálculos métricos solían dar las dobles características: de los fenómenos del campo fundamental y de las desviaciones del mismo (el campo de la norma lingüística general y el discurso poético como caso particular; las normas estadísticas medias del yambo ruso y las probabilidades del funcionamiento de distintas variedades, etc.), surgía la posibilidad de valorar las posibilidades informativas de tal o cual variedad del lenguaje poético. Con esto, a diferencia de la Poética de la década de los 1920, se levantó el problema del contenido de las formas métricas y, al mismo tiempo, se trataba de medir este contenido con los métodos de la teoría de la información.

Esto, por supuesto, llevó al problema del estudio de la entropía del lenguaje poético. A. N. Kolmogorov llegó a la conclusión de que la entropía del lenguaje (H) está compuesta de dos magnitudes: de una determinada capacidad semántica (h_1) –capacidad del lenguaje en un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica– y de la flexibilidad del lenguaje (h_2) –posibilidad de expresar el mismo contenido con métodos equivalentes. Aquí precisamente h_2 es la fuente de la información poética. Los lenguajes con $h_2 = 0$, por ejemplo, los lenguajes artificiales de la ciencia, que excluyen la posibilidad de una sinonimia, no pueden ser material para la poesía. El lenguaje poético impone al texto algunas limitaciones en forma de

un ritmo, de rima, de normas léxicas y estilísticas. Después de medir qué parte de la capacidad que contiene la información se utiliza en estas limitaciones (la letra b), A. N. Kolmogorov formuló una ley, según la cual la creación poética es posible mientras la cantidad de información utilizada en las limitaciones no supere $b < h_2$, la flexibilidad del texto. En un lenguaje con $b^3 h_2$, la creación poética es imposible.

La aplicación por A. N. Kolmogorov de los métodos teórico-informativos al estudio del texto poético descubrió la posibilidad de la medición exacta de la información artística. Cabe destacar el extraordinario cuidado del investigador quien advertía reiteradamente las posibles inexactitudes de los resultados del estudio matemático-estadístico, teórico-informativo y, al fin, cibernético de la poesía. “La gran parte de los ejemplos de modelización en las máquinas de los procesos de creación artística, mencionados en los trabajos de la cibernética, sorprenden por su primitivismo (compilación de melodías de los fragmentos de cuatro o cinco notas musicales tomadas de unas decenas de melodías conocidas, etc.). En la literatura no cibernética, el análisis formal de la creación artística hace mucho que alcanzó un alto nivel. La aportación de las ideas de la teoría de la información y de la cibernética en estas investigaciones puede ser muy útil. Pero, un verdadero avance en esta dirección exige una elevación notable del nivel de los intereses y conocimientos humanísticos entre los especialistas en la cibernética”.²²

La definición de A. N. Kolmogorov de tres componentes básicos de la entropía del texto artístico verbal: la diversidad del contenido posible dentro de un texto de una extensión dada (su agotamiento constituye la información lingüística general), la diversidad de la diferente expresión de un mismo contenido (su agotamiento constituye la información propiamente artística) y las limitaciones formales sobrepuestas en la flexibilidad del lenguaje que reducen la entropía del segundo tipo – tienen una importancia fundamental.

Sin embargo, el estado actual de la poética estructural permite suponer que las relaciones entre estos tres componentes son

mucho más complicadas dialécticamente. Primero, hay que señalar que la idea de la creación poética como elección de una de las posibles variantes de exposición de un contenido dado, teniendo en cuenta unas determinadas reglas formales restrictivas (precisamente en esta idea están basados la mayoría de los modelos cibernéticos del proceso de creación) padece de una cierta simplificación. Supongamos que el poeta crea justamente según este método. Como se sabe, no siempre es así.²³ Pero, incluso en este caso, si para el creador del texto se agota la entropía de la flexibilidad del lenguaje (h_2), para el receptor la cosa se puede presentar de un modo bastante diferente. La expresión se convierte para él en el contenido: percibe el texto poético no como uno de los posibles, sino como el único e irrepetible. El poeta sabe que pudiera escribir de otro modo, para el lector no hay nada casual en el texto que se percibe como artísticamente perfecto. El lector tiende a *considerar* que no podía estar escrito de otra manera. La entropía h_2 se percibe como h_1 , como una ampliación de lo que se puede decir en los límites de un texto de una extensión dada. El lector que siente la necesidad de la poesía ve en ella no un medio para expresar en verso lo que se puede comunicar en prosa, sino el modo de exposición de una verdad particular que no puede ser construida fuera del texto poético. La entropía de la flexibilidad del lenguaje pasa a la entropía de la diversidad de un contenido poético particular. Y la fórmula $H = h_1 + h_2$ se convierte en $H = h_1 + h_1'$ (la diversidad del contenido lingüístico general más el contenido poético específico). Trataremos de explicar qué significa todo esto.

Sabiendo que el modelo de A. N. Kolmogorov no tiene objetivo de reproducir el proceso de la creación individual que, desde luego, transcurre al nivel intuitivo y por múltiples vías difíciles de determinar, sino presenta sólo un esquema general de aquellas reservas del lenguaje a costa de las cuales se crea la información poética, trataremos de interpretar la raíz del hecho indiscutible de que la estructura del texto, desde el punto de vista del remitente,

se diferencia en su tipo del punto de vista del destinatario del mensaje artístico.

Así, pues, supongamos que el escritor, al agotar el volumen semántico del lenguaje, construye algún pensamiento y a costa del agotamiento de la flexibilidad del lenguaje escoge los sinónimos para su expresión. En este caso el escritor efectivamente tiene toda la libertad para sustituir palabras o partes del texto por otras semánticamente equivalentes. Basta con echar una mirada a los borradores de muchos escritores para ver este proceso de sustitución de palabras por sus sinónimos. Sin embargo, el lector lo ve diferente: él cree que el texto que tiene ante sí (si se trata de una obra de arte perfecta) es el único posible – lo dicho – dicho. La sustitución de tal o cual palabra en el texto le da no una variante del contenido sino un contenido nuevo. Llevando esta tendencia al extremo ideal se podrá decir que para el lector no existen sinónimos. Pero, para él se amplía considerablemente el volumen semántico del lenguaje. Se puede hablar en verso de lo que la prosa no tiene medios de expresión. La simple repetición de una palabra varias veces la convierte en desigual a sí misma. Así, la flexibilidad del lenguaje (h_2) se transforma en un volumen significativo complementario creando una peculiar entropía del “contenido poético”. Pero el propio poeta es lector de su poesía y puede escribirla guiado por la conciencia del lector. Entonces, las variantes de texto, posibles para el autor, dejan de ser equivalentes desde el punto de vista del contenido: se semantiza la fonología, la rima, las consonancias de palabras le sugieren la variante del texto, el desarrollo del argumento se hace independiente como cree el autor, de su voluntad. El punto de vista del lector triunfa al percibir todos los detalles del texto como significativos. A su vez, el lector puede aceptar el punto de vista del “autor” (históricamente esto sucede con frecuencia en las culturas de amplia difusión de la poesía donde el lector también es poeta). Empieza a valorar la virtuosidad y tiende a $h_1 \rightarrow h'_2$ (percepción

del contenido lingüístico general del texto sólo como pretexto para superar las dificultades poéticas).

Se puede decir que, en los casos extremos cualquier palabra del lenguaje poético puede convertirse en el sinónimo de cualquier otra. Si en el poema de M. Tsvetayeva "Allí no estás tú, y no estás tú", "no estás tú" no es sinónimo sino antónimo de su repetición; en el poema de A. Voznesenski resultan sinónimos "spasibo" (gracias) y "spasite" (socorro, auxilio). El poeta (como cada artista) no sólo describe un episodio que es uno de los muchos posibles argumentos que juntos constituyen el universo, todos los temas y aspectos universales. Este episodio se convierte en el modelo de todo el universo, lo llena con su unicidad y entonces todos los posibles argumentos que el autor no ha escogido, no son relatos de otros rincones del mundo, sino modelos de este mismo universo, es decir, sinónimos argumentales del episodio realizado en el texto. La fórmula se convierte en $H = h_1 + h'$. Pero, del mismo modo que la "gramática del hablante" y la "gramática del oyente" divididas en su esencia coexisten realmente en la conciencia de todos los hablantes, así el punto de vista del poeta penetra en el público y las ideas del lector - en la conciencia del poeta. Incluso, se podría esbozar un aproximado esquema de los tipos de actitud hacia la poesía en los que triunfa tal o cual modificación de la fórmula.

Para el autor son posibles sólo dos posiciones (la "suya" y la del "lector" o "espectador"). Lo mismo se puede decir del público que puede ocupar sólo una de las dos posiciones, la "suya" o la "del autor". Por eso todas las situaciones posibles en este caso se pueden reducir a cuatro situaciones:

Situación 1. El escritor en la posición $H = h_2 + h'_2$; el lector, en $H = h_1 + h'_1$. El destinatario (lector o crítico) distingue en la obra el "contenido" y las "figuras artísticas". Aprecia más la información no artística contenida en el texto artístico. El escritor valora su propósito como artístico, pero el lector ve en él, ante todo, al ensayista y califica la obra por la "tendencia" y por la revista en

que está publicada la obra (por ejemplo, la percepción por parte de los lectores de “Padres e hijos” de Turgueniev después de su publicación en la revista “Russki vestnik”)* o por la posición del escritor expresada fuera del texto (por ejemplo, la actitud hacia la poesía de A. Fet por parte de la juventud progresista de los años 1860 tras la aparición de sus ensayos reaccionarios).** Una manifestación sobresaliente de la situación 1 es la “crítica real” de N. Dobrolyubov.***

Situación 2. El escritor en la posición $H = h_2 + h'_2$; el lector, en $H = h_2 + h'_2$. Surge en las épocas de la cultura artística refinada (por ejemplo, el Renacimiento europeo o determinadas épocas de la cultura oriental). Amplia difusión de la poesía: casi todos los lectores son poetas. Concursos y competiciones poéticos difundidos en la antigüedad y en muchas culturas europeas y orientales medievales. En el lector se desarrolla lo estético.

Situación 3. El escritor en la posición $H = h_1 + h'_1$; el lector, en $H = h_1 + h'_1$. El escritor mira a sí mismo como a un naturalista que suministra al lector los hechos en una descripción verosímil. Se desarrolla la “literatura del hecho”, de los “documentos de la vida”. El escritor tiende al ensayo. Lo “artístico” es el epíteto peyorativo, equivalente al “arte de salón” y “esteticismo”.

* La novela de Iván S. Turgueniev *Padres e hijos* fue publicada la primera vez en 1862 en la revista literaria *Russkiy vestnik* que en aquel entonces tuvo la fama por la publicación de obras innovadoras. La idea principal de la novela es la lucha de lo moderno, revolucionario (hijos) contra lo antiguo, reaccionario (*padres*).

** Afanasiy A. Fet (1820-1892) fue un famoso poeta ruso, amigo de I. Turgueniev y de L. Tolstoy entre otros era partidario del “arte puro”, no influenciado por lo social. En su lírica mostró el psicologismo del hombre, los estados líricos de su alma, la naturaleza viva. Se considera uno de los mejores poetas de la literatura rusa de todos los tiempos.

*** Nikolay A. Dobrolyubov (1836-1861) fue un ensayista, crítico literario y demócrata revolucionario ruso. Llamó su método del análisis artístico “la crítica real” cuyo principio básico fue “interpretar los fenómenos de la propia vida a base de la obra literaria sin imponer al autor de la obra ningunos problemas e ideas imaginarias” (Dobrolyubov, N.A (1963) Obras completas. Tomo 6. GIL, Moscú, pág.98).

Situación 4. El escritor la posición $H = h_1 + h'_1$; el lector, en $H = h_2 + h'_2$. El escritor y el lector han cambiado paradójicamente sus puestos. El escritor considera su obra un documento de la vida, un relato sobre los hechos verdaderos, mientras que el lector la percibe de manera estética. Un caso extremo: las normas del arte se sobreponen en las situaciones reales: las luchas de gladiadores en los circos romanos, Nerón viendo el incendio de Roma según las leyes de la tragedia teatral, Derzhavin, quien según A. Pushkin, ahorcó a un guerrillero de las tropas de Pugachov “por pura curiosidad poética”. (Por ejemplo, la situación en *I Pagliacci* de Leoncavallo: el espectador percibe la tragedia real como teatral). En Pushkin:

*La fría muchedumbre contempla al poeta
Como a un bufón de paso: si
Expresa profundamente el doloroso lamento de su corazón
Y el verso nacido del pesar, agudo y triste
Toca los corazones con una fuerza inusitada.
La muchedumbre le aplaude y le halaga o, a veces,
Disgustada mueve la cabeza.*

Todas las situaciones caracterizadas representan casos extremos y se perciben como la violación de una norma intuitiva, de actitud del lector hacia la literatura. Nos interesan porque se encuentran en la base de la dialéctica del criterio “del escritor” y “del lector” sobre el texto literario que en los casos extremos esclarece su naturaleza constructiva. La norma es otra cosa: los sistemas “del escritor” y “del lector” son diferentes pero cualquiera quien domina la literatura como el único código cultural reúne en su conciencia estos dos criterios, al igual que cualquiera quien domina tal o cual lengua natural combina en su conciencia las estructuras lingüísticas analizadoras y sintetizadoras.

No obstante, un mismo texto artístico, al verlo desde el punto de vista del remitente o del destinatario, es el resultado del ago-

tamiento de distinta entropía y, como consecuencia, el portador de diferente información. Si no tomar en cuenta aquellas modificaciones en la entropía de una lengua natural relacionadas con el valor de b y de las cuales aún se tratará, la fórmula de la entropía del texto artístico se podrá expresar así:

$$H = h_1 + h'_2, \text{ donde } H = h_1 + h'_1 \text{ y } H = h_2 + h'_2.$$

Pero, ya que H_1 y H_2 en el caso extremo abarcan todo el léxico de una lengua natural, se hace claro que el texto artístico contiene el mayor grado informativo en comparación con el texto no artístico.

Notas

- ¹ En el artículo de Buhgoltz “Elección de la lengua de mando” se ve que “el sistema de mandos es un estado intermediario entre la lengua del programador y la de los tactos elementales dentro de la máquina” (*Recopilación cibernética*, 2ª ed., Moscú, 1961, pág. 235).
- ² Con eso, probablemente, está relacionado lo que entre los animales inferiores con mayor individualidad colectiva del tipo de conexión extralingüística de señales de impulsos dentro del organismo ocupa un lugar significativo dentro del organismo. Según la coincidencia de la individualidad con cada organismo aumenta el papel de las señales, aunque, posiblemente, las comunicaciones primarias no se queden totalmente terminadas, por ejemplo, como papapsicología entre los humanos.
- ³ Blok, A. Zapisniye knizhki (*Apuntes*, Moscú, 1965, pág. 378).
- ⁴ Diciéndolo, nos estamos apartando del problema de la redundancia que se resuelve muy específicamente en las estructuras artísticas.
- ⁵ Supongamos que se comparan dos textos en una lengua compuestos de los iguales lexemas e iguales estructuras sintácticas, pero una de ellos es la parte de la estructura artística y el otro no.
- ⁶ Tolstoy, L.N., *Obras completas en 90 tomos*, Moscú, t. 62, pág. 269-270.
- ⁷ Tynianov, Yu, *Problema stjotvornogo yazyka* [*Problema del lenguaje poético*], Leningrado, 1924, pág. 9.
- ⁸ Véase: Ivanov, V.V., *Cod i soobshcheniye* [*Código y mensaje*] / en el Boletín de la Junta de los problemas de la traducción cibernética, Moscú, 1957, No 5; y Goldman, G., *Teoriya informatsii* [*Teoría de la información*], Moscú, 1957.
- ⁹ Compárese: “Ya que la lengua consiste en las reglas o normas, al contrario del lenguaje que será el sistema o, mejor dicho, sistemas particulares múltiples” (Trubetskoy, N.S., *Osnovy fonologuii* [*Principios de la fonología*], Moscú, 1960, pág. 9). “Cualquier código representa un cierto alfabeto y un sistema de las limitaciones fijas” (Goldman, G., *Teoriya informatsii* [*Teoría de la información*], pág. 30).
- ¹⁰ Lotman, Yu.M., “Oppozitsiya chest-slava v svyetskij tekstaj kiyevskogo perioda” [“Oposición honor-gloria en los textos laicos del período de la Kiev antigua”] / en el libro: Lotman, Yu. M., *O russkoy literaturie* [*Sobre la literatura rusa*], San Petersburgo, 1997.
- ¹¹ Unbegaun, B. O., *Les anciens russes vus par eux-memes* // *Annali*, sezione slava, VI Napoli, 1963.
- ¹² Frase del manuscrito *Pandekt de Antioquio* según el listado del s. XI citada del tomo 3 del libro: *Sreznevskiy, I. Materialy dlya slovary drevnerusskogo yazyka* [*Materiales para el vocabulario del ruso antiguo*], San Petersburgo, 1903, pág. 356.
- ¹³ Más detallado sobre esta cuestión en: Zaliznyak, A.A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V.N., “O vozmozhnosti strukturno-tipologicheskogo izucheniya nekotorykh modeliruyushchij semioticheskij sistem” [“Sobre la posibilidad del estudio estructural-tipológico de algunos sistemas semióticos modelizadores”] / en el

libro *Strukturno tipologicheskiye issledovaniya* [Investigaciones estructural-tipológicas], Moscú, 1962.

¹⁴ Zhirmunski, V., *Bairon i Pushkin* [Byron y Pushkin], Leningrado, 1924, pág. 9.

¹⁵ Turayev, A.B., *Yeguipetskaya literatura* [Literatura egipcia], Moscú, 1920, tomo 1, pág. 43-44.

¹⁶ Jakobson, R., "Grammatika poezii i poeziya grammatiki" ["La gramática de la poesía y la poesía de la gramática"] / en: *Poetics Poetyka*, Varsovia, 1961, pág. 397-417.

¹⁷ Dostoyevski, F.M., *Pisma* [Cartas], Moscú-Leningrado, 1934, tomo 3, pág. 20.

¹⁸ *Satiricheskiye zhurnaly N.I. Novikova* [Las revistas satíricas de N.I. Novikov], Moscú-Leningrado, 1951, pág. 131. Kashchey-A.I. Buturlin, el cuñado de A.P. Sumarokov, ridiculizado por éste en la comedia "El Concusionario".

¹⁹ Lotman, Yu., "Lektsii po strukturalnoy poetike" ["Conferencias sobre la poética estructural"] / en: *Notas científicas de la Universidad de Tartu*, 1964, libro 160, pág. 39-44 (*Trabajos sobre los sistemas de signos*, tomo 1).

²⁰ Véase sobre la redundancia en las lenguas naturales: Glissop, G., *Vvedeniye v deskriptivnuyu lingvistiku* [Introducción a la lingüística descriptiva], Moscú, 1959, capítulo 19. Véase la explicación popular del problema de la redundancia desde el punto de vista de la teoría de la información en: Ross Ashby, W. *Vvedeniye v kibernetiku* [Introducción a la cibernética], Moscú, 1959, §§ 9-16.

²¹ Véase: Kolmogorov, A.N.; Kondratov, A.M., "Rítmica poem Mayakovskogo" ["La rítmica de los poemas de V. Mayakovski"] / en la revista *Problemas de la lingüística*, 1963, No 3; Kolmogorov, A.N.; Projorov, A.V., "O dolnike sovremennoy russkoy poezii" ["Sobre el dolnik* de la poesía moderna rusa"] (la característica estática del dolnik en las obras de V. Mayakovski, A. Bagritski, A. Ajmatova) / en la revista *Problemas de la lingüística*, 1964, No. 1.

²² Kolmogorov, A.N., "zhizn y myshleniye kak osobyie formy sushchestvovaniya materii" ["La vida y la mentalidad como las formas peculiares de la existencia de la materia"] / en el libro: *O sushchnosti zhizni* [Sobre la esencia de la vida], Moscú, 1964, pág. 54.

²³ El análisis de los borradores de los distintos poetas nos convence de que el caso cuando un poeta escribe un texto prosaico para "convertirlo" posteriormente en el poema, aunque sucede a veces (por ejemplo, los esbozos de los poemas que hacía A.S. Pushkin), no obstante es demasiado raro.

* Dolnik – es una de los metros de la poesía rusa. Ocupa el lugar entre los sistemas sílabo-tónico y tónico. Igual que el metro sílabo-tónico, el dolnik posee un fuerte ritmo interior producido por la alternación de las posiciones fuertes (ictos) y débiles (intervalos entre los ictos). Las posiciones fuertes suelen ser las sílabas acentuadas, débiles – inacentuadas. Pero el tamaño de los intervalos de ictos en el dolnik, a diferencia de los metros sílabo-tónicos, no es constante sino variable y se varía entre 1 y 2 sílabas. Los metros parecidos existen en la poética inglesa, alemana y otras.

HOTEL TAJ MAHAL DE RENATO PRADA, OTRO MECANISMO DE RELOJERÍA

FELIPE RÍOS BAEZA

ALEJANDRO PALMA CASTRO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Es complejo precisar cuándo fue exactamente que se empezó a emplear la metáfora del mecanismo de un reloj para referirse a una novela. Lo más probable es que coincida en los momentos en que la forma en la narrativa cobró casi más importancia que su contenido. Las estructuras «perfectas» comenzaron a derivar en discursos literarios ceñidos a un mecanismo particular: la novela policiaca o el cuento fantástico.

Hotel Taj Mahal (2013), una novela corta de Renato Prada Oropeza publicada de manera póstuma, aprovecha la estructura del relato fantástico para exponerse como un mecanismo de relojería perfecta. Su novelística, transformada gradualmente de temáticas y ambientes de profundo realismo a inciertas ambigüedades, también se fue convirtiendo en una muestra de estructura narrativa consistente en la medida en que sus investigaciones sobre el lenguaje narrativo fueron consolidándose. Por eso, *Hotel Taj Mahal* representa el ejercicio de un narrador avezado en estructuras narrativas. Específicamente, en este ensayo nos dedicaremos a analizar elementos destacados de la novela, que ha sido inicialmente considerada como novela «fantástica», pero que tras una lectura atenta se revelan matices aún más interesantes.

Comencemos por el principio, porque lo que hay al principio es una catástrofe: un terremoto de 8 grados en la escala de Richter que asola a una contemporánea Ciudad de México. Por tanto, todo inicia con una atmósfera de caos que luego intentará ordenarse precisamente por el espacio en el que se desarrollará el relato, el nombrado Hotel Taj Mahal. Este ambiente es percibido por un profesor que llegará de Bolivia a México –de ahí la alusión, en la contraportada, al «yo» explícito– que, por supuesto, desconoce el lugar al que ha arribado. Esto no debe perderse de vista, pues el profesor introduce, mediante esta visión autodiegética una carga ideológica importante al relato. Es decir, todos los acontecimientos se conocen a partir de su visión, que estará mediada por una serie de referentes culturales que se interpondrán entre el sujeto y la realidad.

Es lo que, en clave literaria, Enrique Vila-Matas llamó «el mal de Montano» y Paul de Man, en un texto crítico verdadera-mente siniestro, llamó *blindness*: la imposibilidad de decodificar objetivamente el exterior pues siempre nuestra percepción está contaminada de tropos literarios, o, en este caso, artísticos: «A mis costados se exhibían cuadros de una catástrofe tan violenta que me hicieron recordar los documentales de la segunda guerra mundial», dice el profesor.

Esto me llevó, por asociación lógica, al famoso cuadro de Picasso en el cual una madre clama al cielo con su hijo muerto en brazos. Y como si mi pensamiento saliera de mi cerebro y se materializara fuera, precisamente en este momento observé a una mujer, con la ropa hecha jirones, que abrazaba a una criatura e imploraba a los cielos por su misericordia (15).

Tenemos inicialmente, entonces, una situación que luego, por contraste, hará emerger asuntos que colindarán con el género fantástico: un personaje que llega, con su *laptop* y sus conocimientos

académicos, a un territorio que no conoce en absoluto, y que es incapaz de conocer según lo que le han contado o lo que ha visto en postales y fotos, pues se encuentra devastado por el terremoto. De ahí que el modo de interpretar, su modo de entender lo que ve, sea a través de su bagaje cultural, proporcionándole al lector, a partir de su discurso, un entorno enteramente imaginario. Como ocurre en el párrafo citado, el cerebro inflamado del profesor lo hará tener estos casos de paramnesia inversa, donde las imágenes de catástrofes vistas a través de cuadros y películas se proyectarán en su realidad inmediata.

A esta primera situación se sumará otra: el profesor mexicano que debía ser su guía y anfitrión no se hace presente en el aeropuerto, y en medio del caos, se le acerca un personaje misterioso, «un hombrecito con el rostro enmarañado por un manojito de arrugas» (11) quien lo invitará a quedarse en su hotel, el Taj Mahal. Este personaje, de nombre Miguel, aparece de modo extraño y recuerda, en cierto sentido, al hombrecito de negro que se le materializa en una fiesta a Fred Madison, el músico de jazz protagonista de *Carretera perdida*, de David Lynch. «Si el señor no sabe a qué hotel dirigirse, le ofrezco mis humildes servicios» (11), le comenta, y consigue persuadirlo para sacarlo de allí con un chofer, Gabriel.

¿Dónde se encuentra el profesor, realmente, si es conducido, en medio de la catástrofe, por dos arcángeles -Gabriel y Miguel-, en un coche donde le ofrecen whisky en las rocas y, constantemente, van adivinándole el pensamiento? Aquí hay un elemento fantástico clásico, que nos acercaría a cierta concepción de lo siniestro freudiano: los demás personajes saben más que el protagonista, pero tienen que fingir ese conocimiento.

Si el personaje que lo aborda en el aeropuerto recordaba al de la película de David Lynch, el hotel al que arriban, donde «no había ni un solo cuadro figurativo en ninguna parte»; «no pude percatarme de la presencia de ningún huésped» y «el piso se hallaba cubierto por un alfombrado que competía con los muros en

la diversidad y riqueza de sus adornos» (19) parece retrotraernos al Hotel Overlook, macizo e imponente, de *El resplandor* de Stephen King. Dicho hotel manifiesta, inmediatamente, para un profesor que carga una laptop y se encuentra anclado en el siglo XXI, un tufillo de anacronismo. «El hotel Taj Mahal se levantaba prístino e intacto como queriendo reclamar mi atención sobre la futilidad de mi asombro», anota el protagonista: «No había sufrido el menor daño» (20).

Será este hotel sin daños y de otro tiempo, pero que se halla incrustado en un contexto actual de desazón y destrucción, el escenario ideal para que comience a presentarse de manera central lo ominoso. Recordemos que según la noción de Sigmund Freud, lo siniestro o *unheimlich* describe el espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares, al hecho de que esas cosas familiares de pronto resulten extrañas y ajenas. Algo que en un minuto fue el máximo exponente de lo familiar, lo cercano, lo conocido (*heimlich*), se convierte de súbito en un monstruo, en una amenaza, en algo ajeno (*unheimlich*). El primer gran giro narrativo que provocará un efecto *unheimlich* será un llamado telefónico de su vecina de cuarto (quien se identifica como Bertha, viuda de Romero), buscando a un tal Fico. El profesor trata de aclararle la confusión, trata de llevarla a su presente, pero el mismo entorno invita a situarse en un pasado ominoso: «Ahora me venía a la memoria», recuerda de pronto el profesor. «Mi amigo se llamaba Adolfo, pero le decíamos Fito, aunque una de sus amigas, creo que después su novia; se entercaba en llamarlo Fico...» (31).

¿Puede este profesor del que hasta esta primera parte de la novela no se conoce su nombre, estar encarnando al interior del hotel a este Fico muerto? ¿Quién es realmente la vecina que llama y a la que, luego, el personal de este Hotel Taj Mahal reconocen como Laura? ¿Quién es este don Porfirio, que parece estar controlando, tras la fachada de arabescos y amabilidad, una situación que el profesor, luego, no será capaz de captar a pesar de todos sus cono-

cimientos e intuiciones? Todas son preguntas cuyas respuestas, trabajan elípticamente, representarán engranes de la relojería perfecta.

Ahora bien, más que la limpidez y sobriedad en la prosa, en la novela de Prada resalta una desmesurada atención por la construcción del relato a partir de las principales categorías narrativas: tiempo, modo y voz. El orden temporal del relato parece sencillo hasta que en el capítulo IX incorpora una analepsis de tipo mixta que desencadena la trama de la novela: la historia del amor de juventud de Laura leída por el narrador a través de su diario. La frecuencia temporal establecerá una sincronía de tiempos del relato a través de acontecimientos ambigüamente similares (capítulo IX y capítulo X),¹ los cuales dejan en el lector una especie de *déjà vu*. El primero es narrado desde la focalización del filósofo, cuando se inserta en la habitación de Laura:

[...] desde el extremo izquierdo pude distinguir un cuadro, muy parecido a los prerrafaelistas ingleses: una dama, muy joven, y apenas cubierta de una gasa fina, que dejaba conjeturar las líneas esbeltas [...] Los trazos de la pintura fueron cambiando, hasta que de frente se resolvieron en una imagen que era una copia, según me parecía, de un cuadro de Kandinsky, “El ángel exterminador”; el cual fue a su vez desdibujado y suplido, de manera paulatina, casi diría natural, por la emergencia de un caballero medieval, que montaba un brioso caballo blanco, [...] Este cuadro era en realidad un tríptico: dos jóvenes separados por la guerra, por el ángel que se interponía entre ambos. (56)

En tanto, el segundo se ubica desde la experiencia de Laura en Londres, contada en su diario a través del narrador testigo:

Se encontraron en el Tate Gallery, en la sala de los pintores prerrafaelistas. Laura acudía allí un par de veces al año. Le emocionaba contemplar un cuadro que representaba a un

caballero medieval, joven y con una armadura espléndida que se separaba de su mujer amada, también joven y vestida de telas casi transparentes que permitían vislumbrar su hermoso cuerpo todavía adolescente. (78)

El modo nos permite ir conociendo al narrador quien a su vez es el protagonista de la historia y testigo (lo que Genette determina como narrador autodiegético). Mediante su focalización es como el lector va percibiendo cierta fantasía, por ejemplo, cuando describe la puerta de entrada a la oficina del dueño del hotel, Don Porfirio:

Estaba hecha de una madera blanca con incrustaciones de piedras ligeramente ambarinas, tan tenues en su brillo que daban la impresión de matizar cualquiera tonalidad que rompiera con la armonía total. Toda la decoración semejava una danza de arabescos: [...] En esas líneas las grafías eran notas musicales que seguían un ritmo ligado al tiempo de nuestra observación; es decir, ¡el tiempo se hacía espacio! Y el espacio danzaba al ritmo de mi mirada. Lento si me detenía, despacio si proseguía mi focalización. (85)

La frase «¡el tiempo se hacía espacio!», determina el tema principal de la novela: un espacio fantástico, el hotel, desde donde dos personajes en tiempos distintos pueden encontrarse. Este proceso se clarifica cuando, a través de la focalización de la puerta, el narrador descubre que puede manipular el tiempo distendiéndolo desde la mirada en el espacio.

La voz narrativa transgrede los niveles de narración del relato, de un narrador autodiegético se convierte en personaje de una metadiégesis—la que se constituye tras la lectura del diario—. El profesor descubrirá, tras la lectura del diario, que se narra la historia de su amor juvenil y prohibido con Laura.

—¡Hola! —le dijo a tiempo que tomaba asiento a su lado.
—Buenos días —respondió el muchacho y la miro de frente.
Tenía los ojos castaños, claros, con matices verdosos, infrecuentes.
Su mirada era una extraña amalgama de penetración y solicitud, de
entera disposición ante ella. Laura no pudo resistir, desvió su vista. [...]
—¿Vienes todos los días a estudiar?
—Bueno, todas las mañanas... Trabajo en el día... Estudio en la
Normal Católica... [...]
—¿Qué estudias?
—Filosofía... (67)

Esta transgresión en los niveles narrativos del relato generará cierta incertidumbre en el lector, lo cual puede explicarse en términos de lo fantástico. Retomando, entonces, el análisis de estas tres categorías narrativas en *Hotel Taj Mahal*, es perceptible cómo el autor ha construido la propuesta de una novela fantástica a partir de la sincronía de los tiempos en la frecuencia temporal del relato, la focalización del narrador hacia elementos propios de un espacio maravilloso y la voz del narrador que se difumina entre dos niveles narrativos.

Estas categorías también confluyen en un símbolo, la llave. El lector atento notará que nada en la trama es casual o queda suelto. Así, la verosimilitud que sostiene al relato o fundamenta la intriga, es la mención a una llave que para Laura joven, al regreso de Londres a Bolivia, «le abrirá la puerta a algo inusitado...» (58); en efecto, a partir de ese momento es cuando se desarrolla el romance entre Laura y el estudiante de filosofía. Para dicho joven, convertido al paso de los años en profesor y situado en el tiempo presente del relato principal, se invierte el programa narrativo anterior cuando en el avión de México a Bolivia, en el marco de un posible sueño, es él quien regala la llave, «una pequeña obra de arte de la orfebrería de la cultura islámica» (108), a una jovencita sentada en el asiento contiguo. La chica entonces le comenta al profesor: «la llave nos abre la puerta a lo desconocido» (109); esto dicho o

soñado justo al final de toda la aventura del profesor, que no atina a comprender si en realidad existe el hotel donde se hospedó y, por tanto, si en realidad ocurrió el fugaz encuentro con Laura y todos los personajes de dicho espacio. La exacta construcción de la trama en torno a la llave como un símbolo que permite acceder o lo extraño, se percibe desde el paralelismo en el tiempo, en la correspondencia de la focalización y la multiplicación de los niveles narrativos.

A partir de este procedimiento es cómo podemos pensar que *Hotel Taj Mahal* pertenece a una importante tradición hispanoamericana de relatos que trabajan el motivo de un encuentro fantástico entre dos personajes pertenecientes a tiempos distintos: «La cena» de Alfonso Reyes y Aura de Carlos Fuentes²; en la mayoría de los casos se postula al personaje femenino como un fantasma capaz de trascender los límites del tiempo. Pero, también podemos extender la red de reminiscencias literarias hacia otras obras destacadas, como el cuento «Borges el otro», por aquello del sueño de una persona en dos tiempos distintos, o *Farabeuf* de Salvador Elizondo, donde algunos objetos se espacializan para detener el tiempo.

A modo de conclusión, podemos afirmar que es cierto lo maravilloso que de por sí contiene cualquier obra literaria, pero además un hechizo dado por el hecho de que su autor, Renato Prada, me resulta cercano aún después de no acompañarnos desde hace algunos años. Es curiosa la manera en que trata el espacio en la novela. Si bien existe una preocupación teórica de Renato por ese aspecto en varios artículos que publicó, sentimos que el asunto era rápidamente descartado; no existe un trabajo suyo medular, ya sea teórico o literario, al respecto. Al contrario, sí existe una manifiesta preocupación por el tiempo de la narración, asunto que deriva en el guión cinematográfico que coescribió con su hijo Fabrizio Prada, *Tiempo real*. En *Hotel Taj Mahal*, Laura llega a considerar que la imposibilidad del romance entre ella y el filósofo se debió a que «él y yo nos dejamos vencer por el peso aplastante de tiempo y el

espacio» (79). En otro momento, ante la posibilidad del encuentro entre ambos, el narrador, que es a su vez uno de los personajes implicados, relata: «Pero, todo intento de comunicarse con él fue vano. Hasta que tuvo la certeza de que ambos podían estar en el mismo cuarto sin lograr verse, que la barrera del tiempo había creado una pared espesa, invulnerable a todo contacto» (Prada 80). Y, finalmente, queremos retomar la siguiente cita: «¡el tiempo se hacía espacio!³ Y el espacio danzaba al ritmo de mi mirada» (85); esta declaración que aparece tímida y presuntamente como producto de la fascinación del narrador ante una puerta arabesca, me parece medular para comprender que de pronto en la narrativa de Renato se vislumbra el carácter dominante del espacio en la historia, un reconocimiento algo inusitado.

Por último, *Hotel Taj Mahal* no deja de tener un sentido que algunos compartirán: haber palpado a Renato Prada aunque fuera a través de las palabras y sus formas, que nos son bien familiares. Leerlo nuevamente también nos lleva a obviar esa barrera del tiempo e instalarnos en un espacio desde donde, quizás, nos estamos percibiendo mutuamente. Eso es al menos lo que ha sido nuestra experiencia con esta novela fantástica, donde hemos podido recordar al profesor, el escritor y al amigo.

Notas

- ¹ Incluso puede notarse la cuidadosa proporción en la construcción de la trama: la relación entre estos capítulos ocurre justo a la mitad.
- ² Es importante destacar un artículo de Prada publicado en el número doble 14-15 de la revista *Semiosis*, «La intertextualidad en *Aura*», donde estudia la relación del cuento de Carlos Fuentes con el relato de Alfonso Reyes, pero además con *Sombras suele vestir* de José Bianco y *Ceremonia Secreta* de Marco Denevi.
- ³ Referencia al texto de Boris A. Uspenski, «Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)».

Bibliografía

- Freud, Sigmund. *Obras completas*, tomo III (Luis López-Ballesteros y de Torres, Trad.) Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Prada Oropeza, Renato. *Hotel Taj Mahal*. EUA: Palibrio, 2013.
- Prada Oropeza, Renato *et al.* «La intertextualidad en *Aura*». *Semiosis*. Enero-dic. 1985: 60-80.
- Uspenski, Boris A. «Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)». *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*. Enero-dic. 1993: 61-84, trad. Desiderio Navarro.

EL TERCER ASESINO (2013) DE RENATO PRADA

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

ALEJANDRO LÁMBARRY

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

El tercer asesino es una obra que centra su interés en la figura del narrador, donde además encontramos a un autor implícito.¹ A pesar de que la diégesis o historia resulta ser relevante –trata de un crimen político que se ubica en México– la relevancia de conocer al asesino pasa a segundo término debido a la manera en la que se narra la historia. Es el narrador quien nos introduce en la historia más que la acción de los personajes.

El tercer asesino trata del crimen del Consejero Presidencial, Juan Carlos de Merino y Rodríguez, alias “el Dumbito”, quien muere en su penthouse secreto, registrado a nombre de su chofer particular, un homosexual llamado Julio Romero, alias “Pepito el Pito”, hijo de un afamado cirujano. La primera Dama ordena que se declare como causa de la muerte, paro cardíaco, y así evitar conjeturas y un escándalo político; sin embargo, las cosas se complican porque el abuelo de la víctima, Don Juan José de Merino y González, alias “El Nuevo Hernán Cortés” sospecha que la causa de la muerte no fue un paro cardíaco sino un asesinato. Pedro Francisco Hinojosa “El Manitas” y Subsecretario de gobierno, junto con el Secretario de gobierno, José Pérez Martínez, alias “El Pedorro”, investigan el crimen por órdenes del abuelo. Para resolverlo, acuden al profesor de filosofía Miguel Marcos, alias “El Lechuza cantor” o más

adelante “El Inspector Canales”, quien resuelve el misterio gracias a su experiencia para resolver crímenes por sus lecturas de novelas policiacas.

Como se observa, la novela es un thriller policíaco donde el encargado de resolver el crimen, el profesor Miguel Marcos, acude a la estructura literaria de la novela negra para lograrlo. Su estrategia de búsqueda, a diferencia del resto, está basada en razonamientos y silogismos. Siguiendo a su maestro Greimás, se esfuerza también por empatar sus “horizontes culturales” con los horizontes de la víctima y los criminales. Este personaje es, a la vez, el único que escapa de la podredumbre social y política; en palabras de Piglia, es aquel que no entra en el juego, “conserva la decencia y la lucidez” (98) y adquiere con ello la distancia necesaria para aportar la mirada crítica.

Siendo uno de los teóricos más importantes de la literatura mexicana e hispanoamericana, Renato Prada no puede pasar por alto algunos guiños metaliterarios en su trama. Esto sucede, por ejemplo, cuando el narrador titubea buscando el nombre adecuado para la punta de un cigarro y, seguido de un paréntesis, leemos: “(en esto no nos pusimos de acuerdo los que redactamos estas crónicas o memorias, cuya denominación cabal queda también pendiente)” (65). ¿Nos pusimos de acuerdo? ¿Quién narra la historia? ¿Este paréntesis está ahí para atraer nuestra atención sobre la convencionalidad del género, la arbitrariedad de los modelos narrativos o se trata, simplemente, de una broma? Otro enigma a resolver.

En realidad, la novela de Prada no propone un cambio radical al género de novela negra o thriller policíaco. El misterio es encontrar al asesino. La perspectiva del narrador se sitúa sobre los detectives, los buenos. Estamos del lado del profe Marcos, memorable en tanto que ha sabido cautivar al lector en su periplo. La novela negra llevada a la realidad política del país, tristemente célebre por sus crímenes impunes.

El mundo en el que se desarrolla la historia está completo, sin fisuras. La jerga de los personajes es tan precisa como los elementos físicos que las caracterizan: los políticos son hipócritas en su aparente formalidad, los detectives son vulgares y albureros, sobre todo escatológicos, el profesor Marcos es digresivo en sus razonamientos.

Y al final, ¿existe la justicia social? ¿Se restablece el orden? *El tercer asesino* responde a estas preguntas de la manera en la que una buena novela puede hacerlo: con el silencio. El silencio del profesor Marcos al sentarse en el sofá de su sala, encender la televisión con una película de Kurosawa y una copa de vino.

Así pues, la última novela de Renato Prada muestra dominio literario y afecto a una buena historia. Su selección de un género novelesco que se remonta a los clásicos, y que en el siglo XX ha dado un giro hacia la novela negra de Highsmith, Chandler, y en México a la de Paco Ignacio Taibo II, por mencionar algunos, es predecible. Un artesano crea siguiendo viejos modelos. Su originalidad pasará imperceptible para algunos, pero es lo que a la larga más perdura.

Notas al final

¹De acuerdo con lo que postula Renato Prada en su estudio *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario* (1993), donde nos presenta tres niveles de sujetos significativos en la narración: el nivel de la historia (diégesis), el nivel de la enunciación discursiva (relato literario) y el nivel del hacer total del discurso (autor implícito) (174).

A PRADA

VÍCTOR MANUEL CONTRERAS TOLEDO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

(A UN VIEJO MAESTRO SOCIALISTA EN SU MUERTE)

Luchaste por el socialismo
Te refugiaste con nosotros
Lo que viste tú mismo
En millones de rostros
Era un mundo perdido
Doblemente huido
En su pasado y futuro
En su promesa y sueño
En el amor sin dueño
Era el presente inseguro
Era un Vacío dormido
“Mas la Poesía
Supera a la filosofía”
Despertará del muro.

RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, NOTAS CRÍTICAS,
TRADUCCIONES Y RESEÑAS

RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS

1.- Objetivo. El objetivo de la revista es publicar artículos originales e inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes interdisciplinarias. Así mismo deseamos difundir traducciones de trabajos publicados en otras lenguas cuya relevancia enriquezca el panorama actual de la teoría y crítica literarias o las publicaciones de reseñas sobre trabajos relevantes que contribuyan a la difusión del conocimiento especializado.

2.- Sobre las colaboraciones. Deben ser originales inéditos, que no se encuentren en proceso de dictamen para otra revista. Los escritos publicables pueden ser artículos sobre teoría, análisis o crítica literaria, reseñas y traducciones.

3.- Sobre los colaboradores. *Amoxcalli, Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana* recibe colaboraciones de alumnos de posgrado, profesores e investigadores. Quienes envíen artículos, reseñas o traducciones para su publicación deberán anexar el formato de Identificación del trabajo.

4.- Evaluación. Toda Colaboración recibida será dictaminada por dos académicos expertos en el área. Tanto el nombre del autor como el de los dictaminadores permanecerán en el anonimato. El tiempo promedio para dar respuesta sobre la publicación o no de

los artículos es de tres a cuatro meses. Sin importar los resultados del dictamen, el autor recibirá por escrito las opiniones de los árbitros. En caso de ser publicado con correcciones, la aceptación del artículo estará sujeta a los cambios especificados. Si el dictamen es negativo, el autor, una vez incorporando las indicaciones de los árbitros, podrá proponer su texto una vez más para su publicación sin que por ello la revista esté obligada a aceptarlo.

5.- Normas de publicación:

*ARTÍCULOS ACADÉMICOS:

I.- Extensión. La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse de que sus derechos de uso estén vigentes.

II.- Estilo. *Amoxcalli, Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana* basa su estilo de edición siguiendo los puntos señalados en la séptima versión de la MLA Style Manual (New York, 2009). Asimismo, todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

—Uso de la fuente Times New Roman a 12 puntos, espacio 1.5 y con márgenes de una pulgada.

—En la primera página del artículo deben aparecer en inglés y en español el título, un resumen que no supere las 100 palabras y cinco palabras clave.

—La MLA utiliza el método (autor página) en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto, así como la referencia completa debe aparecer en las referencias. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase misma o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.

—Al final del artículo se deberá incluir una sección de “Referencias” consignando todos aquellos documentos y demás fuentes que se refirieron en el trabajo siguiendo las indicaciones del formato de estilo MLA Style Manual (New York, 2009) en su 7ª. edición.

*TRADUCCIONES Y RESEÑAS:

I.- Extensión. La extensión máxima de las traducciones debe ser 20 cuartillas (tamaño carta). En el caso de las reseñas, la extensión no debe superar las 4 cuartillas (tamaño carta).

II.- Estilo. Es importante señalar que las traducciones realizadas deben contar con el permiso legal de los respectivos autores. Los textos reseñados no deberán superar los tres años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la respectiva reseña. De igual forma, tanto las reseñas como las traducciones deberán cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos académicos.

6.- Contacto. Las colaboraciones deben enviarse al correo electrónico **amoxcallirevista@gmail.com**, indicando en el título del mail si es artículo, reseña o traducción.