



Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

RESEÑA: FRANCISO RUIZ RAMON. CALDERON NUESTRO CONTEMPORANEO. MADRID: CASTALIA 2000.

ARTICULO: ESTUDIO SOBRE LOS MICRODIALOGOS EN EL DISCURSO DE SEGISMUNDO EN LA VIDA ES SUEÑO.

TESINA: ESTUDIO SOBRE LOS PRINCIPIOS DE EQUIVALENCIA EN EL “NOCTURNO DE LA ESTATUA” DE XAVIER VILLAURRUTIA.

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
LETRAS HISPANICAS
P R E S E N T A

MARX ARRIAGA NAVARRO.

MATRÍCULA: 98316731

ASESOR:
OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

MEXICO 2003.

Unidad: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

División: CSH

Grado: Licenciatura en Letras Hispánicas

Título del trabajo: **Reseña:** Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000. **Artículo:** Estudio sobre los microdiálogos en el discurso de Segismundo en *La vida es Sueño*. **Tesina:** Estudio sobre los principios de equivalencia en el “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia.

Nombre del participante: Marx Arriaga Navarro 98316731

Nombre del asesor: Omar Alejandro Higashi Díaz

Lugar y fecha de la realización del trabajo: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa en el 2003.

Tesina de Narrativa
Universidad Autónoma Metropolitana
Marx Arriaga Navarro

Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.

Este libro reúne las ideas que Ruiz Ramón había formulado sobre Calderón desde 1965 en su *Historia del teatro español*, obligado por la necesidad de presentar a este genio como un dramaturgo que ha rebasado la línea del tiempo, pero también a un Calderón mal leído, mal representado y, sobre todo, mal estudiado por la crítica. La composición ensayística del mismo estudio lo demuestra; está destinado para lectores que no se han “pervertido” con los “tópicos añejos” de esa crítica que lo congela al “estilo calderoniano”. Aunque no contenga un aparato crítico, ni una sola nota al pie, no significa que el análisis sea simple o falto de compromiso académico. Nos encontramos con un estudio práctico; muy útil para un primer acercamiento a Calderón.

Este trabajo de Ruiz Ramón tendría que estar en los anaqueles de todos los directores que pretendan llevar a las tablas a Calderón; también en los escritorios de los estudiantes de nuestro rico teatro clásico español; y no por que sea único: Alexander Parker (*La imaginación en el arte de Calderón*, 1991), Ignacio Arellano (*Calderón y su escuela dramática*, 2001), Antonio Regalado García (*Calderón los orígenes de la modernidad en la España del siglo de oro*, 1995), entre otros, han tenido la misma preocupación; pero tal vez el que lo ha dicho con más énfasis sea Ruiz Ramón, que desde 1978 (*Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*) puntualizaba: “ningún puente ha sido tendido entre el significado pasado de nuestro teatro clásico y su sentido presente. Se les ha presentado al espectador contemporáneo como cadáveres lujosamente trajeados y brillantemente enjoyados, no como parte viva de nuestro presente, sino como restos de nuestro pasado, no a nuestra hora ni a la hora de nuestra conciencia, sino a la hora de nadie, como relojes parados[...]” (p. 119)

En el primer capítulo (dividido en dos partes), “Tres textos para un escenario imaginario” (pp. 45-91) Ruiz Ramón recuerda el momento sociocultural del siglo XVII en que aparecen las obras de Calderón, partiendo de la recepción que tenía el espectador de todos los temas tratados en los corrales, en donde “el teatro tenía la virtud mágica de conciliar a los espectadores con sus tristezas o reconciliarlo en la alegría y permitir a cada uno evadirse de sí y del mundo o conectar consigo mismo y con el mundo” (p. 19). Entonces, lo representado tenía una doble función; podía ser compromiso y evasión en donde el espectador jugaba un papel activo y se sumergía en el juego de identificación o desidentificación con lo representado. Para nuestro crítico, lo que llamamos *Comedia nueva* refiriéndonos a esa poética que Lope de Vega hace en su *Arte Nuevo* (1609), que tanto marco a los dramaturgos de nuestro Siglo de Oro, no es suficiente al analizar a Calderón. Necesitamos ir más atrás, hasta los orígenes griegos de la comedia y la tragedia, para entender tanto sus temas como su estructura. Esto es muy importante para la dialéctica que Ruiz Ramón demuestra entre los principios de autoridad y los principios de libertad que se establecen en Calderón; como un eco de la tragedia clásica. Primero, esto lo aplicará a la comedia calderoniana y a los tipos que presenta (el galán, la dama, el gracioso). Ruiz Ramón estudia la comedia desde la recepción del espectador preguntándose qué tipo de risa es la que provoca: “excluyente” o “compartida”, se “reían de” o “reían con”. La posición que se tome nos dará distintas lecturas, pero “[...]sí sabemos que el dramaturgo necesitaba siempre, y la tenía, la adhesión de los espectadores y sus aplausos” y si compartimos esa adhesión como lectores modernos que somos, lograremos convertir a Calderón en nuestro contemporáneo. Ruiz Ramón es muy claro y ve la recepción que tuvo Calderón en el XVII distinta a la de ahora, que lo ha convertido en “monstruo de dos cabezas” (p.25); por un lado, una crítica centrada en categorías y realidades históricas y, por otro, aquella basada en una hipotética ideología

del autor. Nuestro crítico no pretende confrontarlas porque ambas posiciones son estériles; no nos dicen absolutamente nada de Calderón; lo que sí pretende es quitarle estas dos máscaras y descubrir su dramaturgia “[...]entender todo el sistema de signos, en clave crítica o en clave lúdica, más allá de su pura y simple literalidad” (p.27). Esta será una idea recurrente en el análisis de Ruiz Ramón. En la segunda parte de este capítulo se analiza la tragedia. Su demostración sobre la existencia de una tragedia basada en la tradición clásica es impecable. En pocas páginas demuestra que hay tragedias en la obra de Calderón, que no son *Comedias*, ni tragicomedias, ni tragedias cristianas, por lo que mienten quienes piensan que contradicen los preceptos Aristotélicos. Calderón estructuró sus tragedias según el esquema clásico; con su *Mitos*, *Peripeteia*, *Anagnórisis*, *Phatos*, *Hamartia*, dando prioridad a la lucha entre el “destino” y la “libertad”. Esto obliga a todos los lectores especializados a reflexionar sobre la validez del término *Comedia*; y la posibilidad de reconquistar para la cultura Española el concepto de tragedia en su teatro clásico.

El segundo capítulo, “Tres textos para un escenario imaginario” (pp. 45-91) se dedica al estudio de las tragedias de honor, refiriéndose a una trilogía famosa: *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, y *El pintor de su deshonra*. Estas obras comparten tantas cosas que favorecen un análisis en conjunto como el que hace Ruiz Ramón. Al encontrar “los núcleos de significación que configuran el sentido de la tragedia de honor” (p. 47), abre la posibilidad de una recepción actual basada en la acción dramática y en la hermenéutica del universo trágico de Calderón. Esto permite la doble experiencia, individual y colectiva, de su lectura y su representación escénica. Para lograr esto, Ruiz Ramón repasa los elementos que utiliza Calderón para dibujar a sus personajes, sus espacios y, sobre todo, la forma en que se estructura la trama. Todos estos cuidados van dirigidos al receptor de la obra. Elementos como el azar, la

ocultación, el juego de las equivocaciones, los monólogos de una conciencia que se debate entra la lucha de existencia del ser humano, que no es más que lo individual en una lucha encarnizada e imposible de ganar contra las normas morales de la sociedad, todo esto es lo que llama Ruiz Ramón “célula de identidad”; elementos que se repiten en la construcción dramática de Calderón. Para un análisis “[...]es más prudente y más justo pensar en Calderón, como dramaturgo antes que como moralista, atento a una complejidad y a la ambigüedad de la condición humana, nunca resoluble en términos de blanco y negro, bueno y malo, inocente y culpable, como una crítica demasiado drástica, demasiado simplista y demasiado reductora ha pretendido creer” (p. 63). Como demuestra Ruiz Ramón, no son los temas los que atrapan al espectador; es el arte, la dramaturgia de Calderón la que permite tender un puente entre los receptores del XXI y los del XVII.

En el tercer capítulo, que es el más extenso de todos (pp. 91-233), se analizan las “tragedias de destino” (*La cisma de Inglaterra* y *La vida es sueño*). Nuestro crítico propone que el Hado (los horóscopos, la profecía, el sueño) funciona como un principio de orden en la construcción de la acción dramática. Ruiz Ramón señala que lo importante no será el *qué*, sino el *cómo*, acercando “[...] la dramaturgia de Calderón a la dramaturgia típica de la tragedia griega clásica [...]” (p. 95). Partiendo del elemento estructural representado por el Hado, analizará la obra de *La cisma de Inglaterra* como la lucha dialéctica entre el poder y el destino. Para ello, Ruiz Ramón presenta un panorama histórico sobre la censura del siglo XVII que hacía que autores como Calderón utilizaran el *callar* con una carga mayor de significación que la del *hablar* en los corrales, cosa que percibía el espectador que entablaba un diálogo secreto con la obra. Lo mismo pasaba con los temas; Calderón estructuraba la idea del “destino” y la del “poder” por separado para después enfrentarlas en un diálogo directo, en donde el

espectador no tomaba partido sino participaba del diálogo. Todos estos elementos que buscan una polifonía no parten del argumento, ni de la ideología y mucho menos del contexto social del siglo XVII. Parten de la dramaturgia; será en la estructura de los elementos de la tragedia donde se encuentre el verdadero valor de Calderón. Probablemente, el análisis de *La vida es sueño* resulte una de las secciones más llamativas del libro, pues en ella el autor tiene la oportunidad de expresar con más soltura y fundamentar mejor la dialéctica entre libertad y destino. Como se ha mencionado, la lectura de nuestro crítico no es desde el argumento, sino que tiene un “compromiso entre la lectura dramático-espacial y la narrativo-argumental[...]” (p.148). Es por eso que Ruiz Ramón integra los signos escenográfico, de actuación, la trama, los caracteres y demás componentes dramáticos, todos unidos para buscar el verdadero arte de hacer teatro de Calderón. De gran importancia es el apartado titulado “Espacios”, considerando que “...los dos espacios portan como inscripción a descifrar sendos discursos antagónicos que remiten a dos visiones del mundo y a dos núcleos temáticos en conflicto: libertad y destino.” (p.148). Sin duda, esta sección sirve para entender en su totalidad las de “La torre”, “El palacio” y “El campo de batalla” que no es un trabajo basado sólo en el espacio, sino en cómo ayuda el espacio a la caracterización de los personajes y la recepción de los espectadores. Otro apartado interesante es el de “Las drogas” donde se analiza la interpretación que tiene la droga utilizada sobre Segismundo. Sin duda, resulta fácil pensar en una sobreinterpretación de Ruiz Ramón, pero en realidad se trata de una investigación rigurosa, basada en documentos médicos de la época que permiten indagar y hacer hipótesis sobre la recepción que tenían los espectadores coetáneos al asistir a la representación. Por supuesto, plantea las posibles respuestas que la lógica y el juego con la incertidumbre le permiten. En “La confrontación” analiza “...el formidable dispositivo semiótico y

aparato técnico de construcción teatral de la acción del palacio, capaz de producir distanciamiento o identificación a un mismo tiempo” (p.178). Lo que le importa a Ruiz Ramón no son los contenidos de los diálogos, sino las actitudes que adoptan los personajes y la forma en que dialogan entre ellos, no como caracteres atados a una trama, sino como seres humanos con conciencias completas que sufren por la lucha entre libertad y destino. El espectador, según el punto de vista que adopte, entrará en este diálogo para compartir los conflictos que están puestos en escena o en el imaginario. Por último, merece especial atención el apartado “Para una dramaturgia del sueño”; muchos son los trabajos en torno a la metáfora de “la vida es sueño”, desde puntos de vista filosóficos, teológicos, éticos o antropológicos. Para Ruiz Ramón, sin embargo, “[...]no es el topos ni su escala de significaciones paradramáticas en el texto de Calderón, sino la dramaturgia del sueño lo que me interesa considerar aquí, en vista de su representación” (p.191). Si se entiende esto se tendrán las bases para un análisis del verdadero arte de Calderón alejado de las posibles interpretaciones que *la vida es sueño* ha ocasionado por tres siglos.

No podría decirse que es una nueva forma de acercarse a Calderón, ya que desde 1965 el mismo Ruiz Ramón se lo planteaba. De hecho, sugiero a los lectores que se acerquen a un libro anterior (*Paradigmas del teatro clásico español*, 1997) del mismo autor (y que de hecho, le sirve de base en muchas partes) donde encontrarán el aparato crítico que se podría echar de menos. Aquí lo que sí es conveniente recalcar es que en los últimos años se ha trabajado en la búsqueda de la dramaturgia que nos revele el arte de Calderón, un arte que no está perdido en el lejano barroco, que puede ser recuperado y puede lograr que Calderón sea nuestro contemporáneo.

Marx Arriaga Navarro
Universidad Autónoma Metropolitana

Tesina de Teatro
Universidad Autónoma Metropolitana
Marx Arriaga Navarro

Estudio sobre los *microdiálogos*¹ en el discurso de Segismundo en *La vida es sueño*

Desde hace algunos años hay un ambiente de revaloración del teatro del Siglo de Oro que me tiene sorprendido. Debo ser sincero, gracias a esa sorpresa he podido escribir estas líneas. Para entrar en la discusión quiero citar a Ruiz Ramón que ha sido uno de los primeros en revalorar el teatro de Calderón:

Ningún puente ha sido tendido entre el significado pasado de nuestro teatro clásico y su sentido presente. Se les ha presentado al espectador contemporáneo como cadáveres lujosamente trajeados y brillantemente enjoyados, no como parte viva de nuestro presente, sino como restos de nuestro pasado, no a nuestra hora ni a la hora de nuestra conciencia, sino a la hora de nadie, como relojes parados [...]².

El siguiente estudio comparte el compromiso de crear un puente entre los lectores/espectadores contemporáneos y *La vida es sueño*. En ese intento se justifica por que Mijail Bajtín, un teórico del siglo XX, sea el indicado para sustentar este estudio ya que su teoría está basada en el diálogo. Y justamente es el diálogo lo que se necesita para sostener el vínculo con dos épocas tan lejanas. La meta que pretendo alcanzar es demostrar cómo es que en algunas partes, del discurso de Segismundo, se expresa una *polémica interna oculta* que se refleja en las palabras por la réplica de voces que la enunciación esconde. Esto convierte a las palabras en *bivocales* y por lo tanto

¹Actitud *dialógica* del hablante dentro de su propio discurso. Este fenómeno se da cuando un personaje posee el grado extremo de *dialogización* interna, por la orientación viva y personal hacia todo aquello que piensa y habla. Por lo tanto, los sujetos, los objetos, los fenómenos no son el tema de su discurso, sino el otro con el cual se dialoga. Y aunque la voz, del otro, está dentro del discurso del hablante no hay una mezcla de ellas, sino una lucha por el dominio de una sobre otra.

² Francisco Ruiz Ramón. *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1978.p. 119.

biacentuales, lo cual repercute tanto en la comprensión de la obra como en su posible representación³.

Ya casi olvidadas han quedado las palabras de todos esos críticos del siglo XIX e inicios del XX, que encasillaban al teatro del Siglo de Oro en términos tan ambiguos como *comedia* o *comedia cristiana*⁴. Hoy sólo se cita como dato jocoso aquellas palabras de M. Menéndez y Pelayo:

Calderón, que hizo cuatro dramas de celos: *El Médico de su honra*, *A secreto agravio*, *secreta venganza*, *El Pintor de su deshonra* y *El Tetrarca de Jerusalén*, casi nunca acertó, como en su lugar advertimos, con la verdadera pasión de los celos, sino que, ó los subordinó á móviles de propia estimación, como acontece en *El Médico de su honra* y *A secreto agravio*, *secreta venganza*, ó los convirtió en rencor ciego, como el que guía al don Juan de *El Pintor de su deshonra*, ó los exageró é idealizó hasta el delirio, como sucede en *El Tetrarca de Jerusalén*.⁵

También hoy parece haber sido superada esa triste *calderonización* que sufrió Calderón, que lo encasilló en ciertos elementos como las ideas de “orden”, “estilización” e “intensificación”, que en realidad no decían nada acerca de la dramaturgia del autor. Fue por eso que la crítica tuvo que desenmascarar a Calderón descubriendo su rostro, su

³ En realidad no me interesa la representación de la obra. El problema de una *biacentuación* de las palabras difícilmente podría ser salvado por el actor. Además de que la representación está unida a fenómenos lejanos a mi análisis. De ahí que cuando menciono representación estoy pensando en el lector que está descifrando el texto que tiene ante sus ojos. Sólo a nivel de la enunciación, atendiendo a las marcas lingüísticas (o mejor dicho translingüísticas), se puede entender y demostrar la *polémica interna oculta*, la *bivocalidad* y el *microdiálogo*.

⁴ La polémica es ésta: la crítica, en ese momento, pensaba que el teatro español del Siglo de Oro no tenía tragedias. Pero tampoco las comedias se adaptaban a los criterios “clásicos” que estaban imponiendo. La solución fue inventar un término ambiguo que mezclara elementos de la tragedia y la comedia. Para más información de dicha polémica acúdase a María Rosa Álvarez Seller. *Análisis y evolución de la tragedia española en el siglo de oro. La tragedia amorosa tomo II*. Erfur Kasset: Reichenberger, 1997, pp. 341-429, que contiene un recorrido histórico de la crítica desde el siglo XVIII al XX defendiendo la tragedia española. Acompañen esta lectura con la de Alexander Parker. *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid: Catedra, 1991.

⁵ Marcelino Menéndez y Pelayo. *Conferencia octava. Resumen y síntesis, en Calderón y su teatro* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1910. pp. 399-401.

verdadero valor que es el arte de su dramaturgia: “[...] los extraños y aberrantes vestiduras con las que una extraña y aberrante historia de su recepción, tanto en la página como en la escena, ha ido desfigurando hasta el punto, culturalmente anormal, de suplantarle superponiéndole máscaras sucesivamente y simultáneas”⁶. En la búsqueda de la dramaturgia de Calderón se han unido una gran cantidad de críticos renombrados. Por citar algunos que son necesarios para entender la problemática actual menciono a dos de ellos: Ignacio Arellano⁷ y Antonio Regalado⁸. Sin olvidar a Francisco Ruiz Ramón que bien podría encabezar esta búsqueda.

La siguiente lectura que hago de *La vida es sueño* se une a esta búsqueda. Si llevo a demostrar que el personaje Segismundo encubre en sus diálogos una *polémica interna oculta* que influye en la representación y en su comprensión, todo esto deberá ser entendido por la increíble dramaturgia de Calderón que lo permitió.

Para empezar el estudio, seguiremos un cierto número de disposiciones operatorias. Hablo de reglas elementales de manipulación más que de principios metodológicos: la palabra sería bastante ambiciosa y sobre todo ideológicamente discutible, en la medida en que el “método” postula un resultado *monológico*. En primer lugar definamos que hay dos tipos de enunciación en el discurso: el *monológico* y el *dialógico*. El primero apunta hacia su objeto, que es el referente, directamente y sin complicaciones representando la última instancia de sentido en los límites del contexto dado. El discurso de tipo *dialógico* es mucho más intrigante:

La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos,

⁶ Francisco Ruiz Ramón. *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997, p.105.

⁷ Ignacio Arellano. *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Laberinto, 2001.

⁸ Antonio Regalado García. *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del siglo de oro*. Barcelona: Destino, 1995.

rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico.⁹

Las palabras que entran al discurso *dialógico* se convierten en *bivocales* por los acentos ajenos y las relaciones que con estos se dan. “Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión, que es la nuestra, y de una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales.”¹⁰ Ahora bien, las interrelaciones que se pueden dar entre estas dos voces son muy diversas. La que importa en este momento es la *polémica interna oculta*¹¹:

Por su parte, en la polémica oculta la palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra del autor en la misma medida en que lo hace el mismo tema, lo cual cambia radicalmente la semántica de la palabra: junto con el significado objetual aparece otro significado orientado hacia la palabra ajena. [...] La matización polémica del discurso aparece también en otros indicios puramente lingüísticos, en la entonación y en la construcción sintáctica [...]¹².

La parte más fina de las relaciones *dialógicas* en el discurso se da a nivel de la palabra aislada. Me refiero a que no es necesario que sean los enunciados (relativamente) completos los únicos que pueden relacionarse *dialógicamente*: “Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar al interior del enunciado, incluso dentro de la palabra aislada

⁹ Mijail M. Bajtín. La palabra en la novela. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Universidad de La Habana, 1986. p. 94.

¹⁰ Mijail M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. 2003, p. 384.

¹¹ Si utilizamos la enumeración dada por Bajtín la *polémica interna oculta* es el discurso de tipo III, 3. Para más información remito al lector al capítulo 5 titulado “La palabra en Dostoievsky”, del libro *Problemas de la poética de Dostoievski*.

¹² *Ibid.* p. 385.

si en ella se topan dialógicamente dos voces (el microdiálogo [...])”¹³. En dichas palabras recaerían los indicios de entonación y de construcción sintáctica que sustentan esta nueva lectura que hago de *La vida es sueño*.

Ya por último, para poder entrar en el estudio de la obra, cito una pequeña parte del análisis de Bajtín donde se puede entender, un poco mejor, el cambio de tonalidad que es inalienable del *microdiálogo*:

En este discurso ya no existe la predominancia abrumadora del pensamiento del autor sobre el pensamiento ajeno, la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente, Este discurso no es solamente bivocal sino también biacentuado, es difícil entonarlo porque una entonación vivamente pronunciada monologiza demasiado a la palabra y no puede ser justa con respecto a la voz ajena que hay en ella.¹⁴

Después de este pequeño aparato teórico se puede iniciar el estudio del texto. El primer segmento que trataré es la primera aparición que tiene Segismundo, esas siete hermosísima e intrigantes décimas¹⁵ con que inicia su discurso. La primera de ellas dice así:

Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nació, **ya entiendo**
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;

¹³ *Ibid.* p. 368.

¹⁴ *Ibid.* p. 289.

¹⁵ Las décimas van del verso 103 al 172. Utilizo la edición de Enrique Rull de *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. Madrid: Alambra. 1980. Esta edición toma como base a *QCL Primera parte / de / comedias / de / Don Pedro Calderón / de la Barca. / Escogidas por Don Ioseph Calderón / de la Barca su hermano / ...*En Madrid. Por María de Quiñones / A costa de Pedro Coello y de Manuel López. Mercaderes de Libros, 1636. De esta edición, que puede considerarse como la *princeps*, existen, por lo menos, cuatro copias conocidas: 1, la que se halla en la Biblioteca Nacional de París; 2, la correspondiente a la Biblioteca de La Sorbona; 3, la de la Biblioteca del Vaticano, y 4, la que se encuentra en la Biblioteca del Estado de Baviera (Munich). En adelante tan sólo anotaré los número de versos al final de lo citado refiriéndome siempre a esta edición.

**pues el delito mayor
del hombre es haber nacido. (103-112)**

Por supuesto que las negritas son mías y cumplen la función de marcar la *polémica interna oculta*. Sobre el tema de “el delito mayor del hombre es haber nacido” hay abundante bibliografía. Sánchez Escribano¹⁶ y otros vieron erasmismo en este pasaje. No faltó quien anotara la gran influencia de la Biblia, principalmente el “Libro de Job”, pero también el “Libro de Jeremías”, etc. El problema es que todos estos trabajos atestiguan la tradición de un *topos*, pero no establecen una fuente clara para Calderón y lo único que han hecho es *monologizar* el discurso de Segismundo.

Antes de caer en este tipo de conclusiones debe uno preguntarse en qué estado se encuentra Segismundo. Él, atado de los pies y preso en un lugar escondido, sin más compañía que Clotaldo, ruega al cielo por respuestas. ¿Qué tiempo lleva preso? Toda la vida. ¿Cuál es el grado de daño mental que ha sufrido por tal reclusión? Tal vez mucho, tal vez poco; eso sólo el discurso lo puede responder; sobre todo poniendo atención a las voces que están chocando en él. Un poco más adelante, en la segunda décima, él dirá:

¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás? (119-122)

Si Segismundo había comprendido y estaba tan seguro del porqué de su situación, entonces ¿cuál es el motivo de la duda? ¿Será que la respuesta *monológica* que se había dado no era tal? Bajtín dice algo acerca del héroe del subsuelo que muy bien podría aplicarse:

Su pensamiento se desarrolla y se estructura como el pensamiento de alguien personalmente ofendido por la organización universal, personalmente rebajado por su ciega necesidad. Este enfoque confiere un carácter

¹⁶ F. Sánchez Escribano. “Sobre el origen de “El delito mayor / del hombre es haber nacido””, en *Romance Notes*, 111, (1962), pp. 50-51.

profundamente íntimo y apasionado al discurso ideológico y le permite entretenerse íntimamente con el discurso acerca de sí mismo.¹⁷

Nadie negará que Segismundo está ofendido; eso es tan claro que en el mismo argumento se refleja la frustración que él tiene cuando es sacado por primera vez de la torre. Pero en este momento, cuando aún está encerrado, la palabra acerca del mundo y de sí mismo es profundamente *dialógica*. Él está lanzando un reproche vivo a la organización del universo como si no hablara sobre el mundo sino con él. Entonces el mundo no es el tema del discurso como *monológicamente* se había planteado, sino el sujeto con el cual está discutiendo. ¿Ese sujeto tiene voz? Claro que sí, la voz que le da la autoconciencia de Segismundo y con la que está en *polémica interna oculta*. Bajtín dice:

Para el personaje [hablando del héroe del subsuelo], hablar significa dirigirse a alguien, hablar de sí mismo es apelar con su discurso a sí mismo, hablar del otro significa dirigirse al otro, hablar del mundo, dirigirse al mundo. Pero cuando habla consigo mismo, con el otro o con el mundo, se dirige simultáneamente al tercero: lanza una mirada furtiva hacia el oyente, testigo, juez¹⁸.

En esa mirada se centra el peligro de que el lector convierta el discurso en *monológico*. De ahí que se hiciera tanta interpretación de estos versos, ya que la carga moral que recibía el lector como juez de los hechos le incapacitaba el oído; lo convertía en sordo.

Ahora bien, la *polémica interna oculta* se escucha de esta manera: la primera voz es la del “mundo”, que da sentencia diciendo que el delito es haber nacido. Si se pregunta uno ¿cómo es que habla el “mundo”?, se estará teniendo una visión objetual de la vida. Esta visión se ha formado en nosotros por que vivimos en libertad. Segismundo no conoce la libertad, no conoce a más sujeto que Clotaldo, es por eso que a él no le

¹⁷ *Ibid.* p. 348.

¹⁸ *Ibid.* p. 348.

funciona la idea de objeto. Todo aquello que tiene a su alcance será un sujeto con el que podrá dialogar. La forma en cómo se articula dicho discurso (del “mundo”) es posible porque la autoconciencia de Segismundo le está dando una voz individual.

La segunda voz que se escucha es la de Segismundo ofendido porque su situación no es justa, ya que los “demás” no han sufrido como él. La *polémica interna oculta* se da por que las dos voces apuntan¹⁹ hacia un mismo objeto: el delito es haber nacido. El choque se da cuando Segismundo apela para saber el porqué sólo él es castigado, aun a sabiendas que él ha aceptado el castigo. Esto se entenderá, un poco mejor, si se analiza el *microdiálogo*:

aunque si nací, ya entiendo
qué delito **he** cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del **hombre** es haber nacido.

Las palabras marcadas son el momento en donde se encuentra la *bivocalidad*, cada una de ellas al parecer tira hacia un solo sentido; pero dentro de ellas se encuentra la discusión que está teniendo Segismundo con su tirano: el “mundo”. Si se tiene en cuenta la lectura que propongo, al llegar a dichas palabras no se sabrá de qué manera entonarlas; por una lado puede uno decirlas con el tono oracular, de sentencia que está dando el “mundo”. Pero también se pueden entonar teniendo en cuenta la ofensa que siente Segismundo. Claro que la solución no está en ninguna de las dos maneras: las dos llevan a que el discurso se haga *monológico*²⁰. Y si sucede esto, se perderá la compleja situación de este personaje que está en el umbral y desde ahí *dialogiza* sus penas.

Se puede continuar con este análisis y encontrar *microdialogos* en las siguientes décimas. Los sujetos que aparecen tendrán una voz y un tono particular. Ya sea “el

¹⁹ Aunque tiran de sentidos contrarios.

²⁰ También se puede entender cómo la representación de un actor queda fuera del análisis ya que no es capaz de marcar los dos tonos. El problema del histrión sin duda es de aptitud.

crystal”, “el pez”, “el bruto” o “el ave”, estarán elaborando su discurso escondiendo una *polémica interna oculta* con Segismundo ofendido. Espero que lo dicho, hasta ahora, sea suficiente para entender la complejidad de los diálogos de Segismundo. Su discurso será profundamente *dialógico* y no debe pasarse por alto. Lo digo porque pretendo estudiar el final de la segunda jornada y después el de la tercera, pero haciendo hincapié en que desde la primera aparición de Segismundo encontramos una actitud *dialógica* que no debe olvidarse.

Como dije, el estudio tendrá un salto tanto en el argumento como en la trama para situarme en el final de la segunda jornada. La historia es bien sabida: el rey Basilio decide darle una oportunidad a Segismundo antes de entregar su reino a Astolfo y Estrella. Lo importante ahora es recordar que Segismundo sale de la torre drogado²¹ y que regresa, a ella, en la misma situación. También que él no sabe (y al parecer nunca lo sabrá) que fue drogado por orden de su padre. Así, él piensa que todo lo ocurrido fue natural y, por lo tanto, que le puede pasar a cualquiera. Teniendo en cuenta esto podemos continuar el estudio. El fragmento es otra vez una décima que dice:

Yo **sueño** que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y **soñé** que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la **vida**? Un frenesí.
¿Qué es la **vida**? Una ilusión,
una sombra una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
que toda la **vida** es sueño
y los **sueños, sueños** son. (2178-2187)

²¹ Para más información acudir a Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000, en especial el capítulo III (pp. 91-233) donde se analiza *La vida es sueño*. Uno de los apartados de este capítulo está titulado como “Las drogas”; en él se encuentra la interpretación que tiene la droga utilizada sobre Segismundo. Sin duda, resulta fácil pensar en una sobreinterpretación de Ruiz Ramón, pero en realidad se trata de una investigación rigurosa, basada en documentos médicos de la época que permiten indagar y hacer hipótesis sobre la recepción que tenían los espectadores coetáneos al asistir a la representación. Por supuesto, plantea las posibles respuestas que la lógica y el juego con la incertidumbre le permiten, pero siempre teniendo como base el texto.

En esta ocasión, las palabras marcadas señalan los *microdiálogos* del discurso. Como se puede notar, todos los versos mantienen una *polémica interna oculta*, esto nos habla de que el discurso de Segismundo cada vez es más complejo; las voces ajenas han penetrado en él. Esto es algo lógico ya que ha conocido la libertad y ha encontrado nuevos sujetos para dialogar. Si Segismundo tiene una capacidad única (en la obra) de escuchar las voces ajenas y discutir con ellas es por su pasado de aislamiento. La vida que llevó en la torre lo obligó a tener esta capacidad.

La primera voz que se escucha en esta décima es la de un Segismundo encarcelado, noble de pensamiento y alejado de rencor e ira. Esta voz se dirige hacia su objeto, de manera directa, que es “la vida”. También de manera directa dice de ella que es un “sueño”. Si el estudioso en literatura o (peor aun) el director, actor, etc., que esté llevando la obra al tablado, tan sólo alcanza a escuchar esta voz, en el discurso, lo estará volviendo *monológico*. Le dará una interpretación moral al personaje y creará que de alguna manera “mágica” Segismundo en un día de libertad se ha convertido en un “Mesías”; en una especie de oráculo que da sentencias de lo que es bueno y lo que es malo. Dicha lectura “romántica” aliviará a muchos pero destruirá la actitud *dialógica* del personaje. Bajtín al hacer el análisis de los personajes de Dostoievski se dio cuenta de este tipo de seguridad que tiene el personaje y muy bien se puede aplicar esto a Segismundo:

El acento de más profunda convicción en los discursos de los personajes de Dostoievski representa, en la mayoría de los casos, tan sólo el resultado del hecho de que la palabra pronunciada viene a ser réplica del diálogo interior y ha de persuadir al mismo hablante. La exageración del tono persuasivo atestigua la oposición interna de la otra voz del personaje.²²

²² Mijail M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. 2003, p. 386.

La segunda voz que se escucha es la de un Segismundo que ha sido príncipe por un día. La actitud altiva y agresiva es contrastante con la voz primera. Esta segunda voz está dirigiendo su discurso hacia el mismo objeto de la voz primera: “la vida”. Pero dirá de ella: “La vida es realidad y la realidad es todo lo que se puede ver y tocar, imposible es el no distinguir las diferencias entre el sueño y la realidad”. Por lo tanto, él no cree que su estancia en el palacio fuera un sueño. En este nivel ya se nota una actitud con respecto a la voz ajena. La polémica que se entabla entre estas dos voces es directa, no hay nada escondido en el discurso. De hecho, todos los estudios que hay retomando el tópico barroco de “vigilia / sueño” están sustentados en esta polémica explícita. Y si bien hay un diálogo entre ellas no quiere decir que sea un discurso *dialógico*. Las dos voces que se han escuchado son individuales, conclusas y no se interrelacionan entre ellas. Lo más que se puede decir, en el segmento de mi análisis, es que la segunda voz toma en cuenta a la primera y le refuta que “la vida” es real entendida por los efectos que causa en los sentidos (vista, tacto, gusto, olfato y oído).

Un lector paciente puede escuchar la tercera voz de este discurso y entender la *polémica interna oculta*. Tanto la primera como la segunda voz tenían a su interlocutor indefinido. El pasaje que he citado es un monólogo, no hay nadie más en escena que Segismundo. ¿Quién es ese “tú” al que le hablan? No lo sé, esas dos voces podrían ser de cualquiera: el público, él mismo, etc. De ahí su sentido *monológico*: tan sólo hay un “yo” que habla y un “tú” que escucha. Pero la tercera voz sí tiene un sujeto con el que discute: “la vida”. En un día de libertad o en un día de sueño Segismundo no ha olvidado la relación que tiene con los sujetos que le rodean. Como dije antes, a él no le funciona la idea de objeto que tenemos nosotros. Segismundo es un personaje que dialoga con su entorno, que discute, que pregunta, que inventa, pero que nunca cierra el diálogo. Esta voz que es el sujeto “la vida” está escondida dentro de la voz primera y

segunda. ¿Por qué es doble y está escondida? Por la experiencia que ha tenido en palacio; Segismundo influye en la caracterización que le está dando su autoconciencia a “la vida”. Por lo tanto, la *polémica interna oculta* se dará entre la tercera voz y la voz de “la vida” que está escondida en la primera voz y en la segunda.

Entendiendo esto podemos estudiar los *microdiálogos* que había marcado. Cuando dice “Yo **sueño** que estoy aquí / destas prisiones cargado [...]” (2178-2179), tenemos una variedad de entonaciones que se cruzan en el verbo “sueño”. Por un lado Segismundo está hablando del tema: la vida es sueño²³, pero también está la entonación de un Segismundo que fue príncipe, incrédulo del sueño y convencido que lo vivido fue real. Dentro de estas dos entonaciones hay otras dos muy sutiles que serían las entonaciones que tiene “la vida” en donde habla acerca de lo que ella es, como si dijera: yo soy sueño, o yo soy realidad. Y es con esta posición ontológica (que tiene “la vida”) con la que discute la voz tercera de Segismundo.

Antes de pasar al final de la obra, quiero analizar el *microdiálogo* de los últimos dos versos de la segunda jornada. No me detengo en todas las palabras marcadas porque el trabajo sería repetitivo y le quitaría el gusto al lector de descubrir el arte; la dramaturgia que tuvo Calderón para darnos un personaje tan complejo, es imposible de reducir a términos de bueno o malo. Además que el agotar los *microdiálogos*, en la obra, lo único que hace es cerrar mi discurso volviéndolo tristemente *monológico*.

Los versos son: “que toda la **vida** es sueño / y los **sueños, sueños** son” (2186-2187). He marcado tres palabras en donde las voces chocan de manera tal que se crea el *microdiálogo*. La primera de ellas se comporta de la misma manera que el ejemplo anterior. Lo que se podría anotar como distinto es que la voz primera alcanza un grado oracular al considerar la sentencia completa: “la vida es sueño”. Me parecen más

²³ Primera voz que marqué de la cual observe su situación *monológica*.

interesantes las dos palabras siguientes (“sueños”), que son iguales pero que no se entonan igual. La primera vez que se dice “sueños” se da una ruptura con el tema que había tratado la primera voz y la segunda²⁴, por lo tanto se crea una incertidumbre en ellas al no saber qué decir del sueño. La tercer voz es la de Segismundo, que habla con el sujeto “sueños”, a este sujeto la autoconciencia no le ha dado un voz propia, pero está a punto de hacerlo, hay una espera de la voz tercera en ver que le dice el sujeto “sueño”. Cuando aparece por segunda vez, en el verso, la palabra “sueños”, tanto la voz primera como la voz segunda continúan con su posición oracular, en un tono de sentencia dicen la frase: “sueños son”. Perciera que estas dos voces son incapaces de disimular su actitud *monológica* y en todo momento tratan de terminar el diálogo²⁵. En cambio, la voz del sujeto “sueño” aparece y dice: yo soy. Por lo tanto la voz tercera que es Segismundo hablando con “el sueño” puede entrar en discusión y buscar una *polémica interna oculta*.

No queda más sino estudiar el último segmento que había prometido. La situación ha cambiado, Segismundo ha sido liberado por segunda ocasión; esta vez por un pueblo que no quiere a un rey extranjero. Una batalla se ha dado entre los dos bandos saliendo victorioso Segismundo. Su actitud es completamente distinta a la que tuvo en la primera liberación; le ha perdonado la vida a su padre, a Clotaldo y Astolfo dando la espalda al *hado* que había pronosticado la brutalidad de Segismundo. Ahora bien, enfrente de todos, ya en la situación de rey, Segismundo dirá:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fuese mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? **Y cuando no sea,**

²⁴ Recuérdese que estas dos voces hablaban del tema la vida de una manera directa.

²⁵ Actitud muy parecida a un estrato de la crítica que pretende descifrar la obra, como si la obra escondiera un secreto único e irrefutable. Ahora bien, la representación de la obra tiende a esta conclusión; se buscan marcas y tonos precisos para poder convertirla en objeto.

el soñar solo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño. (3305-3314)

Otra vez es una décima la que tenemos ante nosotros ¿Cuál de ellas es mejor? No valdría la pena responder. Calderón como pocos poetas del Siglo de Oro logró capturar lo importante de esta vida: la actitud que tenemos frente a los otros y que nos hace dialogar una y otra vez, rompiendo el silencio, llenándonos la cabeza de voces que a veces reconocemos y otras muchas creemos reconocer.

Los versos marcados señalan la *polémica interna oculta*. Si se presta oído a los versos “si fuese mi maestro un sueño, / y estoy temiendo en mis ansias” (3306-3307) y se tiene en cuenta los antecedentes que he dado, sin duda se logrará escuchar un concierto de voces. Desde luego dicho concierto sólo puede ser realizado en el imaginario ya que la lectura en voz alta rompería el encanto. La situación de Segismundo ha cambiado: logró salir, otra vez, de la torre y le han insistido que él es el verdadero rey. El conflicto interno que tenía por saber ¿qué es la vida?, ¿cuál es su situación?, ¿qué son los sueños?, en lugar de irse resolviendo ha ido complicándose supuesto que las voces han evolucionado de la misma manera.

La primera voz que se escucha es esa misma que señalábamos anteriormente de un Segismundo tranquilo, emocionalmente sano y con buenas intenciones, que en un tono de oráculo decía: “la vida es sueño”. Esta voz ha ido evolucionando ya que ahora se encuentra completamente definida y su situación ya no es la de un dictador o un “Mesías” que da máximas irrefutables. En este momento entabla una relación directa con las voces ajenas, buscando el consenso de ellas para poder conducir el diálogo. Metaforizando y sacando de contexto, bien pudiéramos decir que busca una democracia con las demás voces.

La segunda voz es la de un Segismundo creyente de lo que toca, de lo que ve, de lo que siente real y que no se parece en nada a los sueños. Sin duda esta voz ha salido beneficiada en esta última jornada. Las situaciones que han pasado refuerzan su tesis. Esta voz estará en *polémica interna oculta* con la primera ya que hablará del mismo objeto como lo hace la voz primera. Al parecer estará conforme con la primera voz por la necesidad de continuar con la paz. Si esta voz entablara una polémica explícita resurgiría el Segismundo ofendido, salvaje, imposible de detener y causaría todo el caos que el *hado* pronosticó. Pero esto no quiere decir que desaparezca sino que la polémica se hace interna preguntándose: ¿si la vida es sueño, por qué no soñé antes que era rey?, ¿por qué me pasé tantos años encerrado si sólo era necesario soñar?, ¿qué pasa con todos los sueños de mi estancia en la torre? ¿Por qué no se hicieron realidad? Todas estas preguntas crearán un tono incrédulo hacia la voz primera. Pero también la voz del Segismundo tranquilo y sereno se da cuenta de esta incredulidad y trata de convencerse, por eso dice “y estoy **temiendo** en mis ansias” (3307). El *microdiálogo* que se marca en el verso reúne estas dos voces, en donde hay un choque y se está buscando una salida. Dicha salida tiene muchas puertas para que cada voz salga sin el predominio de una sola:

La escapatoria hace que el héroe se vuelva ambiguo e imperceptible también para sí mismo. Para llegar a sí, debe andar un camino en actitud hacia sí mismo. El héroe no sabe al fin de cuentas la opinión de quién, la aseveración de quién, viene a ser su propio juicio definitivo; será su juicio propio arrepentido y reprobatorio o, por el contrario, será la opinión deseada y provocada del otro, opinión que lo acepte y lo justifique.²⁶

²⁶ *Ibid.* p. 386.

Segismundo responde a este perfil. Él toma en cuenta primero la palabra ajena para poder encontrar lo que él es. Esta actitud hacia el otro lo obliga a estar siempre en diálogo con todos los sujetos que le rodean. De ahí que surge la tercera voz de ese Segismundo discutiendo con los objetos que han recibido una voz propia por la autoconciencia de él mismo, lo cual los convierte en sujetos de diálogo. En esta tercera voz el tema no es “el sueño” sino la búsqueda de sí mismo. Dicha búsqueda sólo se logra teniendo en cuenta a la voz del sujeto “el sueño” y la forma en cómo dicho sujeto entiende a Segismundo.

Debido a tal actitud hacia la conciencia ajena, se forma una especie de *perpetuum mobile* de su polémica interna con otros y consigo mismo, un diálogo infinito en que una réplica engendra otra, la otra a la tercera y así hasta el infinito y sin ningún avance.²⁷

Ya por último quiero tocar la conclusión a la que llega el concierto de voces de Segismundo: “Y cuando no sea, / el soñarlo sólo basta” (3310-3311). La ambigüedad del personaje busca que no se termine el diálogo. Si tomamos en cuenta que es una obra de teatro y que como tal tiende a un final donde se llegue a un clímax, debe uno admirar la maestría de Calderón para entregarnos un personaje abierto, inconcluso, y que eso no reditúe en la comprensión de la obra. Segismundo no dará conclusiones de la vida, ni del sueño, él sólo marca posibles salidas en donde cada una de las voces, que le gritan en la cabeza, pueda salir. “El héroe no puede ponerse de acuerdo consigo mismo, pero tampoco es capaz de dejar de hablarse. El estilo de su discurso es orgánicamente ajeno al punto final, a la conclusión, tanto en aspectos aislados como en su totalidad.”²⁸

La conclusión de este estudio tiene que hablar de la dramaturgia de Calderón, un poeta que logró una de las mejores obras del Siglo de Oro. No por el tema, ni por la

²⁷ *Ibid.* p. 339.

²⁸ *Ibid.* p. 346.

maquinaria escénica sino por la estructura de la obra. El traer una obra de esta calidad a nuestro mundo contemporáneo no significa un viaje en el tiempo. Tampoco una enseñanza que nos da el pasado para entender el futuro. Traer una obra como *La vida es sueño* representa una estructura compleja que debe admirarse.

Ahora bien, la lectura que propuse lleva a reconsiderar a Segismundo como un personaje que mantiene una relación *dialógica* tanto con los sujetos como con los objetos de su entorno. Esta actitud, frente a la vida, es distinta a la de los demás como lo fue su reclusión en la torre. Simplemente, porque Calderón no buscaba un arquetipo, sino plasmar, en un personaje, la vida que tiene la palabra en los hombres. Es por eso que Segismundo no puede ser encasillado a valores de bueno o malo, de dormido o despierto, sino considerado con la misma actitud *dialógica* que él demuestra. La complejidad de dicha lectura obliga al lector a mantenerse activo, paciente en todas las tonalidades que va descubriendo y tratando de no terminar el diálogo con sentencias simples y reductoras.

Bibliografía

- Rull, Enrique. *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. Madrid: Alambra. 1980.
- Bajtín. M., Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. 2003.
- “La palabra en la novela” *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Universidad de La Habana, 1986.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Calderón nuestro contemporáneo. Madrid: Castalia, 2000.
- *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Arellano, Ignacio. *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Regalado García, Antonio. *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del siglo de oro*. Barcelona: Destino, 1995.
- Sánchez Escribano, Fernando. “Sobre el origen de “El delito mayor / del hombre es haber nacido””, en *Romance Notes*, 111, (1962), pp.47-65.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Conferencia octava. Resumen y síntesis, en Calderón y su teatro*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.

Tesina de Lírca
Universidad Autónoma Metropolitana
Marx Arriaga Navarro

Estudio sobre los principios de equivalencia en el “Nocturno de la estatua” de Xavier

Villaurrutia.

Por Marx Arriaga Navarro

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: Marco teórico

CAPÍTULO II: Principio de equivalencia en el eje de la selección.

CAPÍTULO III: Principio de equivalencia en el eje de la combinación.

CAPÍTULO IV: Principio de equivalencia a nivel fonético.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN

Es muy importante saber qué es lo propio de cada cosa. Este trabajo intenta apuntar cuales son las características que diferencian el texto “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia con otras formas discursivas. Durante siglos se ha intentado encontrar las características de la literatura, del arte, de la lírica, etc. Muchos son los trabajos con que cuenta la historia de la literatura y ninguno de ellos ha podido descubrir en su totalidad aquella característica única e irrefutable. Este trabajo no intenta solucionar lo que en siglos de estudios teóricos no se ha logrado. Tan sólo busca encontrar ciertos factores que ayuden a distinguir al texto en cuestión frente un discurso político, mercadotécnico, científico, etc.

Creo que es necesario que la literatura tenga un sustento “científico”. No puedo entender como el estudiante de literatura da por hecho cosas que no sabe y que no ha tenido el tiempo, o la aptitud, de meditar. Enunciar todos los errores que se han cometido en las aulas sería un trabajo inacabable. Y por supuesto, yo no estoy en posición de alumbrar en esta oscuridad. Tan sólo pretendo detenerme y encender una pequeña luz, dirigiéndola al ámbito de la lírica. Esta idea surge por mi ignorancia, cada que llegaba a mis manos un texto literario de inmediato y sin pensarlo decía: esto es un poema, esto es un cuento, esto es una novela, etc. La facilidad con que el estudiante pone categorías y restringe la obra es increíble. Yo cometí muchos errores de este tipo y ahora pretendo reflexionar que es lo propio de un poema lírico.

El estudio que pretendo puede ser inmenso ya que la poesía lírica son una infinidad de textos, de distintos tiempos como lugares. Pero si tomamos tan sólo uno de ellos y tratamos de ver que es lo diferente que hay en él habremos dado un pequeño paso. La meta seguirá muy lejos pero al menos me he acercado con buenos y legítimos fundamentos. El autor que he escogido es Xavier Villaurrutia, no por ser distinto al resto, sino por un gusto que tengo por su obra. De dicha obra rescato “Nocturno de la estatua” por ser un texto breve y sumamente intrigante. Por lo tanto, la búsqueda se restringe. ya no es un mar de textos los que pienso analizar. Ahora bien, no pretendo que mi estudio sea un patrón en donde pueda encasillarse a la poesía lírica, discriminando textos y reclutando otros. La intención es más sutil, por no decir pobre: encontrar en un pequeño texto que es lo propio de él.

Como dije, el texto que estudiaré es “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia publicado por primera vez en 1931¹, en la Ciudad de México por la editorial Fábula. El estudio tiene como base el trabajo de Roman Jakobson *Lingüística y poética*, aunque me apoyó en distintos textos posteriores que retoman y reelaboran lo dicho por él.

Pero antes se debe entender un par de cosas: a) La teoría no es un método, los formalistas decían: “En el hecho, nosotros no hablamos ni discutimos de ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente de algunos principios teóricos sugeridos por el estudio de una materia concreta y de particularidades específicas y no por tal o cual sistema acabado [...]”² b) No se intenta hacer un trabajo crítico sino un estudio sobre un texto. Las deferencias son grandes; mientras que el trabajo crítico está bañado de momentos impresionistas, valorativos, reflexivos, históricos, etc. El estudio

¹ Las citas que haga del “Nocturno de la estatua” estarán sacadas de Xavier Villaurrutia. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica (letras mexicanas), 1953.

² B. Eichenbaum “La teoría del método formal” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970, p. 21.

literario estaría planteado con una metodología “científica” y de una manera sincrónica. Es decir, estudiar un texto en profundidad: “Desgraciadamente, la confusión terminológica entre “estudios literarios” y “crítica” es una tentación para el estudioso de literatura, para que substituya la descripción de los valores intrínsecos de la obra literaria por un fallo subjetivo, sancionador.”³

He tomado a Roman Jakobson, como base, por una definición que me ha dejado marcado: la función *poética*. Él dice: “*La función proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación.*”⁴ Lo intrigante de esta línea es la simpleza con que se plasma un análisis tan complejo. Las ecuaciones que plasmaré estarán sustentadas por este principio de equivalencia, que implica que una cosa puede ser sustituida por otra, aunque esto no signifique que sean iguales. Entonces el objeto reemplazante está cumpliendo la misma función sin ser igual al objeto reemplazado. Estas repeticiones empiezan en el plano de la significación, después penetran en la sintaxis para llegar al plano más complejo que es el fonético.

Como has notado, tú lector, este trabajo está dejando a un lado el compendio crítico de Xavier Villaurrutia. Y no es por ignorancia, ni porque se haya agotado los temas. Simplemente que en este momento no importa dejar un análisis impresionista, ni filosófico, ni de ningún tipo. No quiero influenciar la lectura de nadie. Creo que el mismo Villaurrutia no lo aceptaría. Sino recuérdese unas palabras que son rescatadas por Segoria “Desde 1927, cuando Villaurrutia definió la poesía como un “juego difícil, de ironía y de inteligencia”⁵ Dicha inteligencia está en el autor pero también en el lector y no debe despreciarse ni manipularse.

³ Roman Jakobson “Lingüística y poética” *Ensayos de lingüística general* (traducido por José M. Puyol y Jem Canes) Barcelona; Seix Barral, 1975, p.350.

⁴ *Ibid.* 360.

⁵ Tomas Segoria, “Villaurrutia y su mundo”, en *Ensayos I (actitudes contradictorias)*, UAM, México, 1988, p.29.

Después de estas pocas líneas, querido lector, espero que estés impaciente en saber cómo terminará mi estudio. Yo no debo más que agradecer la paciencia y la objetividad con la que tratarás el texto que pongo en tus manos.

CAPÍTULO I: Marco teórico

Un momento muy importante en este estudio es su base teórica. Al trabajar con el texto de Xavier Villaurrutia surgen problemas que serían insalvables sino se tuviera a la mano documentos teóricos para el estudio literario. La historia reconoce a los grandes escritores universales. Pero sin duda les ha faltado la valoración de los teóricos literarios. Uno de ellos es Roman Jakobson nacido en Rusia en el año 1896 y desgraciadamente fallecido en 1982. Una de las figuras fundamentales del formalismo ruso, fundador del Círculo de Moscú (1915), luego también del Círculo Lingüístico de Praga (1926), Roman Jakobson fue lingüista, teórico literario y semiótico. Su obra trata cuestiones de gramática y fonología. A través del Círculo de Moscú sostuvo relaciones de trabajo con el Círculo de Petrogrado; también mantuvo un intenso intercambio con artistas de la vanguardia rusa, y, una vez en Praga, con los especialistas checos. En 1962 publicó, en colaboración con Claude Lévi-Strauss, un análisis del poema *Los gatos* de Baudelaire, un ejemplo de crítica estructuralista.

Influenciado por la Lingüística saussureana, Jakobson, parte de ese modelo para investigar el lenguaje (diacronía/sincronía; lengua/habla; significado/significante), hasta llegar a su propia concepción del lenguaje como red estructural de relaciones dinámicas. En 1919 propone el término de *literariedad*, verdadero objeto de estudio de la ciencia literaria y no la literatura en sí misma. Jakobson pasó del énfasis formalista en la

inmanencia de la obra poética, a una comprensión estructuralista de la obra como estructura autónoma, que está en relación con otras estructuras significantes.

Ahora bien, la importancia de traer a un teórico como Jakobson es por que el estudio que realizaré en los capítulos siguientes tiene como base el texto *Linguistic and Poetics* (Lingüística y poética)⁶, que originalmente fuera la conferencia de clausura, en 1958, de un encuentro sobre “El estilo y el lenguaje” celebrado en la Universidad de Indiana. Dicha conferencia se publicó en 1960. En ella se desarrolla un modelo comunicacional, con sus factores y funciones. Los factores serían el *destinador*, el *contexto*, el *mensaje*, el *destinatario*, el *contacto* y el *código*. Las funciones son: *emotiva* (*destinador*); *referencial* (*contexto*); *poética* (*mensaje*); *conativa* (*destinatario*); *fática* (*contacto*); *metalingüística* (*código*), de los cuales hablaré más adelante.

La propuesta que plantea mi estudio es: considerar que las operaciones de selección y combinación en el lenguaje deben entenderse de acuerdo con los términos de similaridad y contigüidad, modelos para dos maneras fundamentales de organizar el discurso.

Pero vayamos con orden, el texto⁷ escrito por Villaurrutia “Nocturno de la estatua” es la realización concreta de una lengua (español) de una manera individual (lenguaje). Por lo tanto, es lógico que el lenguaje de Villaurrutia esta inscrito en su obra. Al estudiar el “Nocturno de la estatua” se estará estudiando el uso de la lengua (español), que en él se está haciendo de una manera tan única e individual. Sabiendo cual es el objeto de estudio sabremos cuales son las herramientas y los métodos óptimos para su estudio. Jakobson dice al respecto: “La poética se interesa por los problemas de

⁶ Son varias las ediciones que hay de este trabajo. Utilizaré la de Roman Jakobson “Lingüística y poética” *Ensayos de lingüística general* (traducido por José M. Puyol y Jem Canes) Barcelona; Seix Barral, 1975 pp. 347- 395. Aunque también está como libro en Roman Jakobson *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981. Y como fragmento en un libro muy útil: *Textos de teorías y críticas literarias* (selección y apuntes Nara Araújo y Teresa delgado) México: UAM-I, 2003 pp. 187-211.

⁷ No le diré poema, sino hasta delimitar lo que es particular de la poesía lírica. O mejor dicho lo que es particular en el texto estudiado que lo hace diferente. Mientras no sepa cuales son esas características lo mejor es tomar un término neutro como texto.

la estructura verbal [...] Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.”⁸

Partiendo del estudio del lenguaje, desde cualquier acto de comunicación verbal (charla, discurso, texto científico, texto poética, etc.), los factores indisolublemente implicados son:

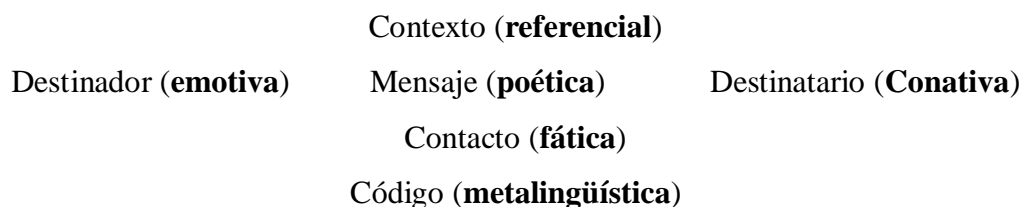
El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia (un “referente”, según otra terminología, un tanto ambigua) que el destinatario pueda captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y el destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al decodificador del mensaje); y, por fin, CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación.⁹

Si aplicamos estos factores al textos: Xavier Villaurrutia sería nuestro *destinador* que manda un mensaje: “Nocturno de la estatua” El *destinatario* sería cualquier persona que estuviera dispuesta a leer el texto. Por supuesto, dicho lector debe compartir el *código* (español) y el contexto en donde encontrará el referente de lo que le quieren decir. Por último, no se debe olvidar el *contacto*, que es la conexión que hace el lector con la obra impidiéndole que pierda la comunicación. Sé que esto no nos dice aun nada de las características que diferencian “Nocturno de la estatua” con una charla o un texto de cocina; pero es un buen inicio. Es evidente que si los factores del lenguaje se reflejan en el texto también lo harán sus funciones. En la medida de cómo entendamos las funciones que predominan en el texto, tendremos un acercamiento a nuestra meta, que es: entender lo que hace, que el texto, sea considerado poesía.

⁸ Roman Jakobson “Lingüística y poética” *Ensayos de lingüística general* (traducido por José M. Puyol y Jem Canes) Barcelona; Seix Barral, 1975. p. 348.

⁹ *Ibid.* p.352.

Jakobson apunta que las seis funciones básicas de la comunicación son: *emotiva*, *poética*, *conativa*, *referencial*, *fática*, y *metalingüística*. Lógicamente cada una de ellas corresponde a uno de los seis factores de la comunicación. El cuadro que plantea quedaría así¹⁰:



La función *referencial* apela al referente del que se está hablando. El caso de la prosa es un buen ejemplo ya que se intenta que sin importar quien sea el *destinatario* entienda lo que se le está contando. La función *emotiva* está “[...] enfocada hacia el HABLANTE, aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo.”¹¹ En el caso de la *conativa* se busca que el *destinatario* haga o entienda algo. Es muy clara la idea si se piensa en las expresiones gramaticales como el vocativo o el imperativo que buscan una reacción inmediata del *destinatario*. La función *fática* consiste en: “[...] establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona.”¹² Caso parecido es el de la función *metalingüística* en donde el *destinador* necesita comprobar si emplea el mismo código que el *destinatario*. En pocas palabras, estas serían cinco de las seis funciones básicas de la comunicación. Aquí una cita del mismo Jakobson ayudan en mucho:

Hemos sacado a colación los seis factores involucrados en la comunicación verbal, excepto el propio mensaje. La tendencia hacia el MENSAJE como tal (Einstellung) es la función POÉTICA, que no puede estudiarse con efectividad si se le aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra

¹⁰ El mismo cuadro aparece en el trabajo de Jakobson en las páginas 353 y 360. Lo único que he hecho es unirlos ya que aparece primero el cuadro de los factores de la comunicación y después el de las funciones.

¹¹ *Ibid.* p. 355.

¹² *Ibid.* p. 356.

parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio.¹³

Con esta advertencia se debe tomar el estudio que pretendo realizar. La función *poética* en sí es el eje de los próximos capítulos. Pero esto no quiere decir que se dejen a un lado los distintos factores y sus funciones. Ni tampoco que trate de explicar el texto en relación única con esta función para describir lo propio de la poesía de Xavier Villaurrutia.

Teniendo en cuenta estas nociones se puede estudiar la función *poética*. Jakobson dice “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*”¹⁴ El eje de la selección es aquel en donde el hablante elige una palabra de entre el compendio total de la lengua. Es decir, tomar una palabra del diccionario mental que cada individuo tiene. Dicha palabra sirve para un fin y es por eso que fue escogida de entre todas las demás.

El eje de la combinación es la cadena discursiva que existe. Las palabras aisladas no sirven para el fin que se requiere, es por eso que se combinan para poder llegar a él. Entonces lo que trata de decir Jakobson es: en un discurso donde se de prioridad a la función poética la equivalencia de los elementos tanto en el eje de selección como el de combinación forman secuencias. Estas secuencias por estar dentro del mismo discurso poético (que se erige por equivalencias) hacen que forme ecuaciones. Hay otra función que tiende a parecerse ha esto: la metalingüística¹⁵. Pero

¹³ *Ibid.* p. 358.

¹⁴ *Ibid.* p. 360.

¹⁵ Por sus repeticiones, ya que tiende a reafirmar que *código* no se olvide.

como dice Jakobson “En el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia.” De ahí la importancia de entender cómo se desarrollan las equivalencias en cada uno de sus ejes (selección y combinación) para poder profundizar cada vez más en el discurso. Por supuesto que me refiero a niveles silábicos y fonéticos donde se realizan estas equivalencias. En la medida en como se estudien estas secuencias se estará más cerca de entender la estructura compleja de la lírica. Estructura que trataré de analizar en el “Nocturno de la estatua”.

Aunque el texto teórico de Jakobson es el eje de mi estudio, esto no quiere decir que sea el único. Aprovecho los trabajos de otros formalistas y teóricos que parten de las ideas jakobsonianas reelaborándolas y agregándole luz. Pero creo que como marco teórico es suficiente lo dicho hasta ahora.

CAPÍTULO II: Principio de equivalencia en el eje de la selección.

En este capítulo se estudiará, de manera formal, la aplicación de los conceptos de Jakobson. En especial la primer parte de su definición: “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección [...]*”¹⁶ Como se dijo antes el eje de la selección se da a nivel de la palabra. Esta palabra es escogida de entre un compendio virtual de la lengua.

En el texto “Nocturno de la estatua” se puede notar una cierta versificación. No entraré en detalles ya que esto se analiza en el capítulo IV en donde se estudian a detalle los fenómenos de versificación y rítmicos. Por el momento, me interesa anotar la tendencia, que tiene el texto, a dividirse en dos hemistiquios de siete sílabas en especial en los versos de catorce sílabas, por la cesura obligada a mitad de ellos. Debe entenderse esto porque de dicha división parte la enumeración siguiente. Acompaño a los hemistiquios de sus correspondientes características sintácticas¹⁷. Las abreviaturas que utilizo son las siguientes: Vinf. (verbo en infinitivo), Vpar. (verbo en participio), Vger. (verbo en gerundio), adv. (adverbio), V. (verbo), S. (sustantivo), conj. (conjunción), adj. (adjetivo), pron. (pronombre), art. (artículo) y prep. (preposición).

- 1.- “Soñar, soñar la noche,” Vinf., Vinf. + art. + S.
- 2.- “la calle, la escalera” art. + S., art. + S.
- 3.- “y el grito de la estatua” conj. + art. + S. + prep. + art. + S.

¹⁶ *Ibid.* p. 360.

¹⁷ Se le suplica al lector que se acerque y se familiarice a cualquier manual de redacción. En él puede desahogar las dudas que le provoque las nomenclaturas que utilizo. Sé muy bien que hay un desorden, en general, de la gramática en la lengua española. Dicho desorden está dado por la falta de consenso en las nomenclaturas y en la laxitud de la apreciación de estas. Pero sin duda, problema fácil de superar si se busca una practicidad de los términos.

- 4.- “desdoblado la esquina.” Vger. + art. + S.
- 5.- “Correr hacia la estatua” Vinf. + prep. + art. + S.
- 6.- “y encontrar solo el grito” conj. + Vinf. + adj. + art. + S.
- 7.- “querer tocar el grito” Vinf. + Vinf. + art. + S.
- 8.- “y sólo hallar el eco” conj. + adv. + Vinf. + art. + S.
- 9.- “querer asir el eco” Vinf. + Vinf. + art. +S.
- 10.- “y encontrar sólo el muro” conj. + Vinf. +adv. + art. + S.
- 11.- “y correr hacia el muro” conj. + Vinf. + prep. + art. + S.
- 12.- “y tocar un espejo.” conj. + Vinf. + art. +S.
- 13.- “Hallar en el espejo” Vinf. + prep. + art. + S.
- 14.- “la estatua asesinada,” art. + S. + Vpart.
- 15.- “sacarla de la sangre” Vinf. (reflexivo) + prep. + art. + S.
- 16.- “y jugar con las fichas” conj. + Vinf. + prep. + art. + S.
- 17.- “y contar a su oreja” conj. + Vinf. + prep. + pron. + S.
- 18.- “cien veces cien cien veces” adj. + S. + adj. + adj. + S.
- 19.- “estoy muerta de sueño” V. + adj. + prep. + S.

Ahora bien, un ejemplo claro de selección es el caso de los verbos. En estos diecinueve segmentos heptasilábicos de “Nocturno de la estatua” hay diecinueve verbos. Dieciséis de ellos son verbos en infinitivo. Los tres restantes son: un verbo en participio, otro en gerundio y un verbo regular en primera persona. ¿Qué nos dicen estas cifras? Nos indican que la tendencia de los verbos en infinitivo se da por la selección que hace Xavier Villaurrutia. Me refiero a esto: al elaborar, el discurso, el autor¹⁸ se dio cuenta de la fuerza que tomaba el texto por su ambigüedad. Hay una gran diferencia entre “soñar” y soñé o soñaste. Dicha fuerza se da por la inexactitud temporal y de la persona que hace la acción (tú, yo, él). Sólo así se entiende que el primer verbo en infinitivo no sea más que una secuencia de verbos en infinitivo que soporten el primero. Esta secuencia debe entenderse por el principio de equivalencia. Por último, téngase en cuenta que estoy en un plano sintáctico y no semántico.

Ahora bien, el principio de equivalencia en el eje de la selección también se observar con los sustantivos. En el listado de segmentos que he analizado hay veintidós

¹⁸ La suposición es muy atrevida, lo sé. Pero teniendo en cuenta las reiteraciones en el uso de los verbos en infinitivo se puede tener una hipótesis. Dicha hipótesis es poco comprobable. Pero si se está tratando de comprender el principio de equivalencia en el eje de la selección y no se trata de entender la mentalidad de Villaurrutia y sus motivos personales la hipótesis es útil.

de ellos. Todos funcionan con el principio de equivalencia. Me refiero a que ninguno de ellos trata de representar su significado sino “la implantación en una cadena significante de otro significante, por lo cual el sustituido cae en el rango de significado y como significante latente perpetúa allí el intervalo donde puede encontrar otra cadena significante”¹⁹. Esto que suena tan complejo no es más que la metáfora. Por lo tanto, este principio de equivalencia tiene mucho en común con la metáfora. La selección de los veintidós sustantivos, por parte de Villaurrutia, responde a una búsqueda de metáforas.

Ahora bien, pongamos un ejemplo de este uso de las equivalencias en el eje de la selección. La primera estrofa del texto, consta de dos versos:

**Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
Y el grito de la estatua desdoblado la esquina.**

El principio de selección consistiría en escoger un tema; en este caso el sueño. Encontrar los posibles sinónimos, antónimos del tema escogido: sueño, despierto, soñoliento, lucidez, ensueño, pesadilla, etc. Como se nota la selección recayó en el verbo “soñar”. Si hablamos a nivel del discurso, necesitamos saber ha que factor del lenguaje se le quiere dar predominio. “Soñé la noche” o “¡Sueña la noche!” son oraciones que están dando predominio a destino factor del lenguaje. En la primera hay una función *referencial* muy marcada, el *destinador* trata de dar realce a su sentimiento y a su vivencia, sin que se pierda ningún dato de la anécdota. En el segundo caso la oración está centrada en el *destinatario*. Se le está imponiendo un acción ha realizar. En otras palabras, la función *conativa* esta tomando predominio frente a las otras. Al escoger “soñar” se esta dando predominio al *mensaje* y por lo tanto a la función *poética*.

Ahora bien, cuando la selección recae en los sustantivos tenemos un problema de apreciación. Los sustantivos que aparecen son: “noche”, “calle”, “escalera”, “grito”,

¹⁹ Luce Baudoux “El inconsciente freudiano y las estructuras de la poesía” en Luis Althusser y otros. *Estructuralismo y Psicoanálisis*. Argentina: nueva visión , 1971. p.182.

“estatua” y “esquina”. Si la función predominante en este discurso fuera *referencial* los sustantivos tendrían un significado directo e inequívoco. Creo que ningún lector pensaría que lo dicho por Xavier Villaurrutia en el “Nocturno de la estatua” estaría en función de una anécdota. Es por eso que surgen las grandes preguntas tanto de críticos como lectores comunes ¿Qué es la noche? ¿Qué significa que una estatua grite y desdoble la esquina?, etc. Esto nos lleva a múltiples interpretaciones impresionistas. Sólo por citar alguna recordemos a Octavio Paz “Con ese poema el insomnio se inclina sobre el pozo de los sueños y comienza a convocar su pueblo fantasma”²⁰. Pero no voy entrar en este problema, la impresión que deja este poema es completamente individual y quiero que así se quede.

La elaboración que representa el principio de equivalencia en el eje de la selección llega a cuestiones matemáticas²¹. Recordemos el segmento número dieciocho:

“y contar en la oreja cien veces cien cien veces”

El verso es desconcertante, pero analicemos que la cifra que esconde es un millón (1000000). Esto no debe verse como una cantidad sino como un juego con los dígitos, es decir, siete números (un “1” y seis “0”). Ahora veamos como se inicia la segunda estrofa, el primer sustantivo que aparece²² es “estatua”, Después de “estatua” aparecen “grito”, “eco”, “muro”, “espejo”, para terminar con “estatua asesinada” Hasta aquí tenemos seis elementos²³ que representan los seis ceros de la cifra. Tan sólo falta el uno

²⁰ Octavio Paz “El dormido despierto” en Xavier Villaurrutia en persona y obra,... p.54

²¹ Es aun muy pronto para hablar de ecuaciones. En los capítulos posteriores se observará una intención por reducir el poema a una serie de ecuaciones. No lo hago por simplificar el problema sino para justificar lo dicho. Así que es importante que se note este esfuerzo por acercar a un plano científico la obra. Por supuesto, dicho esfuerzo no nace de mí, sino que se continúa de una larga serie de estudios tantos formalistas como estructuralistas y semióticos.

²² Tengan en cuenta el verso anterior “y el grito de la estatua desdoblado la esquina” que nos habla de una acción de esa estatua, o en otra palabra una vida (metafórica) de ella.

²³ Un trabajo interesante es el de Rodríguez, Chicharro Cesar, “Correlación y Paralelismo en la Poesía de Xavier Villaurrutia”, en La palabra y el Hombre, Xalapa, Ver, 1989. Este trabajo sirve de mucho, para ejemplificar el juego “intelectual” que hace con los elementos.

que sin duda es el (posible) “yo” que se encuentra corriendo tratando de alcanzar estos elementos. Rebuscando, un poco, se observa como estos siete elementos se refleja en la estrofa. La última oración del texto es igual a siete versos. En dicha oración se da el clímax de ahí su importancia.

Espero que este capítulo sirva como prueba de lo que continuará. El principio de equivalencia no sólo da metáforas sino ecuaciones, factores que se repiten y que forman el principio de la función *poética*.

CAPÍTULO III: Principio de equivalencia en el eje de la combinación.

Enfocándose en la primera oración de Villaurrutia, notamos que el verbo escogido es: “soñar”. Al ser un verbo impersonal notamos que la función que predomina es la *poética*; es el *mensaje* el factor predominante. También se nota que al encontrar el tema, hay una búsqueda por lo que se va a decir de él. Esto también es una selección de entre lo posible que se puede estar soñando (noche, calle, pájaros, personas, etc.) Teniendo claro esto podemos encontrar la estructura de la composición. Primero aparece el tema “soñar” que lo indicaremos con la letra “**S**”. Este tema se encamina a un objeto “la noche” que indicaremos con la letra “**n**”. Cuando el principio de equivalencia del plano de la selección se refleja en el plano de la combinación nos topamos con ecuaciones. En un sentido de significación “**S** \equiv **Sn**”. O en otras palabras, soñar equivale²⁴ a soñar la noche en el plano del eje de las combinaciones. Entonces la combinación no busca dar un significado sino penetrar en él. Los elementos siguientes no intentan solucionar, llegar a un final, sino hacer compleja la forma. El siguiente elemento es: “la calle” en donde hay una omisión del verbo por la enumeración. Por lo tanto, en este verso la ecuación quedaría así:

$$\mathbf{S} \equiv \mathbf{Sn} \equiv \mathbf{Sc}^{25} \equiv \mathbf{Se}^{26}$$

Ahora bien, la intención de este estudio no es simplificar la materia poética sino entender su estructura. En dicha estructura hay un proceso de equivalencia que debe ser

²⁴ Es muy oportuno recordar que el símbolo “ \equiv ” no significa igualdad sino equivalencia. Dicho símbolo pertenece al ámbito de la lógica. Yo no lo tomo por una intención de justificar los enunciados como verdaderos o falsos. La intención es no confundir al lector con el símbolo “=” que nos hablaría de dos elementos completamente iguales y no equivalentes.

²⁵ “la calle” o soñar la calle

²⁶ “la escalera” o soñar la escalera

estudiado, ya que representa una característica que lo distingue frente a la prosa. Aunque esta no sea la única diferencia entre el discurso de Villaurrutia con una intención poética y el discurso político o mercadotécnico en donde también se dan estas equivalencias pero sin que la función *poética* sea predominante. Es aquí que las palabras de Shlovski nos pueden ayudar “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”²⁷. Justo en el segundo verso encontramos esta singularización del objeto “y el grito de la estatua desdoblado la esquina” En primer lugar la ecuación del grado de equivalencia en el eje de la combinación continúa.

$$\mathbf{S} \equiv \mathbf{Sn} \equiv \mathbf{Sc} \equiv \mathbf{Se} \equiv \mathbf{Sg}^{28}$$

Este último elemento provoca un extrañamiento frente a los otros. Este sentimiento que Shklovski atribuye al arte puede estar ejemplificado con la obra artística de Villaurrutia. Por lo tanto, el campo de estudio se delimitaría ya que tan sólo los discursos artísticos podrían confundirse con este texto. En otras palabras: El texto de Villaurrutia es artístico y tan sólo hay que saber de entre los distintos discursos (artísticos) cual de ellos se adapta mejor a este texto. Ahora bien, esta desautomatización es muy marcada en este verso por el extrañamiento de la imagen, pero no quiere decir que sólo se de ahí. Todo el texto estaría singularizado, desde ese “soñar la noche”. En un discurso prosaico se diría: ¿Qué haces en la noche? Soñar Ya que la noche sirve para algo y no como elemento de ese algo. Me refiero a que en el discurso cotidiano se utiliza la idea de noche como el lugar en donde se accede al descanso: el sueño. El extrañamiento surge cuando en ese momento de descanso se sueña la noche.

²⁷ V. Shklovski “El arte como artificio” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970, p. 60.

²⁸ Aquí se englobaría todo el elemento, tanto el grito, su procedencia (la estatua) y su lugar espacial (desdoblado la esquina)

Para encontrar más respuestas debemos centrarnos en el factor principal de nuestro problema; el *mensaje*. Esto no quiere decir que los demás factores y sus funciones no estén en el texto de Villaurrutia. Debe entenderse que hay un predominio de un factor y su función (*mensaje*), más no un dominio. “la orientación hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje”²⁹

Siguiendo con el factor *mensaje* y su función *poética*, se observa como en la segunda estrofa se continúa con un énfasis sobre ella. La estrofa es:

**Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño”**

Sintácticamente hay dos oraciones complejas en esta estrofa. Las cuales tienen un dominio en las proposiciones coordinadas.³⁰ Esto lo digo por que la coordinación permita la equivalencia de los elementos en la oración. Cosa que no pasa en la subordinación donde habría un elemento principal y cosas subordinadas. Por lo tanto el principio de equivalencia del plano de la selección reflejado en el plano de la combinación se ve sustentado en un nivel sintáctico.

El tema principal de la estrofa pasada fue el sueño, pero en la primera oración de la segunda estrofa cambia por el de búsqueda. Este tema no tiene una selección única

²⁹ Roman Jakobson “Lingüística y poética” *Ensayos de lingüística general* (traducido por José M. Puyol y Jem Canes) Barcelona; Seix Barral, 1975. p.358.

³⁰ En la segunda oración la coordinación no es tan clara por la omisión de los nexos.

como en el caso de “soñar”, sino un grupo de verbos que son integrantes de la misma familia: “correr”, “encontrar”, “tocar”, “asir”. La notación que utilizaré para marcar este grupo será **B**. Entonces la ecuación que plasmaría la equivalencia en el eje de la combinación quedaría:

$$\mathbf{Be}^{31} \equiv \mathbf{Bg}^{32} \equiv \mathbf{Bg}^* \equiv \mathbf{Beco}^{33} \equiv \mathbf{Beco}^* \equiv \mathbf{Bm}^{34} \equiv \mathbf{Bm}^* \equiv \mathbf{Besp}^{35}$$

Los elementos **Bg*** (querer tocar el grito), **Beco*** (querer asir el eco) y **Bm*** (y correr hacia el muro) representan un intento por terminar la búsqueda, al encontrar y poseer lo buscado. Aun así hay una equivalencia, pero con una intencionalidad distinta.

La segunda oración, que es la que termina la estrofa, es más compleja gracias a su aparente subordinación. Lo que hay es una coordinación sólo que no aparecen los nexos. El lugar de estos es ocupado por la pausa del final de los versos.

**Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista [...]**

La primera apreciación que se tiene es la de una disminución del extrañamiento, haciendo las proposiciones un tanto comunes: automáticas. Esta apreciación se da por la aparente subordinación de la oración. Los elementos aparecen uno tras otro, no en un estado de igualdad sino de dominio. Esta lectura no sería correcta, como tampoco lo es considerar a la oración como subordinada. Lo que tenemos ante nosotros es una oración coordinada que continua con el extrañamiento y en donde el factor del *mensaje* no pierde predominio.

³¹ “Correr hacia la estatua”

³² “y encontrar sólo el grito”

³³ “y sólo hallar el eco”

³⁴ “y encontrar sólo el muro”

³⁵ “y tocar un espejo”

En el verso “Hallar en el espejo la estatua asesinada” aunque aun no sabemos quien es el sujeto que realiza la acción de “Hallar” sí sabemos que “estatua asesinada” será el vocativo de las siguientes proposiciones.

sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista [...]

Gracias a estos verbos reflexivos se observa como la función *emotiva* del factor *destinador* adquiere relieve. Pero como dije antes; la función *poética* no se impone como única función sino como predominante. Los demás factores de la comunicación están presentes en todo texto lírico. Y sin duda el extrañamiento es cada vez mayor, tener elementos como “estatua asesinada” nos reafirma la nueva utilización, que hay, del objeto común, convirtiéndolo en único y como parte fundamental en la obra artística.

Siguiendo con la ecuación de la equivalencias del plano semántico. En esta última oración la búsqueda a llegado a su fin, en donde se concretiza y se obtiene el objeto buscado. Por lo tanto el tema cambia y ahora la familia de elementos tendrá como tema la acción que se realiza sobre el objeto buscado: “hallarla”, “sacarla”, “vestirla”, “acariciarla”, “jugar”, “contar”. Este grupo de verbos los anotaremos con la letra **R**.

$$\mathbf{Re}^{36} \equiv \mathbf{Rs}^{37} \equiv \mathbf{Rojo}^{38} \equiv \mathbf{Rh}^{39} \equiv \mathbf{Rd}^{40} \equiv \mathbf{Ro}^{41}$$

³⁶ “Hallar en el espejo la estatua asesinada”

³⁷ “Sacarla de la sangre de su sombra”

³⁸ “vestirla en un cerrar de ojos”

³⁹ “acariciarla como a una hermana imprevista”

⁴⁰ “y jugar con las fichas de sus dedos”

⁴¹ “y contar a su oreja cien veces cien cien veces”

La ecuación en este momento es muy inestable. La estructura del principio de equivalencias del eje de la selección no se refleja tan intensamente en el eje de la combinación. Los motivos son varios, el vocativo, la fuerza que se le esta dando al argumento (referente) y la función *emotiva*. De hecho, también el principio de equivalencia en el eje de la selección se vio afectada: la familia de palabras tan estable anteriormente cambia, no comparten entre los elementos⁴² nada en común: estatua asesinada, sombra, ojos, hermana imprevista, dedos. Ahora bien, lo que sí aumenta es el grado de desautomatización. Hay una singularización total de estos objetos. Todo esto nos habla de que hay elementos que caracterizan el texto lírico, pero que no significa que una característica sea predominante.

⁴² En una ideología común, práctica y lógica. También puede pensarse en un discurso cotidiano.

CAPÍTULO IV: Principio de equivalencia a nivel fonético.

El estudio que he realizado a partido de lo general a lo particular. Analicé lo que era la función *poética* en busca de los principios de equivalencia, primero en el plano de la selección de palabras, después en las combinaciones de significado. Toqué las equivalencias en el plano sintáctico; equivalencias muy restringidas por las normas gramaticales. Ahora, es el momento de llegar a un plano más específico, más profundo y complejo; el plano fonético.

Al llegar al verso se tiene una apatía por las estructuras. El conteo silábico, el número de versos y sus rimas se vuelve monótono y muchas veces no nos dice nada. El problema es que no se advierte como las ecuaciones de equivalencias que estudiamos en el nivel semántico, se reflejan en la sintaxis y aun un con más complejidad (increíble en ocasiones) a nivel rítmico. Este último nivel me interesa mucho, por eso me detendré un poco.

Entendemos por ritmo a toda alteración regular, independiente de la naturaleza de lo que alterna. Es decir, en medio de un silencio o un ruido sin sentido, aparece una nota que se repite a un tiempo regular; medido. Esta nota que se repite rompe con la monotonía del silencio o del ruido extremo creando un ritmo. “En síntesis, se habla del ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el

tiempo o en el espacio”⁴³. Es básico entender esto por que es la base del estudio formal de los versos. En el caso que nos ocupa, el sistema métrico del texto de Villaurrutia está basado en la oposición de cumbres y pendientes silábicas (verso silábico). Esto no quiere decir que el metro este marcando el ritmo, sino al contrario “El movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de las líneas de los versos; por el contrario se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico”⁴⁴. Por lo tanto si yo dijera:

El “poema” de Xavier Villaurrutia “Nocturno de la estatua” consta de trece versos divididos en dos estrofas; la primera de dos versos y la segunda de once. Nueve de ellos tienen catorce sílabas, hay uno de doce, mientras que otros dos, versos, constan de once y sólo uno de ocho. Ninguno de ellos tiene rima.

Si bien, esto ayuda (en un sentido escolar) a entender la técnica y estilo de Villaurrutia. Pero para un análisis esto es muy pobre, porque las reglas que se están aplicando son muy amplias. Las normas de versificación y de metros son muy generales. “Lejos de ser un esquema abstracto, teórico, el metro –o en términos más explícitos, el modelo del verso- esta subyacente en la estructura de cada verso”⁴⁵

En el siguiente cuadro anoto el lugar en donde caen las sílabas acentuadas en el “Nocturno de la estatua”.

⁴³ O Brink “Ritmo y sintaxis” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970, p. 107.

⁴⁴ Ibid. p. 108.

⁴⁵ Roman Jakobson “Lingüística y poética” *Ensayos de lingüística general* (traducido por José M. Puyol y Jem Canes) Barcelona; Seix Barral, 1975. p. 371.

	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11	S12	S13	S14
verso 1		↔		↔		↔			↔				↔	
verso 2		↔				↔				↔			↔	
verso 3		↔	↔			↔				↔	↔		↔	
verso 4		↔		↔		↔			↔		↔		↔	
verso 5		↔		↔		↔				↔	↔		↔	
verso 6			↔	↔		↔				↔			↔	
verso 7		↔				↔			↔				↔	
verso 8		↔				↔				↔				
verso 9		↔				↔	↔							
verso 10				↔		↔		↔		↔			↔	
verso 11			↔			↔			↔	↔		↔	↔	
verso 12			↔			↔		↔	↔		↔	↔	↔	
verso 13			↔			↔			↔	↔			↔	

Tomando en cuenta el ritmo de los verso, notamos como hay una tendencia a dividirse en dos hemistiquios de siete sílabas en especial en los versos de catorce sílabas, por la cesura obligada a mitad de ellas. Pero esta cesura se da casi en todos los versos. Tan sólo el noveno y décimo verso no son así “vestirla en un cerrar de ojos, / acariciarla como a una hermana imprevista” el primero es un eneasílabo y el segundo aunque es alejandrino, el hemistiquio se alarga y se convierte en uno de once y uno tres. Todos los demás versos al menos tienen un hemistiquio de siete sílabas. Esto lo digo ya que puede ser poco claro el caso de los versos ocho, once y trece: “sacarla de la sangre de su sombra” “y jugar con la ficha de sus dedos” y “hasta oír la decir: “estoy muerta de sueño”” En cada uno de estos verso hay un hemistiquio de siete sílabas.

Propongo una división de los versos (espero no incomodar a nadie) para hacer más fácil el análisis. Numeraré los hemistiquios de siete sílabas, que tanto me importan, en el orden en como aparecen en el texto de Villaurrutia.

- 1.- “Soñar, soñar la noche,” con acento en la sílaba 2, 4, 6. (*)
- 2.- “la calle, la escalera” con acento en la sílaba 2, 6. (**)
- 3.- “y el grito de la estatua” con acento en la sílaba 2, 6. (**)
- 4.- “desdoblado la esquina.” con acento en la sílaba 3, 6. (***)
- 5.- “Correr hacia la estatua” con acento en la sílaba 2, 3, 6.
- 6.- “y encontrar solo el grito” con acento en la sílaba 3, 4, 6.
- 7.- “querer tocar el grito” con acento en la sílaba 2, 4, 6. (*)

- 8.- “y sólo hallar el eco” con acento en la sílaba 2, 4, 6. (*)
- 9.- “querer asir el eco” con acento en la sílaba 2, 4, 6. (*)
- 10.- “y encontrar sólo el muro” con acento en la sílaba 3, 4, 6.
- 11.- “y correr hacia el muro” con acento en la sílaba 3, 4, 6.
- 12.- “y tocar un espejo.” con acento en la sílaba 3, 6. (***)
- 13.- “Hallar en el espejo” con acento en la sílaba 2, 6. (**)
- 14.- “la estatua asesinada,” con acento en la sílaba 2, 6. (**)
- 15.- “sacarla de la sangre” con acento en la sílaba 2, 6. (**)
- 16.- “y jugar con las fichas” con acento en la sílaba 3, 6. (***)
- 17.- “y contar a su oreja” con acento en la sílaba 3, 6. (***)
- 18.- “cien veces cien cien veces” con acento en la sílaba 1, 2, 4, 5, 6.
- 19.- “estoy muerta de sueño” con acento en la sílaba 2, 3, 6.

Estos diecinueve (hemistiquios) puntos tienen una gran importancia en este estudio⁴⁶. Lo que busco es continuar con la ecuación de equivalencias que había analizado. No se debe olvidar que estoy en la búsqueda de algo que haga propio al texto, de una característica que lo singularice y lo marque como texto poético.

Primero marcaré los fenómenos recurrentes en el ritmo, del texto de Villaurrutia⁴⁷:

- 1.- En once de los diecinueve hemistiquios cae el primer acento en la segunda sílaba.
- 2.- En siete de los diecinueve hemistiquios cae el primer acento en la tercera sílaba
- 3.- Tan sólo uno de los diecinueve hemistiquios cayó en la primer sílaba.
- 4.- Cuatro de los diecinueve hemistiquios tiene una cadencia equitativa en las sílabas atonas y las acentuadas. (*)
- 5.- Cinco de los diecinueve hemistiquios tienen acentuada sólo las orillas de los segmentos. Es decir, la segunda y la penúltima sílaba. (**)

⁴⁶ Recuérdese que en el capítulo II se aplicó esta división.

⁴⁷ Los puntos cuatro, cinco y seis tienen una marca al final de ellos, esta debe ser leída con la tabla anterior para que el lector pueda guiarse de cuáles son los segmentos de los que se le está hablando.

6.- Cuatro de los diecinueve hemistiquios tienen tan sólo dos acentos que caen en la tercera y sexta sílaba. (***)

Estos puntos lo único que tratan de explicar son las equivalencias y las repeticiones rítmicas que se dan en el texto. La utilidad de ellos consiste en poder notar lo que no es recurrente y dar una explicación de por qué no lo es. Tal vez son un poco tediosos y raros estos cuadros ya que se alejan en mucho de lo que el crítico literario está acostumbrado a ver. Pero no se debe censurar sin antes haber notado la utilidad de esto.

Son dos puntos lo que me importa analizar. El primero es el caso de los segmentos cinco y diecinueve. Estos son. “Correr hacia la estatua” y “estoy muerta de sueño”. Su lugar en la segunda estrofa es muy importante, ya que es el primer hemistiquio y el último. Si vemos los dos versos son iguales rítmicamente. Sus acentos caen en las sílabas segunda, tercera y sexta. Esto nos habla de un ciclo rítmico. Ahora bien, si se nota la enunciación de estos se ve que el primero es dicho por el yo lírico, mientras que el último es el único diálogo de la estatua asesinada, convertida en hermana imprevista. Los dos hemistiquios serían equivalentes rítmicamente.

El segundo caso es el del segmento dieciocho “cien veces cien cien veces”. Para entender este segmento se debe tener en cuenta las coincidencias rítmicas de los demás. Es decir, en todo el “Nocturno de la estatua” hay un ritmo. Este ritmo es marcado, en parte, por los acentos y por la disposición prosódica de la sintaxis. Lo que nos lleva a tener una serie de equivalencias, que he marcado en los cuadros anteriores. Pues bien, el lector al acostumbrar su voz y sus articulaciones a dicho ritmo, se prepara inconscientemente a continuarlo. La gran sorpresa es el encontrar un verso con ritmo distinto, que obligue al lector a dejar atrás su rutina. Esta sorpresa articulatoria sería parte de un extrañamiento. Ahora bien, sin duda se debe entender que la importancia silábica es secundaria. El ritmo se debe estudiar por un análisis articulatorio.

Que la articulación se vuelva más difícil o más fácil, que se mantenga la articulación en el marco de las mismas posiciones (la eufonía monótona), que se alternen diferentes articulaciones o que se agrupen las articulaciones en series similares que obedecen a la misma repartición interior: en todos los casos la construcción es de carácter articulatorio y no acústico. Las regularidades acústicas son una consecuencia involuntaria de las regularidades articulatorias en la medida en que el pasaje de los sonidos abiertos a los sonidos cerrados, de las articulaciones de atrás a las articulaciones delanteras se acompaña de un cambio regular del resonador, de una alternancia más o menos regular de los armónicos que matizan la fonía del habla. Lo que nos interesa aquí no es el tipo de sistema constituido por sonidos cualitativamente semejantes, sino las funciones de la eufonía en el verso.⁴⁸

En eso consistiría el extrañamiento, en una ruptura total, de la fonía y de la armonía. El caso de “Nocturno de la estatua” es claro. Cuando la armonía consistía en segmentos más o menos regulares de siete sílabas. Todos ellos acentuados en la sexta sílaba y con tendencias muy amplias a la segunda y tercera. Esta continuidad se rompe con el segmento “cien veces cien cien veces” en donde las sílabas acentuadas son casi todas: la primero, segunda, cuarta, quinta y sexta. Sin importar el tono en como se recite el texto las articulaciones sentirían este cambio. Este fenómeno formaría parte de una cualidad intrínseca del texto de Villaurrutia. Esta dificultad en la entonación surge del análisis textual y sin duda puede ser obviado por el lector. La importancia está en las marcas lingüísticas que el autor ha dejado, aunque estas no se sigan o no se puedan seguir.

⁴⁸ B. Tomashevsky “Sobre el verso” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970, p. 119.

CONCLUSIONES.

Es momento de hablar de los logros que ha acarreado estas páginas. Por medio del trabajo teórico de Jakobson pudimos estudiar el principio de equivalencia en el “nocturno de la estatua”. De ¿Qué sirvió haberlo hecho? de mucho, pude acercarme al texto desde otro punto de vista. Sin duda, nadie negaba que Xavier Villaurrutia había hecho un poema llamado “Nocturno de la estatua” y que formaba parte de un poemario titulado *Nostalgias de la muerte*. ¿Cuáles eran los patrones con los que calificaban a dicho texto como poesía lírica? No es fácil responder. Algunos dirán que el hecho subjetivo es la base de todo poema. ¿Pero acaso no existen hechos subjetivos en otros discursos? Por ejemplo, ¿la novela no contiene sentimientos personales? Cada vez que habla un personaje y trata de meter un sentimiento emotivo al discurso, o cuando utiliza cualquier metáfora para indicar algo, está utilizando un discurso subjetivo, bañado completamente de experiencias y emociones.

Otra forma para distinguir la poesía es la versificación. Se trata de encontrar un patrón gráfico que permita diferenciar la estructura de la prosa con la de la poesía. Se buscan estrofas, versos, metros para solucionar el problema. Este método funciona siempre y cuando nos encontremos con textos cultos, en donde el autor intenta plasmar

una estructura compleja. Pero ¿qué sucede con el verso libre, el verso blanco, la poesía en prosa, las vanguardias, etc.? El método se vería incapacitado para actuar, así que tampoco sirve para definir lo propio de la poesía.

Es aquí donde Jakobson puede aportar luz al problema. Por medio de un estudio que busque la función poética podremos diferenciar los discursos orales, científicos de los artísticos. Ahora bien, en la medida en como se estudia las equivalencias en los planos de selección y combinación podremos acercarnos a géneros como el Drama, La Narrativa, o la Lírica.

Como se pudo observar el “Nocturno de la estatua” poseía características que lo hacían distinto a otros discursos. Este estudio no se había planteado como una solución para resolver ¿qué es la lírica? Tan sólo se buscaba lo particular de un texto. Esto sin ayuda para considerarlo como poesía. Pero no quiere decir que suceda lo mismo en toda la lírica mundial, De hecho, ni siquiera de todo el poemario de donde fue extraído. Esto lo digo por el que trabajo debe ser detallado, que cada texto nos obliga a detenernos y valorarlo. No de una sola manera, terminando con él y tratando de descubrir su sentido completo: monológico. Sino aportando nuevas formas de lectura, nuevas valoraciones que complementen las existentes. En ese resquicio quisiera depositar este trabajo, con un nexo con la crítica anterior y la futura.

Bibliografía General:

Garrido, Miguel Ángel. "Bajtín y los géneros literarios" en *Actas del IV Seminario Internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*. Madrid: UNED, 1994.

Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1992.

Gil de Biedman. "Al pie de la letra. Ensayos 1955-1979" citado por Osmar Sánchez Aguilera "Hacia la poesía de Bajtín (y a pesar de él)" *Acta Poética 18/19n 1997-1998: Revista del semanario de poética*. México: UNAM, 1998.

Bubnova, Tatiana. "En defensa del autoritarismo en la poesía" *Acta Poética 18/19n 1997-1998: Revista del semanario de poética*. México: UNAM, 1998,

Núñez, Martha Cecilia., *El tratamiento del espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia*, Estudios Literarios 2, México D.F., 1981.

Segoria, Tomás, "Villaurrutia y su mundo" en *Ensayos I (actitudes contradicciones)*, UAM, México, 1988.

Rodríguez, Chicharro Cesar, "Disemia y Paranomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", en *La palabra y el Hombre*, Xalapa, Ver, 1989.

--- "Correlación y Paralelismo en la Poesía de Xavier Villaurrutia en *La palabra y el Hombre*, Xalapa, Ver, 1989

Paz, Octavio. "El dormido despierto" en *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México: FCE, 1978.

Moreya, Eugene Lawrence. *La poesía de Xavier Villaurrutia*, México: FCE, 1976.

Gadamer, Hans-Georg, *Poema y diálogo*. Trad. de Daniel Najinías y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1999.

Greímas, A. J., "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética" André Georges Haudricourt y otros, *Estructuralismo y lingüística*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

Bibliografía específica:

Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, F.C.E, México, 1953.

--- *Antología*, Prologo de Octavio Paz, México: Letras mexicanas (FCE), 1980.

B. Eichenbaum "La teoría del método formal" *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970.

Roman Jakobson "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general* (traducido por José M. Puyol y jem Canes) Barcelona; Seix Barral, 1975.

V. Shklovski "El arte como artificio" *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970.

O. Brink "Ritmo y sintaxis" *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970.

B. Tomashevsky "Sobre el verso" *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevetan Todorov (comp.) México: siglo XXI, 1970.

Badoux, Luce, "El inconsciente freudiano y las estructuras formales de la poesía" Louis Althusser y otros, *Estructuralismo y psicoanálisis*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.