

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LOS ASPECTOS COTIDIANOS EN LOS COLOQUIOS X Y XII
TIEMPO DE GOCE Y TIEMPO VITAL EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO
EL DESPLAZAMIENTO DE SUSANA

NOMBRE DEL SUSTENTANTE: ESTHER MARTÍNEZ PINEDA

NOMBRE DE LOS DIRECTORES DEL TRABAJO:

PROFESORA MA. CHRISTEN FLORENCIA

PROFESORA BLANCA MARGARITA GARCÍA MONSIVÁIS

PROFESORA ANA ROSA DOMENELLA AMADIO

NOMBRE DE LOS LECTORES DEL TRABAJO:

PROFESOR JOSÉ AMEZCUA GÓMEZ

PROFESORA MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

PROFESORA BLANCA MARGARITA GARCÍA MONSIVÁIS

MÉXICO, D.F., 17 DE JULIO DE 1995

U N I V E R S I D A D A U T Ó N O M A M E T R O P O L I T A N A

U N I D A D I Z T A P A L A P A

D I V I S I Ó N D E C I E N C I A S S O C I A L E S Y H U M A N I D A D E S

D E P A R T A M E N T O D E F I L O S O F Í A

S E M I N A R I O D E I N V E S T I G A C I Ó N T E A T R O : LOS ASPECTOS COTIDIANOS EN LOS
COLOQUIOS X Y XII

S E M I N A R I O D E I N V E S T I G A C I Ó N L Í R I C A : TIEMPO DE GOCE Y TIEMPO VITAL
EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

S E M I N A R I O D E I N V E S T I G A C I Ó N N A R R A T I V A : EL DESPLAZAMIENTO DE SUSANA

N O M B R E D E L S U S T E N T A N T E : E S T H E R M A R T Í N E Z P I N E D A

N O M B R E D E L O S D I R E C T O R E S D E L T R A B A J O :

P R O F E S O R A M A . C H R I S T E N F L O R E N C I A

P R O F E S O R A B L A N C A M A R G A R I T A G A R C Í A M O N S I V Á I S

P R O F E S O R A A N A R O S A D O M E N E L L A A M A D I O

N O M B R E D E L O S L E C T O R E S D E L T R A B A J O :

P R O F E S O R J O S É A N E Z C U A G Ó N E Z

P R O F E S O R A M A R I N A M A R T Í N E Z A N D R A D E

P R O F E S O R A B L A N C A M A R G A R I T A G A R C Í A M O N S I V Á I S

M É X I C O , D . F . , 1 7 D E J U L I O D E 1 9 9 5 .

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN: TEATRO

LOS ASPECTOS COTIDIANOS EN LOS COLOQUIOS X Y XII

INTRODUCCIÓN

Este trabajo, dedicado a estudiar los Coloquios X y XII de Fernán González de Eslava, (1534-1601), tiene el objetivo de conocer los aspectos cotidianos de la Nueva España en el siglo XVI. Los Coloquios son una versión americana del Auto Sacramental Español, este último, es un género cuyo tema es el teológico y es un tipo de representación teatral, en la cual, participan personajes o entidades abstractas como la Fe, la Memoria, el Entendimiento y otros del mismo tipo. Pero los Coloquios no responden estrictamente al género Auto Sacramental, porque tienen rasgos particulares característicos, éstos responden al lugar y en este caso, Eslava los escribe en México, no en España.

El trabajo se divide fundamentalmente en dos partes. En la primera sección, se mencionan aspectos importantes de la vida en México durante el siglo XVI y se habla sobre todo del Teatro, pues sin lugar a dudas, constituyó una arma poderosa para la evangelización, y poco a poco se convirtió en algo cotidiano e indispensable porque los habitantes acostumbraban hacer representaciones teatrales en fechas sobresalientes. En esta misma parte se ubica también la figura y obra de Fernán González de Eslava.

Es en la segunda parte donde se analizan los Coloquios X y XII, es preciso aclarar que el análisis sólo se centrará en lo cotidiano, no interesa el sentido alegórico, con esta aclaración vamos a introducirnos a la etapa colonial para conocerla y ver que había alegría y dinamismo porque gustaban divertirse por medio del teatro, entre otras cosas.

LA VIDA MEXICANA EN EL SIGLO XVI

Es bien sabido que a la llegada de los españoles, la vida del México prehispánico cambió totalmente. Georges Baudot(1), proporciona información sobre la vida de México en el siglo XVI, señala que una nueva manera de vivir ocurrió, basada en las costumbres españolas; las instituciones, la organización política y social eran semejantes a las españolas, pero con algunos rasgos diferentes, debido a que los habitantes mexicanos tenían otras preocupaciones y aspiraciones.

Años después de la Conquista, llegaron a México muchos viajeros, quienes atraídos por lo que se contaba en España del Nuevo Mundo, solicitaban a la "Casa de Contratación de Sevilla", una carta de embarque, dicha casa era la encargada de autorizar y regular los viajes a América. Los viajeros procedían fundamentalmente de Castilla, Andalucía y Extremadura, la salida de extranjeros no católicos: moros, judíos y cristianos, estaba prohibida porque se temía, fueran un impedimento para la conversión de los indios.

Baudot informa que las autoridades de la Nueva España eran designadas por la Corona Española. Los virreyes por ejemplo, pertenecían a la más alta clase social, a veces condes o marqueses. Ya en su territorio de gobierno, gozaban de los máximos honores; la llegada de un virrey a México era objeto de grandes celebraciones, se hacían arcos triunfales floridos, banquetes, juegos, torneos, danzas, recitales poéticos, representaciones teatrales dedicadas a ellos, como se ve en algunos Coloquios de Eslava. El hacer esta serie de

actos era algo común en la época.

RELIGIÓN Y TEATRO

Con la llegada de los españoles se impuso una nueva religión, la cristiana; para la enseñanza de ésta, los frailes recurrieron al teatro, Alfonso Reyes dice que "los misioneros comenzaron a adaptar, traducir y componer nuevas representaciones adecuadas a la educación espiritual del indígena, y aún se esforzaron por aplicar a fines cristianos los "mitotes" y danzas de los indígenas"(2). También dice que empezaron a hacerse Autos y Coloquios en lenguas indígenas, en un principio, los indios eran los actores, los autos se representaban en los atrios de las iglesias, pero luego por orden de las autoridades religiosas tuvieron necesidad de salir al atrio y a la plaza.

Las representaciones teatrales no sólo se hacían para evangelizar, sino también para festejos de la ciudad. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri(3) ha dividido las fechas más importantes de la vida en México, en tres ciclos:

1. Ciclo religioso: corresponde a las festividades relacionadas con la iglesia, p.ej., el Adviento, Natividad-Epifanía, Candelaria, Cuaresma, Carnaval, Pasión y Resurrección, Ascensión y Pentecostés, y principalmente, la fiesta de Corpus Christi. En esta festividad se representaban dramas relacionados con el misterio de la Eucaristía, por medio de Autos y Coloquios. En el Coloquio X de Eslava, se habla del misterio de la Eucaristía.
2. Ciclo cívico. Eran celebraciones de carácter civil, como reci-

bimiento de personajes ilustres, tales como virreyes, entronizaciones, es decir, cuando un rey asumía el trono en España, la celebración del triunfo de una batalla, como en el Coloquio XII, donde se celebra el triunfo de la Batalla de Lepanto, u otros acontecimientos relevantes.

Los festejos podían incluir torneos, juegos de cañas, peleas de gallos, corridas de toros, certámenes poéticos, arcos triunfales y, como estamos viendo, representaciones teatrales: loas, autos y coloquios.

3. Ciclo hagiográfico: lo constituían fiestas relacionadas con los patronos de la ciudad, de los barrios, los gremios, las órdenes religiosas, o bien las advocaciones marianas y el día de muertos, pero la celebración más importante de este ciclo era la del 13 de agosto, día del patrón de México, San Hipólito.

ORGANIZACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES

Hildburg Schilling(4) menciona que las instituciones encargadas de introducir y organizar las representaciones fueron las órdenes misioneras y los Colegios de Jesuitas junto con el gobierno de las ciudades, éste, facilitaba los recursos y se ocupaba de las fiestas de carácter civil, básicamente. A partir de 1564, el cabildo contribuye económicamente a la celebración, los gastos estaban a cargo de la ciudad. Los regidores encargados de las fiestas concertaban el precio con los comediantes, por lo regular de dos representaciones: la de Corpus Christi y la octava, para éstas, los lugares de representación fueron las carretas o tablados dentro de

la Iglesia. A fines del siglo XVI, la vida teatral se realiza en las plazas públicas o en instituciones eclesiásticas: conventos, catedrales o colegios. Schilling(5), supone que las representaciones se efectuaban después de misa o de la procesión efectuada en las mañanas.

ESCENOGRAFÍA Y ACTORES

En la época precortesiana y aun después de ella, se utilizaban en la escenografía animales vivos, plantas, flores, etc. Schilling(6) expresa que en 1578, con motivo de la llegada a México de unas reliquias religiosas se organizaron varios festejos para los cuales se colocaron varios arcos hechos de flores, que también servían de escenarios para danzas y coloquios. Los arcos utilizados también tenían escotillones y escudos para hacer las escenas más reales. En el Coloquio III, por ejemplo, hay una acotación indicando que deben salir dos perros, esto para percatarnos que la escenografía era natural.

Los actores iban vestidos de acuerdo a lo que representaban, así, verbigracia, "los caballeros solían llevar broqueles y armas, y si tenían que luchar, disponían de municiones"(7), aunque fueran tunas coloradas, los cohetes servían de artillería.

Había actores profesionales y aficionados, entre estos últimos se encontraban estudiantes y nobles, quienes se aficionaron al teatro, como Juan Bautista Corvera, Schilling(8) señala que se le considera el más antiguo actor de teatro, lo mismo que Critóbal de la Carreta, otro hidalgo aficionado.

El actor tenía que pagar una "pinción" para obtener una licencia, válida por medio año para representar en la capital o cualquier otra ciudad. Posteriormente se formaron las Compañías de Actores, la primera que se formó fue encabezada por Juan de la Cruz y Francisco Javier de Villa Fuerte y los primeros actores de compañía fueron: Luis Lagarto y Arias Villalobos, quien en 1594, tomó a su cargo la representación de tres piezas teatrales. El primer actor mexicano por nacimiento fue Gonzalo Jaramillo, los anteriores habían sido españoles.

PÚBLICO Y PREMIOS

En las representaciones al aire libre acudían todas las capas sociales: indígenas, mestizos, españoles, criollos, damas, esposas, o hijas de regidores, los descendientes de conquistadores y los miembros del gobierno "quienes tenían sus sitios especiales, ya fuesen tablados provistos de asientos engalanados con tapices y alfombras cubiertas de toldos, o bien, aposentos amueblados adecuada y suntuosamente"(9).

El cabildo eclesiástico y civil protegía a los cómicos y el 18 de mayo de 1565, se decidió otorgar un premio de oro y plata a la mejor representación del día de Corpus. La joya o premio podía consistir en ropa, alhajas o dinero en efectivo, Schilling(10) considera que probablemente el premio nunca se otorgó porque no hay información que lo confirme, sin embargo, en los Coloquios de slava, muchas veces se alude a los premios otorgados por la ciudad, en el Co-

loquio X, que más adelante se analizará, se hace mención de la joya o premio.

LO QUE FORMABA UNA REPRESENTACIÓN

Formaban una representación teatral los bailes, música y entremeses, como se ve en los Coloquios de Eslava; había loas, como introducción a la representación, danzas, que disfrutaban de estimación particular porque eran un elemento popular al que también eran aficionados los indígenas. Los bailes no sólo se realizaban el día de Corpus, sino todos los días, hasta la Octava, para solemnizar la fiesta.

El ritmo y la música eran aprovechados para amenizar las representaciones, la música era entonada por los indígenas. En 1578, con la llegada de las reliquias religiosas, los indios participaron en los festejos amenizando la fiesta con instrumentos tales como dulzinas, chirimías y trompetas. En los Coloquios se aprecia que los cantos y la música formaban parte de la representación, así tenemos que el Coloquio X finaliza con una canción, pues era característico.

VIDA Y OBRA DE FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA

Dentro de este mundo cotidiano de México, vivió Fernán, Hernán o Fernando González de Eslava, como el prefería llamarse, este autor nació en España en 1534, aunque no se puede precisar el lugar y es "lógico suponer que murió en México, pues aquí vivía; respecto a la fecha, lo más probable es que haya sido la de 1601"(11).

González de Eslava es conocido como poeta, autor de Coloquios, Villancicos y Ensaladas, entre otros. Vivía en España y llegó a México en 1558, cuando contaba con 25 años, en 1574 recibió las órdenes menores y para 1579, las órdenes mayores, ingresando así totalmente a la vida clerical, como poeta era reconocido en México por lo menos desde 1563.

Es casi seguro, según Margit Frenk(12), que Eslava fuese de ascendencia judía y debido a lo que esto significaba en España, tuviera que trasladarse a América, aquí la Inquisición era menos severa que en España, en donde con el reinado de Felipe II las persecuciones contra los judíos se exacerbaron. Ya en la Nueva España, Eslava se dedicó a la actividad literaria, pero ésta tal vez, señala también Frenk, no le dio un prestigio social suficiente, por lo que decide ingresar al clero, y probablemente a través de él pretendía lograr un prestigio social que no hubiera poseído siendo únicamente poeta y dramaturgo.

Margit Frenk indica que Fernán González de Eslava sin duda tenía una amplia cultura a su llegada a la Nueva España, tal vez había iniciado su vida literaria en España y aquí en México recibía las novedades culturales españolas, al mismo tiempo que se enriquecía con las obras divulgadas por los autores que visitaban México, como Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar, entre otros.

Como se mencionó anteriormente, es autor de Coloquios, variante del "auto sacramental" español. Los Autos Sacramentales eran o-

bras frecuentes en el siglo XVI en México, entre los autores destacados están: Fray Luis de Fuensalinda, Fray Andrés de Olmos y Fray Juan de Torquemada. Los Autos de Eslava, según Alfonso Reyes, "no siempre llenan la definición estricta del género "auto sacramental", y así parece reconocerlo el título mismo que se les dio: Coloquios espirituales y sacramentales"(13), podría decirse que estos Coloquios son la versión americana del Auto Sacramental español.

Nuestro autor fue una persona que mantuvo relación con múltiples personas e instituciones, entre ellas, con las monjas de la orden de las Concepcionistas y las Jerónimas, también tuvo trato amistoso con los agustinos, entre ellos, su albacea literario Fernando Vello de Bustamante.

Hay un acontecimiento en la vida de Eslava que ocasionó fuera aprendido. El 8 de diciembre de 1574 se le impuso el palio episcopal al Arzobispo Moya de Contreras, con motivo de este suceso se representó el Coloquio. III de González de Eslava y también varios entremeses, uno de ellos era crítica al impuesto de la alcabala que el gobierno preparaba, debido a esta representación, el virrey se sintió aludido y se ordenó aprisionar a varias personas, entre ellas a Fernán González por considerarlo sospechoso de esa crítica, posteriormente se probó su inocencia y obtuvo la libertad.

Conocemos la obra del poeta gracias a la recopilación y publicación que hizo el agustino Vello de Bustamante después de la muerte de Eslava. Hay dos ediciones de su producción, una de 1610 y otra, de Icazbalceta, en la cual se moderniza la ortografía, pero respe-

tando el texto original.

El teatro de este autor, como el de otros de la época, tenía como propósito fundamental, divertir, convertir y provocar una devoción a un público variado: intelectuales, alta clase social, criollos, indios, etc.

Para terminar con este apartado, cabe decir que la obra de Eslava la forman los Villancicos, compuestos para homenajear a las monjas que profesaban y también en honor de San Jerónimo, Romances, Ensaladas, género poético-musical del Siglo de Oro Español, en donde se van intercalando citas bíblicas en latín, citas y parodias de cantares, refranes, rimas infantiles, versos de romance, etc. y por último la poesía, ésta dice Frenk(14), era circunstancial, se hacía con motivo de una ocasión especial y sólo así adquiría sentido.

LOS ASPECTOS COTIDIANOS EN LOS COLOQUIOS X Y XII

De los dieciseis Coloquios de Fernán González de Eslava, en este trabajo sólo se analizarán dos: el décimo y el doceavo, considerando únicamente el aspecto cotidiano, pues los Coloquios, aunque están alegorizados, proporcionan información sobre los usos de la época.

El Coloquio X se titula: "De la esgrima espiritual" y trata fundamentalmente en forma alegórica, de las tretas de la esgrima que el cristiano debe hacer para defenderse de aquélló que quiera desviarle de la fe en Dios.

El Coloquio XII, titulado: "De la batalla naval que el serenísimo príncipe don Juan de Austria tuvo con el turco", trata de la Batalla de Lepanto, en la que Juan de Austria al frente del ejército español, derrotó a los turcos.

TEATRO

En el décimo Coloquio, desde el inicio, con las acotaciones de escena, el autor nos dice quienes representan el Coloquio y el lugar donde se efectuó:

PRESUNCIÓN.	Malicia no se te imprima, voy a ver los monacillos que recitan El Esgrima.
IGNORANCIA.	¿Y adónde tienen de hella?
PRESUNCIÓN	Allá en la iglesia mayor, que me convidó un señor. (Col. X, p.40).

Giovanna Recchia(15) señala que para el día de Corpus y la Octava:

era costumbre representar comedias de sujeto religioso utilizando tablados, contruídos inicialmente frente a la primitiva Iglesia mayor, y más tarde en el cementerio de la misma o en su interior a la presencia del Santísimo colocado a un lado del tablado de representación.

Schilling(16) por su parte, indica que a fines del siglo XVI, las representaciones se efectuaban en instituciones eclesiásticas: conventos, catedrales o colegios y con el Coloquio X se corrobora dicha información pues fue representado en la Iglesia mayor.

Rojas Garcidueñas(17) nota que hay algunos versos que aluden a la Eucaristía, lo cual indica que es un Coloquio Sacramental, por tanto es de suponer que se representó como parte de los festejos de Corpus Christi, aunque no hay indicación del año.

El lector moderno puede visualizar por el sólo uso del lenguaje cómo iban disfrazados los actores, por ejemplo la Muerte:

SIMPLE. ¿Cómo estás, Muerte, tan flaca?

Responde, que no estás sorda.

¿Qué dices, dientes de haca?

Si en este verde no engorda
todos le darán matraca.

¿Muerte de qué te mantienes?

¿Adónde va lo que tragas,

pues panza ni tripas tienes?(Col. XII, p.106).

Vemos que la muerte en el siglo XVI se representaba como ahora, en forma de esqueleto y con los dientes sobresalientes. También se acostumbraba dar premios a las mejores representaciones teatrales, el Simple dice refiriéndose a la Muerte:

¡Esta es joya? No es verdad,
y si es joya es la de antaño,
que no la dio la ciudad(Col. XII, p.100).

Schilling(18), dice que la joya o premio era otorgada por la ciudad a las mejores representaciones, el premio podía consistir básicamente en ropa y dinero, entre otras cosas.

LA BATALLA DE LEPANTO, ARMAS Y OBJETOS DE GUERRA

Los habitantes del México Colonial celebraban acontecimientos civiles importantes, entre otras cosas, con una representación teatral, dichos acontecimientos podían ser por ejemplo, una celebración del triunfo de una guerra o batalla, esto lo indica Bulle-Goyri(19). Y de esto se infiere que el Coloquio XII fue representado con motivo del triunfo de la Batalla de Lepanto, para confirmar esto, es preciso mencionar que Rojas Garcidueñas fecha la representación del Coloquio II a fines de 1566 o en el curso de 1567, posteriormente añade:

Cinco años después podemos señalar la representación del

coloquio que celebra la batalla naval que el Serenísimó Príncipe don Juan de Austria tuvo con el turco, o sea la victoria de Lepanto (7 de octubre de 1571), cuyas nuevas llegaron aquí con la flota de 1572(20).

Respecto al lugar de representación es preciso decir que además de la Iglesia mayor, la Plaza pública también servía como escenario y fue ahí donde se representó el Coloquio XII:

la utilización de la plaza como espacio total de representación no ha de haber sido un hecho esporádico si encontramos descritos...en las actas de Cabildos de 1572, los preparativos...en ocasión de la victoria de Lepanto...en este caso, barcos y castillos tenían que deslizarse por la plaza montados sobre ruedas.(21).

El triunfo de dicha batalla fue sumamente grandioso para los españoles porque derrotaron a los turcos:

SOLDADO. Son hechos tan excelentes,
 que no vieron otros tales
 los pasados ni presentes(p.108)

Y fue ganada gracias a la alianza de Venecia, España y el Papado, alianza que fue conocida como la Santa Liga y a la cual se alude:

Soy un soldado

de los de la Santa Liga,
y al que muere en tal estado
la Muerte no le fatiga(p.110).

La Santa Liga, indica Lynch(22), tenía como misión, proveer de servicios de flota, hombres, armas, galeras, navíos y caballería ligera, entre otros, sin embargo, los gastos no estaban repartidos equitativamente; tres partes le tocaban a España, dos a Venecia y una al Papa, por ello surgieron dificultades. Al frente de esta Liga estuvo don Juan de Austria, y su figura es engrandecida por el Soldado:

Yo mismo fui capitán
en el trance peligroso
donde el ínclito don Juan
de Austria, príncipe famoso,
venció a los de Alcorán(p.106).

La Batalla de Lepanto trajo consigo la liberación de los cautivos que estaban en poder de los turcos, lo que fue motivo de mayor alegría para los españoles, pues expresa el Soldado:

Donde libraron cautivos,
sosegáronse los puertos,
y habrán los contemplativos
más envidia que los muertos
que no de todos los vivos(p.112).

los cautivos en poder de los españoles eran atados y a algunos se les vendía:

SOLDADO. ¿Di, sabrás tu maniatarlo?
SIMPLE. Átole manos y patas,
 porque es menester liarlo
 con tres o cuatro reatas.
SOLDADO. Aprieta bien el cordel
SIMPLE. Apretadas van las manos.(p.104).
SIMPLE. Venderlo será mejor.(p.105).

En lo referente a las armas de la época, se mencionan las bal-
las y saetas:

SOLDADO. Vieras privar de su lumbre
 al sol balas y saetas.(p.106)

las saetas eran armas "arrojadizas con una punta afilada en uno de sus extremos, y, a veces, en el opuesto unas plumas"(José Alemany). También se habla de las coracinas y los petos y se dice: "muy poco resistían las coracinas y los petos"(p.107), la coracina era una arma o armadura de cuero que cubría el pecho y la espalda, y el peto era la armadura del pecho; otras piezas de la armadura eran el yelmo y el capacete:

Vieras en aqueste estrago

yelmos y escudos abiertos
con más valor que en Cartago.
y lleno de cuerpos muertos
el mar, espacioso lago(p.106).

.....

SIMPLE. ¿Dónde vas?

TURCO. Para me terra.

SIMPLE. ¿Cómo llevas capacete?(p.102).

El yelmo era una pieza de la armadura que cubría el rostro y la cabeza, el escudo se usaba para cubrirse el cuerpo y se portaba en la mano izquierda. Cuando se vencía al enemigo se ganaban banderas, gallardetes y estandartes:

Fueron al fondo las galeras
rajadas por muchas partes,
ganamos muchas banderas,
gallardetes y estandartes
labrados de mil maneras.(p.106).

Los gallardetes se definen como "cierto modo de banderetas partidas, que semejaban la cola de gallo"(Cobarruvias). Asimismo, las galeras eran de uso común y por lo general eran movidas por los malhechores, Cobarruvias indica que "la mayor parte de la chusma de los que están al remo, son hombres fascinerosos, que cada uno por sí traía alborotado al pueblo". Hasta aquí termina el tema de la Batalla de Lepanto, recreada por Eslava en el Coloquio XII.

DESCENDIENTES DE CONQUISTADORES

Era común en el siglo XVI el otorgar cargos públicos sólo a descendientes de conquistadores, así lo manifiesta el diálogo entre los personajes Ocio y Cautela en el Coloquio X:

- CAUTELA. ¿Qué negocio tienes, di?
 Algún negocio de viento.
- OCIO. Pedir un ~~cor~~regimiento,
 que no es mucho darlo a mí
 como se lo dan a ciento.
- CAUTELA. ¿Nó véis que gran desatino,
 el Ocio corregidor?
- OCIO. No tanta burla señor;
 que ya probé que soy fino
 hijo de conquistador.(Col. X, p.44).

El Ocio, como su mismo nombre lo indica, no trabaja, es hijo de conquistador, y aquí aparece la sátira que Eslava hace a la vana presunción de los hijos de conquistadores. Frida Weber(23), menciona que el autor de los Coloquios perteneció a los que no descendían de conquistadores, y por ello utiliza esto como motivo literario, enfoca su sátira desde el punto de vista que le da su condición de español sin antepasados ilustres, que le confieran alcurnia colonial. De esta manera, sirviéndose de la sátira presenta al Ocio pidiendo un corregimiento sólo porque ha probado ser hijo de conquistador.

En esta alusión, dice Weber(24), se suman varios elementos: los corregimientos se dan a cualquiera, el Ocio ha pedido cargo y su com-

pinche, de acuerdo a su modalidad psicológica, se asombra de la posibilidad de ver al Ocio corregidor, pero todo es posible porque es descendiente de conquistador, es decir, otros trabajan, los hijos de conquistadores, aunque no hagan nada productivo pueden obtener cargos en la Administración Colonial.

ESGRIMIDORES Y ESGRIMA

El deporte de la Esgrima era habitual en la Colonia y había quienes eran famosos practicando éste, y dialogan Ocio y Cautela en el Coloquio X:

CAUTELA.	Daréles mil estocadas con las tretas de Irola.
OCIO.	Yo te los daré rendidos, juro al perro de mi suegro. ¿No sabes con que me alegro? Tres tiempos llevo sabidos que me dio Bautista el negro.(Col. X, p.46).

Irola y Bautista debieron ser, según Rojas Garcidueñas(25), famosos esgrimidores de la época, asimismo, se habla al igual que en el Coloquio III, de otro esgrimidor llamado Gerónimo Sánchez Carranza:

OCIO.	Ya sabes cuando me enojo, adónde llega mi lanza; si no esgrimen con crianza
-------	---

les he de sacar un ojo
con las tretas de Carranza.(p.46)

Sánchez Carranza, menciona Garcidueñas(26), fue gobernador de Honduras y escribió un libro titulado: De la filosofía de las armas, de su destreza, y de la agresión y defensión cristiana, a él se refiere el Ocio con "tretas de Carranza". Por otro lado, hay palabras referentes al juego o deporte de la esgrima, como son los "tiempos nuestros":

CAUTELA. En cualquier escuela suena
fama de los tiempos nuestros.(p.47).

los tiempos nuestros son la "ejecución del golpe de la espada, logrando el punto de partida que deja el contrario"(27). Los esgrimidores utilizaban el arnés;

TEMOR. Y por mostrar Dios quién es
y su poder y destreza,
salió armado de flaqueza,
cubriendo el divino arnés
con nuestra naturaleza.(p.49).

el arnés es "guarnido de todas las armas, vulgarmente, armado de punta en blanco"(Cobarruvias). Se hace mención de las estocadas: "Daréles mil estocadas/con las tretas de Irola", la estocada es "el golpe

que se da con la espada, herida particular de españoles, más peligrosa que tajo ni revés"(Cobarruvias). Dentro del deporte de la esgrima se utilizaban diferentes espadas, por ejemplo, el montante:

TEMOR. Deseo, pues cada día
lección habéis deseado,
véis el montante colgado.(Col. X, p.58)

el montante es una "espada de gran tamaño que se esgrimía con las dos manos"(28). La mención de armas como las espadas, las lanzas, el puñal y otras es frecuente en el Coloquio X, armas hasta hoy usadas.

MODO DE VESTIR Y VIVIENDAS

El siglo XVI tenía una manera característica de vestir, el personaje llamado Presunción parodia la manera de vestir de las damas, probablemente de las de la alta clase social, quienes acostumbraban ir a caballo a algún lugar y vestían con la saya:

PRESUNCIÓN. Traba de aquesa trasera
de la cola de la saya.(Col. XII, p.41)

la saya "era una ropa exterior, con pliegues en la parte de arriba, que vestían las mujeres y bajaba desde la cintura hasta los pies"(Cobarruvias). De la saya colgaba una cola que llevaban los pajes, pero en el caso de esta parodia, Ignorancia el criado, es quien lleva la

saya, y la Presunción, probablemente igual que las damas de la época considera que; "En ir la falda tomada/lleva lustre la persona(p.41). Esta manera de vestir era de las mujeres de la alta clase social, no indígenas, para éstas, la vestimenta había permanecido similar a la precolombina, Charles Gibson(29), señala que después de la Conquista, "la vestimenta femenina siguió consistiendo en la capa, la falda larga y la camisa suelta(huipilli, huipil) hasta la rodilla". Por tanto la Presunción se refiere a la mujer elegante, no a la indígena, que se vestía a la manera española. Sabemos por el Coloquio que las mujeres acostumbraban llevar a la Iglesia un cojín para estar más cómodas, o tal vez, para distinguirse de las demás, la Presunción pregunta a su criado: " Dí llevásteme, patán,/a la iglesia mi cojín?(p.39).

La vivienda de la gente de bajos recursos en el siglo XVI, consistía en una choza o jacal:

PRESUNCIÓN.	¿El manto buscas, y adónde?
IGNORANCIA.	Búscolo en todo el corral por encima del jacal(Col. X, p.38)

el jacal es una choza de adobes, vivienda de gente campesina pobre. En el siglo XVI, señala Baudot(30), las viviendas eran todavía prehispánicas, esta aseveración también se puede aplicar a las casas del centro de la ciudad, o más bien a los alrededores, que es el lugar al cual se refiere el Coloquio X. Después de la Conquista:

lo esencial del hábitat campesino permaneció indígena y prácticamente prehispánico. Casas y chozas de adobe o piedra seca, techos de paja o de pencas de agave colocadas horizontalmente sobre simples armazones horizontales de palo(31).

y por medio de los personajes Presunción e Ignorancia corroboramos que la choza o jacal era el lugar donde vivían las gentes de clase social baja.

LAGUNA Y LAGUNERO

Como en otros Coloquios, en el décimo, hay alusión a los malos olores despedidos por la laguna de la Ciudad de México:

IGNORANCIA.	Buen tiempo será volver, porque huele mal el cieno y no sé que pueda ser.
TEMOR.	¿Quién causa aquestos hedores?
IGNORANCIA.	Señor, aquesta laguna(p.62)

Es evidente que en esta época la laguna ya estaba lejos de ser lo que fue antes de la llegada de los españoles. Años después de la época de Eslava, un viajero inglés, Thomas Gage, alude a los malos olores de las aguas, señalaba que "las aguas axhalan a veces un vapor muy hediondo"(32), pues ya no eran las cristalinas de los tiempos de antaño.

Los términos "lagunero" y "atolero", referidos a los habitantes de la capital de la Nueva España eran comunes en la época. Los personajes Ocio y Cautela conocen estos términos, por eso Cautela refiriéndose a su amigo Ocio expresa:

CAUTELA. Mal pagas en verdad
 el amor con que te quiero;
 al fin eres lagunero:
 jamás fue fija amistad
 la de ningún atolero. (Col. X, p.45).

Pedro Trejo, poeta del siglo XVI, utiliza la expresión "atolero" en un poema titulado, "Canción de una dama":

 la que a atoleros creyere
 tendrá el seso muy liviano,
 y yo en vida que viviere
 daré amor a mexicano, (33)

Este poema es un "lamento irónico de una mujer que ha sido deshonrada. Ese hombre es un novohispano de la ciudad de México, no de la provincia" (34). Alfonso Méndez Plancarte (35) indica que la expresión de atolero, "es un mexicanismo por criollos, despectivo en boca española y quizá con la connotación de engañadores falsos". Eslava en el Coloquio utiliza el término con el mismo significado que Pedro Trejo, es decir, los "atoleros" son mentirosos y traicioneros. No sabe-

mos realmente quién escribió primero, o quien copió a quien, pero lo importante es que son epítetos negativos aplicados a los habitantes de la ciudad de México.

CASTIGOS

En el México Colonial se acostumbraba castigar a las personas que cometían actos fuera de la ley y en los Coloquios se alude a algunos de ellos:

SIMPLE. !Oh, en malas galeras remen!
 Tú mereces mil azotes,
 y a la muerte que la quemen.(Col. XII, p.101)

SIMPLE. Esta es la mona sin maza,
 y apostá, si no es la mona,
 que es la horca de la plaza.(Col. XII, p.101).

PRESUNCIÓN. Haré que el negro te azote,
 y aún es castigo pequeño.(Col. X, p.42).

los malhechores eran mandados a mover las galeras con los remos, había también quienes eran quemados, azotados u horcados.

EL TOMÍN, EL SOLIMÁN Y EL ROCÍN

La moneda que circulaba en la época era el tomín, por lo que aparece en varios Coloquios:

PRESUNCIÓN. ¿Dí llevásteme, patán,
a la iglesia mi cojín?

IGNORANCIA. ¿No está en prendas del tomín
que truje de solimán
de cas Miguel Martín?(Col. X, p.39)

el tomín equivalía a "la tercera parte de un adarne del marco castellano, a la octava parte de un castellano en el peso perteneciente al oro".(Cobarruvias). Por otra parte, el solimán es una especie de afeite:

Del árabe Xuliman. Substancia blanca, volátil y venenosa, formada por cloruro mercurico. Se utiliza en medicina como desinfectante. "Hácese también del mismo(azogue) por vía de sublimación aquel pernicioso veneno, que se dice solimán de Castilla... Del solimán se prepara una muy famosa suerte de afeite, llamada solimán adobado. El cual tiene tanta excelencia que las mujeres que a menudo con el se afeitan, aunque sean de pocos años, presto se tornan viejas, con unos gestillos de monos arrugados y consumidos; y antes que les cargue la edad tiemblan las cuitadas como azogadas porque sin duda lo son"(Cejador, Celestina, Clásicos, L. p.74). Las mujeres lo usaban para quitarse las manchas del rostro y abrillantarlo. Los daños que causaba el Solimán, además de arrugar, ennegrecer y secar la piel y carnes, provocaba mal olor de boca y caída de los dientes, daño que heredaban los hijos, cuando la madre había usado ese "afeite" aun antes del embarazo.(36).

Y en lo referente al rocín, nos percatamos de que era usado para el transporte de basura:

MUERTE ¿De qué te vino la fin?
SIMPLE. De ver tu mala figura,
 que me parece al rocín
 con que cargan la basura. (Col. XII, p.98).

y según Cobarruvias, era un tipo de caballo que "por no tener edad o estar maltratado o no ser de buena raza, no llegó a merecer el nombre de caballo, y así llámanse arrocínados los caballos desbaratados y de mala traza", y en la Nueva España se ocupaba para cargar la basura.

LENGUAJE

a) Deformación del lenguaje

La deformación del lenguaje es un recurso utilizado por Eslava en sus Coloquios, ésta dice Weber(37), tiene poca importancia, aunque es un recurso frecuente. Aparece en los Coloquios II y VII cuando hablan dos vizcaínos y en el XII, hay una parodia del lenguaje de un turco:

SIMPLE. Dónde vas?
TURCO. Para me terra.

 Venir huyendo del guerra

 porque perder en el mar

el Torco armada y tesoro.(p.102-103).

Eslava, con esta parodia, pone de manifiesto que en la manera de hablar de un turco hay empleo constante de la o, en lugar de la u, dice torco en vez de turco. Usa también con frecuencia el infinitivo, por ejemplo, perder. Hay además un cambio de género gramatical o, mejor dicho, de concordancia, dice del guerra en lugar de decir; de la guerra. Es evidente también la sintaxis simplificada: venir huyendo del guerra.

b) Lenguaje del simple

Frida Weber(38) indica que el lenguaje del simple es rico en expresiones familiares y vulgares, en refranes, maldiciones, juramentos, etc. el Simple está más alejado de lo alegórico y más cercano a lo cotidiano. El Simple, la Ignorancia en el Coloquio X, habla de la cola del vestido de su ama la Presunción, o mejor dicho, de la propia ama:

IGNORANCIA. ¿Qué es aqueso? Disimula
 ¿No es mejor, voto a Cholula,
 que la cola se cortase
 porque pareciese mula?(Col. X, p.41)

Las expresiones del Simple generalmente son vulgares y alude al lenguaje del turco:

SIMPLE. ¿Quién es el que va en tal traje?
TURCO. Torco soy, ¿é qué querer?
SIMPLE. Por Dios que aquese lenguaje
que no le basta a entender
al puto de tu linaje. (Col. XII, p.102).

Con estas expresiones, el Simple da un carácter cómico a los Coloquios y podemos conocer la manera de expresarse en la época y algunos de los términos aún se siguen usando. Hay referencias a los fantasmas fingidos en la época con los que se espantaba a los niños, en este caso, la marimanta:

OCIO. ¿Qué es eso? Ya se levanta.
IGNORANCIA Deténgala, no me mate
esa bruja marimanta. (Col. X, p.45).

marimanta era "un fantasma o figura espantosa, que se fingía para poner miedo a los niños"(Cobarruvias). Otra palabra usada es "maya", que también aparece en el Coloquio III:

IGNORANCIA. Dígame, señora maya
¿La cola ha de ir caballera?
¿No es mejor que a pie se vaya?(Col. X,
p.41)

maya era "la persona que se vestía con cierto disfraz ridículo, pa-

ra divertir y hacer reir al pueblo en las funciones públicas"(39).

c) Mexicanismos

Fernán González de Eslava conocía las palabras de origen mexicano, por ello, se sirve de ellas en los Coloquios, en el décimo, usa los siguientes:

- Xúchil o Xóchitl: es un mexicanismo cuyo significado es flor.
- Atengo: quiere decir, lugar de aguas o en la orilla de.
- tepuzque: "en mexicano tepuztli: cobre. Peso de tepuzque se llamaban los de oro muy ligado con cobre, y que por ello valían menos que los demás. Por extensión se aplicaba la palabra tepuzque en sentido despreciativo, a las cosas que aparentaban ser más de lo que eran, y así se decía caballero de tepuzque, al hombre de baja extracción que se daba aires y trato de principal"(40).

d) Juramentos, refranes, maldiciones y frases hechas.

Los juramentos, refranes, maldiciones y frases hechas aparecen por lo general en boca del Simple, de criados, de rufianes o de otros personajes. Los juramentos usados por Eslava "ofrecen pocas desviaciones del patrón común de su época y tipo"(41), de manera que a través de ellos podemos conocer las expresiones del pueblo de esa época. Los juramentos no siempre van encabezados con la expresión "juro a", los nombres de santos por los que se jura no siempre son reales, en el Coloquio XI, por ejemplo, se jura por

San Amén, Aleve dice: "yo juro por San Amén", algunas veces si se jura por santos reales como en el Coloquio X: "Ofrézcome a San Pe-layo".

Los juramentos con el nombre de Satán Lucifer, etc. no aparecen encabezados con "juro a", pero sí con "ofrézcolo", "voto a" y otras expresiones. Se utilizan en los Coloquios, términos equivalentes a Lucifer, verbigracia, Barrabás y Judas.

En los Coloquios X y XI aparecen los siguientes juramentos: "Voto a Cholula", "Va bonita, voto a San", "Doyte a Lucifer", "Pese a Barrabás", "Juro a los muros de Roma", "Voto a Satán", "ofrézcote a Satanás", "Juro al perro de mi suegro" y "Reniego de Celestina", esta última expresión aparece en el Coloquio X, cuando el Temor de Dios trata de convencer al Simple de que aprenda a esgrimir para que no se desvíe de la fe en Dios, pero él se resiste y dice: "Reniego de Celestina", de esta manera, dice Frida Weber(42), el Simple parece desafiar a Temor de Dios por el uso del juramento, porque su carácter es marcadamente pecaminoso y profano. Celestina, dice, es término de comparación de tipo peyorativo y derivado estrictamente del carácter de Celestina en la Tragicomedia de Calixto y Melibea.

Los refranes usados en estos dos Coloquios son hasta hoy conocidos: "No es tan bravo el león, como parece pintado", "Perrilla de muchas bodas, que porque tan mal bailó, a palos salió de todas" y "Quizá vendréis por lana y volveréis trasquilados".

Respecto a las maldiciones de la época hay una que hasta hoy se

sigue usando y es: "por medio te parta un rayo". Otras maldiciones tienen que ver con los castigos de ese tiempo: "mal fuego te arda" y hay otras: "ofrézcode a Satanás", "Oh, malos cuervos te piquen", "Oh, mala rabia te hiera!" y "al diablo la encomiendo".

Es interesante también mencionar frases hechas como las siguientes: "se meten hasta los codos", "Muerte, costal de gusanos", "cortar el hilo de las vidas", "Dios me libre de su lengua que es espada cortadora" y "los demonios pensaron que la tierra ~~se~~ hundía". La riqueza del lenguaje utilizado por Eslava es grande y permite ver algunas expresiones de la época que hasta la fecha se siguen usando.

Como conclusión cabe decir que el Teatro en la Nueva España constituyó un factor importante, pues no sólo sirvió para evangelizar, sino también para divertir y entretener a los habitantes, por ello podemos decir que teatro y vida cotidiana iban estrechamente ligados.

Lo interesante en Eslava, es la manera de plasmar la vida cotidiana en sus Coloquios y el investigador actual puede corroborar esa información dada por el autor en fuentes históricas, y si no es mucho decir, los Coloquios poseen, además de un valor literario, un valor histórico.

NOTAS

1. Georges Baudot, La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II, siglo XVI, pp. 14-28 y 133-133
2. Alfonso Reyes, Obras Completas, t.VI, p.27
3. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Repertorio, p.11
4. Hildburg Schilling, Teatro profano en la Nueva España, pp.98-105
5. Ibíd., p.142
6. Ibíd., pp.47-52
7. Ibíd., p.57
8. Ibíd., pp.65-75.
9. Ibíd., p.145
10. Ibíd., p.120
11. Rojas Garcidueñas, pról. en Coloquios espirituales y sacramentales, p.25
12. Margit Frenk(Ed). Villancicos, Romances, Ensaladas y otras canciones devotas, pp.35-37
13. Reyes, Op. cit., p.272
14. Frenk, Op. cit., p.69
15. Giovanna Recchia, Repertorio, núm. 21, p.29
16. Schilling, Op. cit., p.141
17. Garcidueñas, Op. cit., p.64
18. Schilling, Op. cit. p.120
19. Bullé-Goyri, Op. cit., p.12
20. Garcidueñas, Op. cit. p.19
21. Recchia, Op. cit., p.29
22. Jonh Lynch, España bajo los Austrias/1 Imperio y absolutismo, (1516-1598), pp.297-300
23. Frida Weber, Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava, p.185
24. Ibíd., p.186
25. Garcidueñas, Op. cit., p.65

26. Ibíd., p.125
27. Ibíd., p.65
28. Loc. cit.
29. Charles Gibson, Los aztecas bajo el dominio español, p.344
30. Baudot, Op. cit., p.189
31. Loc. cit.
32. Thomas Gage, Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales, p.174
33. Pedro Trejo, "Canción de una dama", en Poetas Novohispanos, primer siglo (1521-1621), p.7
34. Ma. Christen Florencia. De la ironía a lo grotesco, p.40
35. Méndez Plancarte, Poetas novohispanos..., p.7
36. Ma. Christen Florencia, "Rosas de Oquendo en América", en Ehsayos
37. Weber, Op. cit., p.230
38. Ibíd. p.126
39. Garcidueñas, Op. cit., p.126
40. Ibíd., p.65
41. Weber, Op. cit., p.102
42. Ibíd., p.109

BIBLIOGRAFÍA

Alemaný, José. Diccionario enciclopédico ilustrado.

Baudot, Georges. La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II, siglo XVI, tr. Stella Mastrangelo, FCE, México, 1983, (Breviarios).

Bulle-Goyri Ortiz, Alejandro, "Ciclos de representación novohispana del siglo XVI", Repertorio, México, Revista de teatro, marzo de 1992, núm. 21

Cobarruvias, Sebastián. Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid, Turner.

Christen Florencia, Ma. De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos), UAM, México, 1992.

"Rosas de Oquendo en América" en, Ensayos, UAM, México, (Cuadernos, núm. 29).

Gage, Thomas. Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales, FCE, México, 1982 (SEP/80)

Gibson, Charles. Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810, 8a. ed., Siglo XXI, México, 1981.

González de Eslava, Fernán. Coloquios espirituales y sacramentales, ed., pról. y notas por José Rojas Garcidueñas, 2a. ed., Porrúa, México, 1976 (Escritores mexicanos), 2 tomos.

Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas,

edición crítica de Mrgit Frenk, El Colegio de México, México, 1989

Lynch, John. España bajo los Austrias/1 Imperio y absolutismo (1516-1598), Ediciones Península, Barcelona, 1987.

Méndez Plancarte, Alfonso. Poetas novohispanos, Biblioteca del estudiante universitario, México, 1942.

Recchia, Giovanna, "Los escenarios de representación de la ciudad de México en el siglo XVI", Repertorio, México, Revista de teatro, marzo de 1992, núm. 21

Reyes, Alfonso. Obras completas, t. VI, FCE, México, 1981 (Letras mexicanas)

Schilling, Hildburg. Teatro profano en la Nueva España. Fines del Siglo XVI a mediados del XVIII, Centro de Estudios Literarios, Imprenta Universitaria, México, 1958.

Weber de Kurlat, Frida. Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1963.

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN: LÍRICA

TIEMPO DE GOCE Y TIEMPO VITAL EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

TIEMPO DE GOCE Y TIEMPO VITAL EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

El tema a tratar en el presente trabajo es el tiempo de goce y el tiempo vital en la poesía de Rubén Darío. El tiempo es relevante porque es un tema que aparece a partir de su libro Cantos de vida y esperanza y es visto como una etapa de inventariar, historiar y recapitular, pero sobre todo, Darío concibe al tiempo como vivencia, está consciente de la llegada de la muerte y lo invade la angustia, el temor y la tristeza, pero ante este devenir asume una filosofía de vivencia; no se aferra a detener el tiempo para ser eternamente joven, sino que pretende vivir al paso de él, y hay una exhortación a la vivencia y al goce sensual, aunque a veces parece retractarse de lo dicho y se hace patente el miedo causado por el paso del tiempo.

Comúnmente el hombre al hablar del transcurrir del tiempo piensa en un tiempo corrosivo porque destruye todas las cosas, el hombre mismo tiene fin y está condenado a convertirse en polvo. Ante este transcurso destructor, el ser humano toma una actitud pesimista, de tristeza y desesperanza misma que aparece en la poesía de Rubén Darío, aunque él plasma, como se mencionó antes, una concepción del tiempo y su exhortación al goce de la carne, de la vida, del amor y de la sensualidad. Es como si en estos aspectos se encontrara la unidad del ser humano integral. Al mismo tiempo, al centrarse en estos aspectos de la vivencia, pretende hacer una especie de reconciliación del hombre con el mundo antes de la llegada de la

muerte, porque sólo a través del goce y de la paz se está en armonía con él.

El tiempo de goce, de angustia y de vitalidad se refleja mejor en los poemas que se tratarán básicamente: "Canción de otoño en primavera", "Programa matinal" y "Poema de otoño". Se hará también referencia a otros, como son: "Cantos de vida y esperanza", "Divagación" y al "Nocturno V".

En Cantos de vida y esperanza, lo mismo que en Poema de otoño y otros poemas la expresión es más profunda e íntima respecto a libros anteriores como Azul... (1888-1890) y Prosas profanas (1896-1901), pero también, señala Octavio Paz, respecto a Cantos de vida y esperanza:

no hay ruptura respecto a Prosas profanas. En Cantos aparecen nuevos temas y la expresión es más sobria y profunda, pero no disminuye el amor por la palabra brillante, tampoco desaparece el gusto por las innovaciones rítmicas, al contrario, son más osadas y seguras.(1)

Respecto a los temas del libro si hay una variación, pero en cuanto a innovaciones métricas, por ejemplo, las sigue habiendo en gran variedad: hay sonetos alejandrinos de trece versos, versos eneasílabos, heptasílabos, octosílabos, silvas, endecasílabos, etc.

De los poemas a tratar en este trabajo, dos pertenecen a Cantos de vida y esperanza y uno a Poema de otoño y otros poemas. "Canción de otoño en primavera" es un poema dedicado a Gregorio Martí-

nez Sierra y está formado por estrofas de cuatro versos eneasílabos de rima consonante y aguda en los versos pares, del tipo ABAB. "Programa matinal" se estructura por cuartetos, los versos son eneasílabos de rima consonante ABAB. Ambos pertenecen al libro Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas publicado en 1905. El "Poema de otoño", dedicado a Mariano Miguel de Val consta de estrofas de cuatro versos, dos de ellos son de nueve sílabas y los pares de cinco, su rima es consonante del tipo ABAB; en este poema, según dice Jaime Torres Bodet: la brevedad de los versos aligera el conjunto, y la resonancia de los más cortos da a la conclusión de cada periodo el valor de un eco sentimental"(2). El "Poema de otoño" es el primero del libro llamado Poema de otoño y otros poemas publicado en 1910.

Pedro Salinas(3) señala que Rubén Darío es un poeta cuyo tema principal es el erótico y que en libros anteriores a Cantos de vida y esperanza lo erótico se sobrepone al tiempo ocupando la supremacía en el hombre. En esos poemas anteriores hay un hedonismo porque se busca vivir el placer, se pretende gozar de la carne sin ver hacia el pasado o sin pensar en el futuro, sólo se piensa en el presente, por eso Salinas califica a esa poesía diciendo que hay en ella un Eros sin tiempo.

Partiendo de la observación de Pedro Salinas, los poemas: "Canción de otoño en primavera", "Programa matinal" y "Poema de otoño" se centran en la vivencia del placer, pero ahora se toma en cuenta el tiempo. En estos poemas se mira hacia el pasado y se piensa en

el devenir de la vida, es decir, en la muerte, más la visión hacía atrás y hacia adelante ocasionan que el poeta adopte una actitud frente al tiempo, y consciente de la llegada de la muerte, opta por la vivencia del instante y por el goce de la carne y de la vida en todos sus aspectos. Su actitud ante el paso del tiempo es de melancolía, más no de contemplación, sino de vivencia en el amor y de acción mientras haya vida, sólo así el hombre se sentirá satisfecho y será un ser total porque ha sabido vivir, y aquí precisamente se encuentra la relevancia de la visión vital de Darío respecto al transcurrir del tiempo. La poesía anterior a Cantos era la de Eros sin tiempo, ahora en estos poemas se ve un Eros con tiempo, un tiempo que implica angustia, más no un tiempo contemplativo.

El poema "Canción de otoño en primavera" desde el título indica que es una canción porque consta de un estribillo repetido cinco veces a lo largo del poema, y es el siguiente:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer...

con la variante del estribillo en la estrofa 9, donde el segundo verso dice "te fuiste", en lugar de "ya te vas". También en el título hay términos contradictorios como otoño y primavera; el otoño, simbólicamente, representa el paso hacia la vejez, y la prima-

vera la juventud. El título, por lo tanto, es irónico, pero sirve a lo largo del poema para afirmar la juventud como período placentero de la vida. Inicialmente el estribillo aparece resaltando con letras mayúsculas la palabra juventud:

JUVENTUD, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer...

El hecho de que la primera vez el estribillo resalte con letras mayúsculas la palabra juventud, puede implicar, que hay una intención de dar supremacía a ese estado de la vida, como etapa que brindada al hombre lo mejor, especialmente en lo referente al goce de los sentidos, al goce del amor y de la mujer; por eso en "Canción de otoño en primavera" el poeta empieza a hacer un inventario de las mujeres de su vida, mujeres múltiples, no diferenciadas, es como si se tratara de muchas mujeres en una, mujeres no reales, pero que tal vez fueron imaginadas por Darío en su poesía anterior a Cantos y por eso en este poema se menciona:

¡Y las demás! En tantos climas,
en tantas tierras siempre son,
si no pretextos de mis rimas
fantasmas de mi corazón.

En vano busqué a la princesa
que estaba triste de esperar.
La vida es dura. Amarga y pesa.
¡Ya no hay princesa que cantar!

Las mujeres en su poesía anterior a Cantos de vida y esperanza, como parecen manifestarlo los versos anteriores, fueron múltiples. La mujer en su poesía fue cosmopolita y exótica, a veces la imaginaba china, japonesa, hindú, etc. En el poema "Divagación" menciona a ese tipo de mujer y exclama:

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.
Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
y junto a mi unicornio de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios. ("Divagación", Pro-
sas profanas, p.188)

Mujeres variadas y una, que fueron, como menciona el poeta en "Canción de otoño en primavera", pretextos de sus rimas y que ahora en su poesía sólo son fantasmas del corazón, y con aparente desesperanza expresa; '¡Ya no hay princesa que cantar!', esto lo dice probablemente porque ha pasado el tiempo y ahora los temas a tratar

en su poesía ya son variados y no se enfocan tanto en la mujer o en lo erótico; sin embargo no deja de tratar totalmente estos temas. Ahora en Cantos de vida y esperanza, lo que hace Darío en el poema "Canción de otoño en primavera", es mirar hacia su pasada poesía erótica, pero también hacia otros temas tratados, esto se manifiesta sobre todo en "Cantos de vida y esperanza" cuando expresa:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos. ("Cantos de vida y esperanza", Cantos de vida y esperanza, p.248)

El poeta hace un inventario y recapitula sobre la poesía anterior a Cantos y aparentemente ha perdido toda esperanza de gozar el amor femenino, pero dice:

Más a pesar del tiempo terco,
mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín. ("Canción de otoño en primavera", Cantos, p.279).

Darío, al escribir "Canción de otoño en primavera", no pasaba de los cuarenta años y en estos versos está afirmando que aunque el hombre sea viejo tiene la capacidad de amar y gozar de los placeres juveniles. Al mismo tiempo que hace una retrospección de su poesía, afirma vitalidad a pesar del tiempo. El tiempo en este poema es de historiar, es un tiempo de la conciencia y no físico, por lo tanto, no significa que el poeta sea viejo, sino que es un hombre que mira hacia atrás para reflexionar sobre los temas de su poesía anterior. En ese mirar atrás, deja ver también el tipo de mujer en su poesía:

Yo era tímido como un niño.
Ella, naturalmente fué,
para mi amor hecho de armiño,
Herodías y Salomé. ("Canción de otoño en primavera", p.277)

Herodías, según la Biblia, era esposa del hermano de Herodes y al mismo tiempo era amante de este último; ella tenía una hija de nombre Salomé, cuya gran afición era la danza; un día bailó ante Herodes, quien le había prometido cumplir lo que quisiera, entonces Salomé pidió, aconsejada por su madre, la cabeza de Juan el Bautista, Herodes, aunque consciente del deseo descabellado de Salomé y Herodías, accedió sólo por complacerlas. Salomé, por lo tanto, representa la seducción por medio de la danza y Herodías la traición, la maldad y, sobre todo, el amor incestuoso. Relacionando un poco los

versos anteriores con la vida del poeta, tal vez exista una cerca: nía porque Darío cuenta en sus páginas autobiográficas, que sentía deseos atrevidos por su prima, además menciona que muy pequeño inició caricias con las niñas de su edad, por lo tanto fue un niño precoz y nada tímido; entonces en los versos anteriores predomina un sentido irónico porque en lo referente a mujeres parece que nunca fue tímido.

Aquí en su poesía, que es lo más importante, el tipo de mujer fue la incitadora al mal y la atrevida como Herodías y Salomé, pero también la mujer pasional y menciona refiriéndose a ese tipo fememino:

Fues a su continua ternura
una pasión violenta unía.
En un peplo de gasa pura
una vacante se envolvía. ("Canción de otoño en primavera", p.278)

La mujer soñada era como aquélla que participaba en las orgías del dios Baco: embriagadora, seductora y pasional, que tal vez reunía o debía reunir otras características:

Y más consoladora y más
halagadora y expresiva,
la otra fue más sensitiva
cual no pensé encontrar jamás. ("Canción de otoño en primavera", p.278)

En "Canción de otoño en primavera" sigue apareciendo la tendencia de Darío hacia lo erótico a pesar del transcurrir del tiempo. El hecho de que la primera vez que aparece el estribillo se resalte la palabra "JUVENTUD" con letras mayúsculas, significa también que el poeta está consciente de que todas las cosas tienen fin, Pedro Salinas(4) dice que el énfasis en la palabra "Juventud" es una manera de manifestar que la juventud, como periodo de la vida, está sujeta al tiempo, por eso posteriormente se señala:

Y de nuestra carne ligera
imaginar siempre un Edén,
sin pensar que la Primavera
y la carne acaban también. ("Canción de otoño en primavera", p.278)

Se presenta ya el Eros con tiempo, "ahora el poeta siente la mordedura del tiempo en su propia carne"(5). Al transcurrir el tiempo pareciera que se toma una actitud pesimista y de renuncia a Eros, sin embargo hasta ahora el poeta nos ha llevado en un vaivén entre el pasado y el presente, y entre el pesimismo y la búsqueda de esperanza, principalmente con el estribillo que aparece en dos tiempos:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...

y a veces lloro sin querer...(p.277)

.....

Juventud, divino tesoro,
¡te fuiste para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer...(p.278)

Las oscilaciones también se dan entre mujer pura y pasional, entre amor hecho de armiño y pecaminoso como el de Herodías y Salomé, entre la renuncia a la carne y la no renuncia. Desde el inicio, el poema presenta un juego entre términos contrarios como otoño y primavera, y a lo largo del poema se sostiene una actitud irónica, misma que sirve, en última instancia, para afirmar todo lo que brinda la juventud: placer, amores o mujeres imaginadas en la poesía y el goce del amor y de la sensualidad, sin los cuales el hombre no podría vivir, por tanto, amor, mujer, erotismo y sensualismo forman parte del ser total. Darío muestra constantemente su invitación a la vivencia del momento, al goce de las cosas bellas que brinda la vida y en "Programa matinal" menciona:

¡Epicúreos o soñadores
amemos la gloriosa vida,
siempre coronada de flores
y siempre la antorcha encendida!
Exprimamos de los racimos
de nuestra vida transitoria
los placeres porque vivimos
y los champañas de la gloria. ("Programa matinal", Can-
tos, p.300)

Julio Ycaza Tigerino indica que frente a la "lírica otoñal del recuerdo, que implica en cierto modo una renuncia a encontrar motivos vitales en el presente, subsiste en Darío, como constante poética producto de su carnalismo esencial, un epicureísmo"(6), es decir, hay una constante exaltación al goce de los placeres de la vida.

En "Programa matinal", términos como vida transitoria, muestran la toma de conciencia del poeta respecto al paso del tiempo, y la actitud adoptada es la de un tiempo de vivencia, no un tiempo de inercia en el cual sólo se contemple la vida, sino un tiempo en el que debe vivirse el presente, porque después viene la muerte y el haber vivido el tiempo vital dará al hombre tranquilidad en el final:

Devanemos de amor los hilos,
hagamos, porque es bello, el bien,
y después durmamos tranquilos
y por siempre jamás, Amén. ("Programa matinal", Cantos de vida y esperanza, p. 300).

El hombre debe vivir con vitalidad y con sentido práctico. En el "Poema de otoño", el poeta asume un tono exhortatorio:

Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza,
y después se tornará en

ceniza.

Gozad del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
gozad del sol, porque mañana
estaréis ciegos.

Gozad de la dulce armonía
que a Apolo invoca;
gozad del canto, porque un día
no tendréis boca.

Gozad de la tierra, que un
bien cierto encierra;
gozad, porque no estáis aún
bajo la tierra. ("Poema de otoño", Poema de otoño y o-
tros poemas, p. 370)

Para Heidegger el tiempo es una derivación de lo que realmente
hacemos, no es la historia de los eventos sino que:

la verdadera historia es la historia interna, "auténtica" o "existencial", es un dominio del temor y de la nada, una actitud resuelta frente a la muerte, un "agrupamiento" de las capacidades, la cual, en efecto, suministra un sustituto de la historia tomada en sentidos más comunes y prácticos. (7)

La filosofía de Heidegger bien puede aplicarse al sentido del tiempo que tiene el poeta Rubén Darío, porque él asume una actitud frente a la muerte y frente al paso del tiempo que consiste en la práctica, es decir, en la vivencia, el tiempo para Darío es el tiem

po-vivencia. Para el poeta el poeta el hombre es vitalidad aun en el otoño de la vida. El goce y el amor están vistos como unidad del ser humano, y a pesar del tiempo terco debe haber una sed de amar y de hacer el bien, de esta manera habrá una reconciliación con el mundo. Darío hace suya la frase final de "Canción de otoño en primavera": ¡Más es mía el alba de oro!; a lo largo del poema las estrofas se han mantenido formadas por cuatro versos, y este verso único y final termina con la ironía sostenida a lo largo del poema, es como si en esta frase se plasmara una concepción que el poeta tiene respecto al tiempo, dicha concepción es la del tiempo como vitalidad, es como si dijera que en él está el saber vivir en cualquier etapa de la vida ya sea: primavera, verano, otoño o invierno. Aunque Pedro Salinas(8) interpreta este verso como el inicio de un combate entre Eros y Chronos, porque más que gozar se va a pelear con el tiempo, parece que el significado del verso es la posesión de algo, y ese algo no es un aferrarse al no paso del tiempo, sino el poseer la vitalidad, el goce y el amor mientras brille el sol porque la vida es valiosa como el oro. Para Darío, la claridad, el resplandor y la brillantez podrían ser símbolos de energía, esperanza y vida. En "Programa matinal" menciona también la claridad:

¡Claras horas de la mañana
en que mil clarines de oro
dicen la divina diana!

¡Salve al celeste Sol sonoro! ("Programa matinal", pp.
299-300)

El oro y la claridad podrían ser la brillantez de la vitalidad y el brillo de la juventud del corazón, de manera que Darío tiene para su vida un programa vital de claridad y no de obscuridad.

"Canción de otoño en primavera" y "Poema de otoño" forman, ya lo expresa Salinas, una unidad psicológica que "desarrolla el mismo asunto en dos partes, Chronos, el dios de lo temporal, le sale al paso a Eros"(9). El tiempo del que se habla, sobre todo en "Poema de otoño", es de reflexión, de ver o imaginarse el futuro para que de esa manera el presente se viva intensamente. Esa visión del otoño está representada por el viejo:

TÚ, que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?
Te lamentas de los ayeres
con quejas vanas:
¡aún hay promesas de placeres
en las mañanas!
Aún puedes casar la olorosa
rosa y el lis,
y hay mirtos para tu orgullosa
cabeza gris. ("Poema de otoño", p.367)

El otoño es simbólicamente el paso hacia la vejez e implica el recuerdo y la reflexión. Ycaza Tigerino menciona que el "Poema de otoño" "es la más clara expresión del epicureísmo de Darío, en el que se plantea la lucha de la carne contra el tiempo. Hay en este

poema una especie de contrapunto entre la realidad y el deseo, es decir, entre el instinto vital y el inexorable destino impuesto por el tiempo"(10), ese destino es el de que algún día se tendrá la cabeza gris, de ahí la exhortación al goce porque:

El viejo tiempo todo roe
y va de prisa;
sabed vebcerle, Cintia, Cloe
y Cidalisa. ("Poema de otoño", p.369)

Asistimos al encuentro entre Eros y Chronos; Eros simbolizado por Cintia, Cloe y Cidalisa, y Chronos por el viejo meditaundo, pero nuevamente está el consejo epicureísta:

¡Oh! niño que con Eros juegas,
niños lozanos,
danzad como las ninfas griegas
y los silvanos.

¡Adolescencia! Amor te adora
con su virtud;
gozad del beso de la aurora,
¡oh juventud! ("Poema de otoño", p.369)

El "Poema de otoño" presenta la crisis del hombre, el momento en que su ser parece estar incompleto porque ha perdido la fe en el amor, y quien no ha amado es un ser incompleto y sujeto a con-

miseración:

¡Desventurado el que ha cogido
tarde la flor!
Y ¡ay de aquel que nunca ha sabido
lo que es amor! ("Poema de otoño", pp.369-370)

El amor por lo tanto, es unidad del hombre y reconciliación del
hombre con el mundo, por eso la reiteración constante a lo largo
del "Poema de otoño" a la vivencia, aún frente al otoño, o más bien
se considera que el otoño es para vivirse con amor:

Aún vencen muerte, tiempo y hado
las amorosas;
en las tumbas se han encontrado
mirtos y rosas.

Aún Anadiómena en sus lidias
nos da su ayuda;
aún resurge en la obra de Fidias
Friné desnuda.

Vive el bíblico Adán robusto,
de sangre humana,
y aún siente nuestra lengua el gusto
de la manzana.

Y hace este globo viviente
fuerza y acción
la universal y omnipotente
fecundación. ("Poema de otoño", pp.370-371)

El epicureísmo por tanto, no sólo es válido para el hombre joven, sino también para el viejo porque aún el amor puede vencer al tiempo. El énfasis en los versos anteriores está en el sensualismo; hay palabras o frases como "Friné desnuda", "la manzana", "Las amorosas" y "fecundación" que indican un sensualismo, pecado y goce. Eros debe seguir presente en la vejez y a lo largo de la vida; además, sigue presente en la poesía de Darío. Este poema "aspira a reafirmar la doctrina anacreóntica. Es como una retracción del estado de ánimo de la conciencia, una lírica palinodia. Suena a victoria, pero es sólo un acomodo impuesto por el tiempo" (11), parece que Darío, detrás de su insistencia en la vivencia, siente verdaderamente la angustia por el paso del tiempo, y su estado de ánimo es el de un ser que reflexiona acerca de las cosas de la vida, esa reflexión lleva al poeta a decir:

¿Para qué las envidias viles
y las injurias,
cuando retuercen sus peptiles
pálidas furias?

¿Para qué los odios funestos
de los ingratos?

Para qué los odios funestos
de los ingratos?

¿Para qué los lívidos gestos
de los Pilatos?

¿Si lo terreno acaba, en suma,
cielo e infierno,
y nuestras vidas son la espuma

de un mar eterno! ("Poema de otoño", p.368)

La poesía de Darío contempla los aspectos vitales, se refiere al tiempo que pasa inexorablemente, al tiempo breve, que precisamente por serlo debe vivirse, ya sea en el placer, en la armonía, en la paz, y desterrar de la vida los odios, envidias e injurias. La vida termina fugazmente, por eso;

Cojamos la flor del instante;
¡la melodía
de la mágica alondra cante
la miel del día!
Amor a su fiesta convida
y nos corona.
Todos tenemos en la vida
nuestra Verona. ("Poema de otoño", pp.368-369)

Con los versos anteriores queda de manifiesto el sentido vital del tiempo para Darío. No importa que en estos poemas se hable del pasado o de lo que vendrá; si se habla del pasado, del presente o del futuro es porque Darío tiene una visión cíclica del tiempo; el ver hacia atrás o hacia adelante es; para afirmar el presente, este tiempo en donde el ser humano, a pesar de expresar a veces que la vida es dura, "Amarga y pesa" ("Canción de otoño en primavera", p. 279), es también para vivirse. Ya sea juventud u otoño, el tiempo debe ser vivencia con armonía, "¿para qué las envidias viles?", ("Poe

ma de otoño", p.236), a pesar de las adversidades hay que saber vi
vir:

El corazón del cielo late
por la victoria
de este vivir, que es un combate
y es una gloria.
Pues aunque hay pena y nos agravia
el sino adverso,
en nosotros corre la savia
del universo. ("Poema de otoño", p.371).

En el hombre está el saber vivir la vida, sabemos que la muer
te es inevitable y los dolores y adversidades pueden destruir al
hombre:

La salvación para Darío no consiste en vivir muriendo,
sino en saber que la vida no tiene menor realidad como
la muerte misma y que, de ésta, lo ignoramos todo, en
tanto que de aquélla todo está a nuestro alcance.(12)

Vivamos lo conocido, lo real, lo tangible, que ya habrá otro tiem-
po después de la muerte, del cual nada conocemos, la filosofía de
Darío consiste en saber vivir la vida en su momento. El tiempo del
que habla en sus poemas, no es tanto el físico del ser humano, sino
el tiempo de la conciencia que reflexiona ante el paso de la vida
y ante la llegada de la muerte, ante la cual se debe llegar por la
vía del amor: "¡Vamos al reino de la Muerte/por el camino del amor!"

dice en su "Poema de otoño". En "Canción de otoño en primavera", "Programa matinal" y "Poema de otoño":

El tiempo gozoso y del despreocupado placer erótico descubrirá otro tiempo con el cual se acaban todas las cosas. El goce de los sentidos también termina, este descubrimiento arrojará sobre el placer su parte de sombra, el displacer, el disgusto del pasar... en la lírica de Rubén todo empieza a cambiar, los tonos, las proporciones de las cosas, los acentos del alma.(13)

Este cambio se ve a partir de Cantos de vida y esperanza donde hay una preocupación dolorida y angustiosa, al igual que en Poema de otoño y otros poemas. En los "Nocturnos" se ve ese estado que parece desgarrar al poeta:

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños. ("Nocturno V",
Cantos de vida y esperanza, p.276)

En el "Nocturno V" se ve al pasado y está presente la angustia, lo cual aparentemente no ocurre en "Canción de otoño en primavera" y los otros poemas mencionados, sin embargo, en esa apariencia de exhortación al goce, se halla también este estado de angustia, el disgusto de pasar, y es precisamente esta angustia la que lo hace

incitar a vivir intensamente en el amor:

En nosotros la Vida vierte
fuerza y calor.
¡Vamos al reino de la Muerte
por el camino del amor! ("Poema de otoño", p.371)

El amor es lo que salva de la angustia y del paso del tiempo; aún
la muerte se puede traspasar por medio de la poesía, refiriéndose
a ella el poeta dice:

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
con el fuego interior todo se abrasa;
se triunfa del rencor y de la muerte,
y hacia Belén... ¡la caravana pasa! ("Cantos de vida y
esperanza", Cantos de vida y esperanza
p.251)

Ese fuego interior es la poesía, igual que en los otros poemas toma una actitud de vivir la vida con tranquilidad, vivirla con placer y amor como supremo bien, de esta manera se vencerá a la muerte misma en el sentido de ser inmortal, no físicamente sino a través de la vivencia y de cómo se haya vivido, pero es ese ya no vivir físicamente lo que perturba al poeta. La poesía de Darío, por lo tanto:

es una poesía vital del presente. Y también una poesía vital del futuro, no sólo en su angustiosa vivencia personal del ser relativamente al fin, a la muerte, sino una gozosa vivencia social de ser relativamente a la esperanza del hombre y del mundo.(14)

Ante todo en el énfasis en la "esperanza" subyace el sentido de angustia y en estos poemas, Darío mira al pasado y al futuro, pero para afirmar el presente como goce y vivencia porque sabe que el tiempo tiene que pasar, lo cual lo sume en un conflicto. El hecho de que casi en plena juventud hable en sus poemas como si fuera un viejo, no significa que realmente lo sea, sino que más bien es un estado en el cual se halla, un estado de conciencia, el cual lo lleva a reflexionar sobre la vida y sobre su poesía anterior a Cantos de vida y esperanza, pues ha habido evolución en cuanto a temas, y un tema nuevo es el tiempo, al que no sólo toma en cuenta el viejo, sino también el joven. Darío mismo, en sus páginas autobiográficas, al hablar de Cantos de vida y esperanza menciona:

en mi existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o más bien, del instante en que cesa el corazón su interrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. (15)

Después agrega:

Si es cierto que el busto sobrevive a la ciudad, no es menos cierto que en lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad, y, ¡ay!. el planeta mismo, habrá de desaparecer ante la mirada de la única eternidad.(16)

En las dos citas anteriores se percibe un sentido de sufrimiento interno y una angustia por el tiempo que inexorablemente transcurre, como todo hombre, Darío se preocupó por el paso del tiempo, consideró que lo terreno acaba y que el ser humano está condenado a la muerte.

Para concluir, cabe decir que en la concepción temporal de Darío hay una propuesta de vivir el instante, precisamente porque está consciente de la fugacidad de la vida, pero no se aferra a vivir eternamente, aunque el hecho de morir y dejar todo lo terreno lo sume en una preocupación dolorida. En "Canción de otoño en primavera", "Programa matinal", "Poema de otoño y en "Cantos de vida y esperanza" plasma su concepción de la vida, "su esperanza", considera que el tiempo es circular, nacemos, llegamos a la juventud y finalmente vamos a la muerte, y después el ciclo vuelve a empezar, y por el hecho de que algún día llegará la muerte, la vida que es lo tangible y conocido, debe saberse vivir.

Para Darío el hombre sin amor merece ser llamado desventurado, el amor constituye al ser total y si el ser humano sabe vivir puede morir tranquilo. Aunque hay un tono de amargura en los poemas analizados, hay también la exhortación a vivir en armonía con el mundo.

NOTAS

1. Octavio Paz, "El caracol y la sirena", en Cuadrivio, (Joaquín Mortiz, México, 1989), pp.44-45
2. Torres Bodet, Jaime. Rubén Darío, abismo y cima; (México, FCE, 1967), p.233
3. Pedro Salinas. La poesía de Rubén Darío; (Buenos Aires, Lozada, 1948), pp.72-74
4. Ibíd., p.150
5. Julio Ycaza Tigerino, "El tiempo" en Estudio de la poética de Rubén Darío; (Managua, Comisión Nacional del Centenario, 1967), p.61
6. Ibíd., p.62
7. Heidegger Martín, cit.por Terry Eagleton en Introducción a la teoría literaria; (México, FCE, 1988), p.85
8. Salinas, Op.cit., p.156
9. Ibíd., p.149
10. Ycaza Tigerino, Op.cit., p.63
11. Salinas, Op. cit., p.157
12. Bodet, Op.cit., p.234.
13. Salinas, Op.cit., pp.148-149
14. Ycaza Tigerino, Op.cit., p.72
15. Rubén Darío, "Páginas autobiográficas", en Rubén Darío esencial, intr. de Ramoneda Arturo; (Madrid, Taurus, 1991). p.124.
16. Ibíd., p.124

BIBLIOGRAFÍA

Darío, Rubén. Poesías Completas, sel. y est. prel. de Enrique Anderson Imbert, FCE, México, 1952, 510 pp.

Paz, Octavio, "El caracol y la sirena", en Cuadrivio, Joaquín Mortiz, México, 1989

Ramonedá, Arturo. Rubén Darío esencial, Taurus, Madrid, 1991.

Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío, Losada, Buenos Aires, 1948.

Terry, Eagleton. Una introducción a la teoría literaria, FCE, México, 1988.

Torres Bodet, Jaime. Rubén Darío, abismo y cima, FCE, México, 1967.

Ycaza Tigerino, Julio y Zepeda-Henríquez. Estudio de la poética de Rubén Darío, Comisión Nacional del Centenario, Managua, 1967.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN: NARRATIVA

EL DESPLAZAMIENTO DE SUSANA

LA ESCRITORA.

El trabajo está dividido básicamente en dos apartados, en este se pretende dar de manera somera información acerca de María Luisa Puga, escritora tal vez no muy conocida, pero no por ello deja de ser interesante pues los temas tratados en sus diferentes novelas están muy relacionados con el acontecer de los seres humanos; los rasgos constantes en su obra son, entre otros, la pérdida de la madre, la amistad, la identidad y la escritura, sus personajes muchas veces presentan rasgos autobiográficos. En el segundo apartado se habla ya del desplazamiento de la protagonista a través de diferentes espacios que conducen también al encuentro de la identidad.

María Luisa Puga, escritora mexicana, nació en el Distrito Federal el tres de febrero de 1944 y vivió su infancia en Acapulco. La muerte de la madre, siendo Puga aún niña, dejó un vacío en ella y a raíz de ese acontecimiento tuvo que cambiar de domicilios constantemente; vivió en casa de su abuela, en Mazatlán, y en el Distrito Federal cuando era ya una jovencita, de ahí viaja a Inglaterra y más tarde se instala por periodos más o menos prolongados en otras ciudades: Roma, Grecia, París, Madrid, Cuernavaca, Nairobi, Oxford; después regresa a México y actualmente vive en Zirahuén. Su vida ha sido de constantes cambios; en todos esos lugares en que habitó quiso escribir una novela, sin embargo, sentía las realidades de esos países como ajenas a lo que quería decir y es en Nairobi donde encuentra un contexto parecido al mexicano, y precisamente es allí

donde se desarrolla su primera novela, Las posibilidades del odio, sobre su experiencia en África.

Puga es una escritora prolífica y hasta la fecha ha publicado: Las posibilidades del odio (1978), Accidentes(1981), Pánico o peligro(1983), La forma del silencio(1987) y Antonia, entre otros. Esta variedad de títulos refleja casi su compulsiva necesidad de escribir; cuando no está en el proceso de una novela o relato escribe en sus cuadernos, según lo expresa en una entrevista con Moscona(1) y esa escritura abarca ya, aproximadamente trescientas libretas de todos los tamaños.

Esa necesidad de escribir tal vez responde a un vacío en su vida y sobre todo a la necesidad de sentirse viva pues expresa; "tengo que estar escribiendo siempre porque si no, no siento que existo"(2). Este sentirse viva es un repasar, reflexionar y ver los acontecimientos vividos y del cuaderno, dice: "es como mi grabadora, mi cámara fotográfica, mi conciencia. La sala de gimnasia de la escritura; el lugar de las reacciones secretas, el poder juzgador del mundo"(3).

Pánico o peligro (Premio Xavier Villaurrutia 1983) es el tercero de los libros de Puga y es el seleccionado para analizar en este trabajo centrándome en el tema del espacio y viendo cómo es el desplazamiento de la protagonista a través de ellos y el lugar a donde la conducen. Puga como escritora, manifiesta la necesidad de encontrar un espacio propio al que se sienta pertenecer; esto lo dice en su autobiografía De cuerpo entero. En la novela vemos

también esta necesidad de la protagonista, quien curiosamente a partir de la muerte de su madre, igual que Puga, ha tenido que cambiar de domicilios. A partir de este suceso sufre una inestabilidad constante y los espacios en los que se desenvuelve parecen serle adversos, pero no por mero capricho, sino porque en su interior hay un sentido de angustia y pánico que finalmente logra superar y en consecuencia esos espacios adquieren también una estabilidad igual que el propio personaje. Este proceso se desarrolla a lo largo de la novela, estructurada en forma de diario (de la protagonista). Al finalizar el relato de su vida el diario va destinado a un interlocutor nombrado, pero no presente en la diégesis, a su pareja.

EL DESPLAZAMIENTO DE SUSANA

Caminar es avanzar, desplazarse para llegar a un sitio o a un objetivo. Este concepto cabría aplicarlo a Pánico o peligro, donde la narradora se desplaza constantemente por diferentes espacios físicos, avance que también lleva a cabo en su conciencia, de ahí que haya una estrecha relación entre el espacio y el proceso de reconocimiento y superación del personaje.

En Pánico o peligro presenciamos el camino hacia la superación de Susana, hacia el encuentro consigo misma y a la aceptación propia. La "pasmada", como le dice Lourdes, pasa una serie de cambios para llegar a superar el pánico, de manera que podemos considerar al personaje en dos etapas: "Susana de antes" y "Susana de ahora". Esto por supuesto, lleva a hablar de dos tiempos; el pasado y el presente de la historia narrada. El pasado donde predominaba el pasmo, y el presente donde el pasmo es dominado y es también parte del tiempo desde el cual cuenta su historia a la pareja con la que finalmente vive.

Es necesario hacer unas consideraciones teóricas acerca del tiempo y el espacio, pues no son meros adornos en la novela sino que están íntimamente ligados con los personajes y el tiempo novelístico, como señala Mariano Baquero, "no es sólo el andamiaje sobre el que se instala la acción o el límite que encierra a ésta, sino que tiene una dimensión dramática"(4). Así tenemos que el tiempo en esta novela parece ser largo y lento, pero esto ocurre tal

vez porque hay una pretensión de detenerse más y mirar detalladamente el proceso de reconocimiento.

María Luisa Puga señala que en esta novela es "inevitable que haya vivencias personales, pero será, dice, una situación de ficción"(5). Como ficción, la narradora será la encargada de crear el espacio, pues como afirma Gullón. "una de las funciones del yo narrador consiste en producir un espacio verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve"(6). El contexto va a ser creado por Susana quien nos llevará por varios lugares significativos.

Tanto espacio como tiempo son ficticios y ambos interactúan, pues al hablar del espacio no se puede dejar de lado al tiempo porque "toda noción espacial indica una temporalización y viceversa" (7), por ello será indispensable considerar ambos aspectos en relación con Susana.

El tiempo respecto a la protagonista, se puede plantear como se indicó antes, como un antes frente a un ahora. El antes implica el pasmo, la lentitud, la monotonía, aparentemente nada ocurre, los mismos objetos parecen decirle a Susana que reaccione:

A veces como que me tropezaba con la visión del teléfono. Lo veía sobre la mesa y me daba la impresión de que me acechaba. Como queriendo llamarme la atención: haz algo. Haz que pasen cosas. Reacciona, pasmada(8)

Es también el tiempo de la niñez y de la adolescencia recons-

truídos por medio de la escritura.

En la novela los espacios se presentan de diferentes maneras, hay espacios interiores y exteriores, entre los primeros se encuentran los departamentos y las oficinas, además la ventana, que es un modo de comunicación entre el adentro y el afuera, y entre los segundos están las calles y la visita a las playas de San Blas. Hay un tercer espacio importante que es la escritura, específicamente los cuadernos, en los cuales la protagonista se comunica con libertad y le permiten el ejercicio de la autorreflexión.

Al inicio hay una oposición entre espacios cerrados y abiertos, principalmente en el tiempo que Susana no está a gusto con su entorno. Cuando trabaja en los laboratorios observa que el ambiente está lleno de superficialidad, por lo tanto, no es una secretaria simple y típica, se rehúsa a ser como las demás porque busca algo más profundo que es la autoafirmación como persona; durante su estancia ahí se siente oprimida y el alivio lo encuentra afuera y en su casa:

Y al salir de la oficina respiraba con ganas. Me encantaba volver a mi casa, sentarme sola, aunque no era por mucho tiempo. Llegaba Lourdes o Mateo(p.71).

La casa primeramente es símbolo de protección, según Bachelard, "es nuestro rincón del mundo(...) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos(...) sin ella, el hombre sería un ser disperso"(9), es también el lugar de la confianza y la seguridad, por eso el gus

to de la protagonista al volver ahí, quien a partir de la muerte de su madre siente nostalgia cuando va a la casa de su compañera María Laura por no tener siempre un lugar acogedor, seguro y estable, además extraña al olor a comida y la tranquilidad permanente brindada por un hogar.

"Susana de antes" no se integra a sus amigas, siempre ve todo desde lejos, desde sus rincones, su predilección por ellos es frecuente y ni siquiera está al tanto de hechos fundamentales en la vida de Lourdes y Socorro, por eso dice: "Yo me sentía grotesca en mi rincón, presente y no en todo eso"(p.172). Estos enconchamientos caracterizan al personaje como un ser aislado y solo ya que como afirma Bachelard, "todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad"(10), asimismo, esos refugios domésticos subrayan la inmovilidad del personaje y la angustia por no poder integrarse, siempre se entera al último de los acontecimientos, o en ocasiones se mantiene al margen de lo sucedido. Según Bachelard, "en muchos aspectos, el rincón vivido se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida"(11). La existencia de Susana está restringida a sí misma, su comunicación es escasa y esta situación la sumerge en el pánico.

Una ventana será su comunicación y aislamiento del mundo. Cada departamento en el que vive se sitúa en la planta alta, esto marca el alejamiento respecto al exterior al cual llega observando a través de la ventana*: "oía los sonidos de la calle por la ven-

*A la manera de la narradora de Un cuarto propio de Virginia Woolf

tana y sentía terror de que todo aquello se me estuviera escapando" (p.63), esto indica que hay una distancia entre interior y exterior marcada por la ventana, y la relación entre el personaje y el mundo no es armónica, para serlo tiene que conquistar el afuera.

La ventana es también una manera de cuestionamiento, el mirar a través de ella sirve para que Susana reflexione y al mismo tiempo la conduce al movimiento:

Una tarde en que mirando por la ventana al anochecer, en plenos 19 años, dije: ya ahora. Porque el tiempo se me iba en el descontento; en esa quietud tranquila. Ya porque no aguantaba más el presente; algo se tenía que mover y ese algo debía ser yo. Me acuerdo del cuadro de la ventana como algo hipnotizador, que me llenaba de embriaguez y me hacía moverme a toda velocidad en el espacio, como si viajara fuera de mí, liberándome por fin de algo pasado: la imagen del presente supongo(...) ya no más la cara de Lourdes así; el tono de Mateo así Ya no más esa oficina(p.89).

La ventana la incita a cambiar las cosas con las que no está a gusto como su trabajo en los laboratorios, la actitud de Lourdes

quien es el modelo explícito en varios textos de Puga. En Antonia, p.ej. vemos que también la narradora gusta de mirar por la ventana.

que le dice que es lo adecuado o no y a veces sus relaciones amorosas. Se percibe el deseo de algo diferente, el ansia de libertad y se gesta ya el querer cambiar, Susana no es pasiva y débil como parece porque manifiesta decisión y ganas de independizarse, así parece decirlo Lourdes:

(...)me sorprendes porque tal vez no eres tan débil como pareces -y mirando a su entorno hizo un gesto-: al fin y al cabo eres la única que se ha hecho un rincón auténtico(p.90).

La protagonista recibe un poder especial mirando por la ventana para terminar con situaciones molestas y cuando decide finalizar su relación con Mateo dice: "Era todavía la hipnosis de la ventana, y si no te acuerdas cuál, busca en las páginas anteriores"(p.91). Estas palabras también manifiestan un trabajo reflexivo a que obliga la escritura al mismo tiempo que obliga al interlocutor tácito a un esfuerzo de concentración. La ventana lleva a una autorreflexión, no es sólo mirar hacia afuera sino también hacia el interior, porque al estar mirando dialoga consigo misma analizando su situación detenidamente para actuar de acuerdo a lo que más le convenga*.

*En De cuerpo entero Puga habla sobre las ventanas de los cuartos ingleses y esto podría ayudar un poco a entender por qué la importancia de la ventana, respecto a los departamentos ingleses dice: "Ayudan a quedarse quieto un rato. A no llenarse de mundo al aventón. A mirar. A lo mejor por eso las ventanas"(p.22).

Mirar es vivir y entenderse:

Lourdes quería ponerse en una miscelánea para escribir su novela. Yo por lo visto, me habría puesto en la ventana para vivir(p.144)

Y vivir significa tomar decisiones acertadas que poco a poco le ayudan a superar sus conflictos. El desplazamiento hacia la aceptación propia es progresivo, pero también está lleno de altibajos. Inicialmente el mar, como espacio abierto y revitalizador pareciera que le da un empujoncito a la dinámica de la existencia y es para ella una sensación de amplitud, libertad y paz. Describe así su encuentro:

Ante tal inmensidad como que por primera vez sentí ocupar mi sitio en el espacio(...) Fue una sensación. Una llegada por fin a algo concreto; no sé, hasta me da pena decirlo(...) a la certidumbre de estar viviendo; de querer vivir(p.53)

El mar según Chevalier es símbolo de la dinámica de la vida, es el lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, es una situación de ambivalencia que es de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal(12). En la novela, el mar no está

presente gratuitamente porque considerando lo dicho por Chevalier, Susana, a partir del encuentro con ese espacio va a continuar un proceso que irá de la incertidumbre a la certeza de sí misma y concluye bien, además encuentra su ritmo:

Sentí que caía en mi ritmo: la arena, la brisa, la tarde, el mar, el mar, cómo puede uno vivir lejos del mar. Desde entonces muchas veces he vuelto al mar y sé que es sólo para reconocerlo. Para reconocer ese primer en cuentro(p.53).

Hay una especie de añoranza, por eso las palabras: "el mar, el mar, cómo puede uno vivir lejos del mar"*. La relevancia de este espacio abierto está en que inyecta vitalidad a la narradora, aunque menciona que muchas veces ha vuelto a él, no vuelve a aparecer en la novela, pero aún en su fugacidad es significativo para su reconocimiento. A lo largo del proceso de encuentro, Susana constantemente pierde vitalidad debido a los cambios en su vida, esto podría entenderse considerando que el encuentro con el mar, como indica Chevalier, es símbolo de un estado transitorio y ella se halla en dicho estado.

*La presencia del mar quizá sea, extremadamente, una huella de la escritora, quien de niña vivió en Acapulco, cerca del mar, donde tenía un espacio propio al que se sentía pertenecer porque tenía una familia, y sobre todo, una madre, que perdió de niña, pareciera que con este doloroso suceso hubiera perdido el centro y sentido

Susana poco a poco va dando pasos para dar forma a lo informe. Los "otros" adquieren gran valor para su reconocimiento, por eso los medios de transporte donde viaja gente ajena son significativos. Inicialmente viaja en camión y se siente contenida entre los "otros":

(...)Cuando de repente sentí con toda claridad entre la gente: yo, yo, indiscutiblemente contenida en mi cuerpo. Yo capaz de lastimar, de odiar, de decidir(...) capaz de hacer y de moverme. Y en ese momento supe que era mi responsabilidad ese estar siendo, estar viviendo, estar-me moviendo.

Ese espacio pequeño y cerrado que es el camión repleto de seres humanos, le permite sentirse una persona con existencia, es necesario estar cerca de otro para tomar conciencia de sí misma, pero aún no ha encontrado totalmente su identidad pues es parte de los conjuntos indiferenciados que viajan en el camión. Cuando su medio de transporte es el pesero, ya va siendo más individual pues se establece una relación más íntima con los otros pasajeros: "Y cuando comencé a usar peseros, empecé a oír. Era como si todo encadenara suavemente para irme dejando una conciencia"(p.198). Ese cambio de transporte es entonces significativo en su aprendizaje y toma de conciencia. Así co-

de pertenencia. Es tanta la añoranza de la escritora por el mar, que parece transmitirla al personaje.

mo el pesero respecto al camión significa un avance y más comodidad, de la misma manera ella se va transportando más cómodamente, siendo más individual, más reconocida, ya no es aquélla no distinguida entre la multitud, ahora va adquiriendo singularidad.

Por otro lado, los cambios de trabajo son también avances. El jefe de los Estudios Cinematográficos impulsa a Susana a la superación, no pretende que se quede ahí estancada, le pide busque un trabajo mejor, aunque ya se siente a gusto ahí pues indica: "ya como que me empiezo a reconocer aquí"(p.200). El desplazamiento ya parece ser satisfactorio y empieza a encontrarse y a encontrar su sitio.

Pero donde verdaderamente lo encuentra es en las oficinas de la Secretaría de Hacienda, localizadas en San Angel, la narradora está más ubicada, ha caminado largamente por varios trabajos a lo largo de la Avenida Insurgentes y ha cambiado sus medios de transporte, esto no significa solamente un desahogo económico, sino también emocional, es en Hacienda donde encuentra la plenitud y lo elige para quedarse, no por dinero sino:

por curiosidad, por extrañeza, porque nunca nada fue tan claro para mi, tan revelador como ese mundo que parecía no tener nada para nadie salvo para sí mismo. Y Lourdes comentaba intrigada: las cosas que se mueven no te atraen, y esto que no es sino un punto fijo, te despierta. Quien te entiende(p.232).

Se queda sobre todo porque en ese lugar se reconoce, es aparentemente monótono, pero lo importante para ella es que, según escribe en sus diarios: "me ayudaba, o me obligaba a descubrirme. A reconocirme de una manera que no me había pasado antes"(p.123), encuentra su sitio en un lugar inmerso en la quietud, ese lugar:

Claro que era aburrido, pero en ese todo tan tenso y cerrado, nos movíamos en la plenitud de nuestro destino, y había cosas inesperadas(p.231).

Su amiga no comprende cómo siendo un sitio tan aburrido y quieto le atraiga, pero a la protagonista, lo inmóvil, un punto fijo, la atrae porque así puede reflexionar y entender, recuérdese también su quietud e inmovilidad mirando a través de la ventana que la impulsaba al cambio, pareciera afirmarse en la novela que la quietud permite también conocer y descubrir cosas profundas por eso el gran interés por este empleo en el que finalmente se queda.

Poco a poco su relación entre el adentro y el afuera, conflictiva inicialmente, va siendo armónica, la "pasmada" va ha convertirse en portavoz entre ambos espacios y lo comunica a Lourdes para que lo recree en su novela y expresa: "Era la primera vez que yo traía noticias del mundo; noticias concretas"(p.225).. "Susana de antes" era ensimismada, su lenguaje parco, pero a través de un proceso va adquiriendo mayor seguridad y comunica la información requerida por su amiga Lourdes:

Había empezado a decirle más cosas, creo que a medida que le contaba de mi oficina. Ya no tenía miedo de que no me entendiera porque no eran palabras lo que yo veía reflejar en sus ojos cuando me oía, sino más bien un como deseo de entender sensaciones. Y era de sensaciones de lo que yo hablaba(p.230)

Susana ha aprendido a darse a entender a los otros y ve reflejadas las sensaciones deseadas, no tanto las palabras que a veces no dicen lo que se quiere, sino simplemente sensaciones.

Hasta ahora la narradora ha cambiado frecuentemente de departamentos y lo que le queda finalmente es encontrar un lugar propio para vivir y pertenecer, ha sido dueña de los lugares, no así de su privacidad, por ello la necesidad de tenerla para encontrar su identidad, como señala Bradu: "hasta ahora !Ni un cuarto propio!. Todos sus espacios son y han sido compartidos"(13), anhela independencia para pertenecer y manifiesta en alguna ocasión:

(...)Creo que desde que se habían muerto mis padres yo no había pertenecido a un grupo por más que mi apartamento fuera siempre el punto de reunión de todos. Yo como que me quedaba fuera(p.240).

Puede pertenecer al mundo viviendo sola y eso es lo que busca y sabe que necesita, a pesar de sentir en el departamento compartido con Lourdes y Claude una estabilidad:

(...)Que bien me sentía de estar ahí con ellos. De ser parte de ese apartamento. Qué cálido me resultaba. Así quería mi tiempo. Nada de cambios por el momento. Que llegara así la noche, despacito y fundiéndose suavemente con la iluminación de las habitaciones(p.264).

Esta estabilidad de tiempo y espacio pretende conseguirla sola, de manera que su soledad es escogida y no forzada, con el deseo de pertenecer al afuera y por eso deja a sus amigos:

(...)comprendí que ahí tampoco me podía quedar; con desánimo supe que allá afuera seguía la ciudad y yo tenía que llegar a ella de alguna manera. Esta era la vida de Lourdes y Claude, no la mía(p.266).

Porque viviendo con ellos la interacción entre el adentro y el afuera no se realizará y mirando por la ventana se da cuenta que le falta dar ese paso al exterior para llegar al mundo, además desde ahí ve un objeto en el que se reconoce, aunque no lo diga explícitamente, su detenimiento al describirlo hace pensar esto:

(...)Y yo veía los reflejos de luces de los coches de un edificio alto y desnudo que o no había sido acabado de construir, o estaba abandonado. Se encendía con oleadas inquietas de luz; espasmódicas, y adquiría aspecto de sonrisa cariada para después volver a caer en la oscuridad adusta, dolida un poco, y solitaria(p.266).

Parece que en este edificio se está describiendo el proceso de superación de Susana, aún no terminado, aunque a veces parece que ya, aparecen oleadas de soledad y de insatisfacción por no tener ya un espacio propio y llegar a la calle, pues desde la ventana del departamento de Claude y Lourdes percibía sólo un pedazo del afuera donde; "sólo había garages, un pedazo de jardín. Se veía la azotea del edificio de enfrente(...)Gente casi nunca(p.247). Susana no es ya un personaje aislado, su pretensión de llegar al exterior así lo demuestra y desea poder traspasar el jardín, los garages, y el edificio cariado de enfrente para lograrlo.

Es importante hablar acerca del florero. Un florero siempre es estático, pero siempre presente, y de alguna manera así es Susana, agazapada antes en sus rincones, ella describe la presencia de este objeto con el cual se reconoce:

Era feo. Era anónimo. Pero tiene que haber tenido alguna fuerza porque ahí se mantuvo todo el tiempo hasta que me vine para acá. Con ese tono suyo medio sucio, medio viejo. Un poco de ilusión incompleta, distraída. Algo me recordaba cuando lo veía, no sabía bien que. Quizá de alguna manera me reconocía en él(p.270).

Así se podría caracterizar a Susana, aparentemente anónima, pero siempre presente, callada, pero atenta a los gestos, con una gran capacidad de observación; mientras guarda silencio, su mirada recorre a los otros conociéndolos. La fuerza del carácter de este perso

naje radica en dos términos contrarios: actividad y pasividad, de tan pasiva, de tan anónima, un día logra tener singularidad y presencia, igual que ahora el florero que de alguna manera le recuerda su época pasmada y finalmente, decide acabar con la "Susana de antes", el rompimiento de ese objeto parece ser significativo y ella expresa: "Yo decidí un día romperlo. Sin ninguna emoción particular(...) y lo dejó caer para que se hiciera añicos. Y sí, añicos que me pasé horas barriendo para poder seguirme asoleando(...) Y así desapareció el florero"(p.279).

Con la desaparición del florero paralelamente se termina la "pasmada", la distraída, y se inicia una nueva manera de ser, marcada por el último y definitivo cambio de departamento ubicado en Morhas y donde vive ya en la planta baja, su mirada, por lo tanto, no se dirige ya hacia abajo, ahora verá hacia arriba, a diferencia de los departamentos anteriores, es como si tuviera ya bien puestos los pies sobre la tierra y puede ver al mundo de otra manera: "tenía que mirar al mundo de otra manera totalmente diferente puesto que había que alzar los ojos y lo que te quedaba encima, era claro el cielo"(p.279). La planta baja es relevante pues presenta ya una relación cercana entre el adentro y el afuera, entre la narradora y el mundo, y la calle ya está cerca:

Me sentía cerca, pero guardada, protegida. Abrir la puerta en la mañana y encontrarme ya ahí, en la calle, me hacía sentir segura de que me acercaba a algo. A ese afuera supongo, al que me sentía obligada a llegar(p.280).

Su proximidad con el mundo ya se efectuó, tal vez por eso ya no habla de la ventana que la aislaba, ahora llega al exterior a través de la puerta y busca ser auténtica y: "A Lourdes, a sus sis temas, a su lenguaje les había dicho claramente que no. Que yo tenía que encontrar mi sitio"(p.280). El espacio propio de libertad, estabilidad e individualidad finalmente es conseguido, tanto el espacio para trabajar como para vivir y:

del nomadismo y la desorientación impuesta por el progreso irracional, Susana lleva a cabo un viaje que la instala en el centro de sí misma, el cual también tiene que ver con el centro de los otros. Y por medio de ese centro definido como conciencia femenina y de clase, supera el pánico, que no es otra cosa que el miedo a la diferencia(...)(14).

Este miedo a la diferencia lo resuelve y dice: "Es simplemente diferencia, que no veo por qué ha de ser antagónica"(p.282), su nomadismo termina y se establece en un lugar fijo después de recorrer la Avenida Insurgentes, donde se han ubicado los diferentes lugares de trabajo:

Se podría decir que toda mi vida ha transcurrido a lo largo de Insurgentes fíjate, y que mi objetivo ha sido acercarme a mi sitio de trabajo a lo mejor(p.269).

Las palabras "a lo mejor" significan algo posible y dubita-

tivo, una oscilación entre dos posibilidades, de manera que no se puede negar que sólo busque una mejora económica por medio de un buen empleo, su proyecto es más ambicioso y contempla el aspecto interior y emocional pues pretende ser ella misma, libre del pánico y decidida a enfrentar el peligro, su desplazamiento interior al igual que el económico ha transcurrido a lo largo de Insurgentes, desde la colonia Roma hasta San Angel, porque indica:

(...)A lo largo de esa calle tan larga tienes mucho tiempo de oír todo lo escuchable; recorrerla y salir por el otro extremo, dejándola atrás como se deja cualquier recurso usado para pasar el tiempo(p.269).

Susana inició su paso con pánico y salió por otro lado dejándolo atrás. La misma María Luisa Puga revela su idea al hacer la novela: "Mi idea era avanzar, tanto en la conciencia de Susana como en la avenida Insurgentes"(15). El trayecto a lo largo de esa avenida avanza a la par que la concientización de sí misma.

Hay un último espacio importante, no es físico, sino de autorreflexión y es la escritura, específicamente su historia en forma de diarios, es el único espacio no compartido con otros, porque Susana:

necesita escuchar su propia historia contada por ella misma, escuchar su voz en el silencio de la madrugada, cuando se encierra en el estudio de su pareja para escribir(16).

Esa historia es para encontrar una identidad y aparentemente el destinatario es otro, su última pareja; sin embargo le sirve sólamente a ella, es ahí donde escribe todo su proceso de reconocimiento, en los diarios manifiesta su miedo, angustia y soledad, da cuenta de lo vivido y busca una autenticidad:

No hay nada en mi historia que justifique el tiempo que estoy metiéndole, salvo una cosa: una sensación pequeña de movimiento hacia algo. Según yo, una manera de decir. Y a lo mejor es sólo un proceso para después empezar a hablar verdaderamente(p.206).

Dicho proceso es la búsqueda de sí misma para aduirir una singularidad, su escritura debe ser espontánea sin necesidad de corrección porque, "una cosa es escribir como lo hace Lourdes, y otra lo que estoy haciendo yo"(p.132), dice la narradora, quien escribe para oír su propia voz y no para publicar sus diarios, a la manera de Lourdes que escribe una novela, pero antes la corrige, por eso Susana no la comprende:

Cuando a veces viene a leerme algo, la veo mirar sus textos casi con recelo. Jamás he entendido qué le hace decir: esto no. Está mal escrito. Qué débil. Me lee interrumpiéndose, y no logro tener una imagen de lo que me lee, sino de ella trabajando. Conmigo no es así(p.132).

Pues el propósito de la protagonista es ser natural para entenderse a sí misma, al igual que tanto otro escrito anónimo de mujeres que tienen como propósito "la revelación de la propia alma y su exploración"(17). En el diario queda el testimonio de su proceso de encuentro porque para la mujer, éste, "es el lugar secreto donde ella encuentra su autenticidad, libre de los prejuicios de los que siempre ha sido víctima"(18). Para la narradora el diario es el espacio de la privacidad, por eso cuando su pareja la descubre escribiendo en la madrugada dice:

Ese día no pude escribir nada porque algo había cambiado definitivamente: el hecho de que supieras. Era como si se hubiese hecho una fisura por donde el agua se estaba saliendo; la fuerza, no sé, a lo mejor la convicción. Me sentía increíblemente sola. No supe como seguir viviendo(p.139).

Por lo tanto, su escritura debe ser íntima, "para entenderse, para afirmarse"(19), el destinatario, su pareja, parece ser un mero pretexto, así se lo hace saber: "Hace un buen tiempo que dejé de escribirlos para ti. Son para mi, por mi, obviamente, y es muy de vez en cuando que me acuerdo que los vas a leer tú"(p.234). Susana se adueña totalmente de su proceso de reconocimiento porque siente que los diarios la conducen a algo y cuando lo consiga sí se los da rá a leer:

Buscaba mi imagen imaginándola vista por ti. Ahora busco un ritmo, un movimiento que surgió y que según yo me está llevando a algo. Y después, cuando lo alcance, o cuando entienda sí quiero que los leas(p.234).

Los diarios son una búsqueda y un encuentro, la "pasmada" busca entenderse primero para después ser entendida, busca también superar el pánico y desahogarse con la completa libertad, plasmando sus complejos e inquietudes, su imagen, lo que no hubiera podido lograr expresándose en voz alta porque como señala Biruté Cipliauskaitė:

la escritura en forma de memorias o de autobiografía representa una indagación incesante no sólo sobre el acto mismo de escribir, sino también como camino hacia el conocimiento de sí mismo(20).

El conocimiento de sí misma se realizó a través de cambios constantes por diferentes espacios, al final de los cuales siente encontrar su sitio y en la escritura su identidad.

Para concluir, cabe decir que lo predominante en la novela es esta incesante búsqueda de individualidad, la protagonista por medio de su capacidad de observación es capaz de autorreflexionar y en esa especie de encanto y fuerza recibidos al mirar por la ventana, cambia poco a poco su manera de ser y va desde los rincones hasta el exterior. El poder escucharse es también fundamental, de lo contrario no hubiera logrado entenderse, para esto hay que dialogar

con uno mismo, escuchar la propia voz para encontrar una individualidad.

Por otro lado, el silencio, la quietud y la pasividad no son negativos, tienen su lado positivo porque permiten reflexionar para actuar conscientemente. Susana tiene detrás de su pasividad una actividad interior constante que la lleva al desplazamiento de su manera de ser, a la par que el de sus espacios físicos que como hemos visto, son significativos, pero el más importante por ser íntimo completamente, es la escritura, en ella encuentra su imagen y conquista el mundo a través del lenguaje, contrapuesto al de la intelectual Lourdes, la "pasmada" consigue ver reflejadas las sensaciones deseadas de las que tanto habla a lo largo de la novela.

NOTAS

1. Miriam Moscona, "Escribir en el bosque", La jornada semanal.
2. Reinhard Teichmann. De la onda en adelante..., p.139.
3. María Luisa Puga. De cuerpo entero, p.21.
4. Baquero Goyanes, "Tiempo y tempo en la novela", p. 232.
5. María Luisa Puga, entrevistada por Aida Reboredo, Uno más
uno.
6. Gullón Ricardo, "Espacios novelescos" en Teoría de la novela, p.244.
7. Edith del Rosario Negrín, "Comentarios metodológicos sobre el tiempo y el espacio", p.16.
8. María Luisa Puga. Pánico o peligro, p.71. De aquí en adelante sólo se anotará la página de las citas correspondientes a este libro.
9. Gastón Bachelard. La poética del espacio, p.34.
10. Ibíd., p.171.
11. Loc. cit.
12. Chevalier Jean. Diccionario de símbolos
13. Fabienne Bradu. Señas particulares: Escritoras, p.129.
14. Aralia López, "Literatura de la diferencia", p.257.
15. Puga María Luisa, entrevistada por Javier Molina, Uno más
uno.
16. Fabienne Bradu. Op. cit. p.129
17. Rosario Ferré. Sitio a eros, p.48
18. Ibíd., p.48.
19. Loc. cit.
20. Biruté Cipliauskaitė. La novela femenina contemporánea...
p.70.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE LA AUTORA

Puga, María Luisa. Accidentes, Martín Casillas, México, 1981.

Antonia, Grijalbo, México, 1989.

De cuerpo entero(autobiografía), UNAM-ECO, México, 1990.

Inmóvil sol secreto, La máquina de escribir, México, 1979.

Intentos, Grijalbo, México, 1987.

La forma del silencio, Siglo XXI, México, 1987.

Pánico o peligro, Siglo XXI, México, 1983.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Agnes y Germán Gullón(comp). Teoría de la novela, Taurus, Madrid, 1974.

Bachelard, Gastón. La poética del espacio, FCE, México, 1978(Breviarios).

Biruté, Ciplijauskaitė. La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, Antrophos, Barcelona, 1988.

Bradú, Fabienne. Señas particulares: escritoras, FCE, México, 1987.

Chevalier Jean y Alain Gherbrant. Diccionario de símbolos, Herder, Barcelona, 1988.

Domenella Amadio, Ana Rosa, "María Luisa Puga: del colonialismo a la utopía", en Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto, COLEF y COLMEX, 1988.

"Infancia, pasión y muerte. Molina, Puga y Jacobs", en Cuento Contigo (La ficción en México), Alfredo Pavón, Universidad de Tlaxcala (Destino arbitrario).

Ferré, Rosario, "El diario como forma femenina", en Sitio a eros, Joaquín Mortiz, México, 1980.

López González, Aralia, "Literatura de la diferencia", en Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto, ed. cit. pp. 231-264.

"Lo que me hace empezar una novela es mi curiosidad", entrevista con María Luisa Puga realizada por Erna Pfeiffer, en Entre Vistas, desde bastidores. Diez escritoras mexicanas, Sersa, México, 1993, pp. 125-135.

Negrín Muñoz, Edith del Rosario, "Comentarios metodológicos sobre el tiempo y el espacio", en Función del tiempo y del espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco, Tesis, UNAM, 1978.

Sefchovich, Sara. México: país de ideas, país de novelas, una sociología de la literatura mexicana, Enlace-Grijalbo, México, 1988.

Teichmann, Reinhard, entrevista con María Luisa Puga, en De la onda en adelante, conversaciones con 21 novelistas mexicanos, Posada, México.

Woolf, Virginia. Un cuarto propio, Colofón, 3a. ed. México, 1989

HEMEROGRAFÍA

Aguilar Díaz, Miguel, "la calle, el viaje y la mirada", La jornada semanal, México, núm. 192, 14 de febrero de 1993.

Erasto Cortés, Jaime, "La concepción novelística de tres escritores mexicanos: Puga, Ramos y Martín del Campo", en La jornada semanal, México, núm. 111, 23 de julio de 1991.

"Escribir en el bosque", entrevista con María Luisa Puga realizada por Miriam Moscona, La jornada semanal, México, 20 de enero de 1991, pp. 15-20.

Puga, María Luisa, "Mi escritura es un intento por encontrar un lenguaje que no está viciado; la denuncia ya no sobresalta", entrevista hecha por Javier Molina, Uno más uno, México, 25 de septiembre de 1983.

"Quiero que mi escritura sea responsabilidad de mi existencia, no de mis ideologías", entrevista efectuada por Aida Reborado, Uno más uno, México, núm. 17, 1 de junio de 1980.

"Quince años de novela mexicana contemporánea", en La jornada semanal, México, núm. 120, 29 de septiembre de 1991.

"Ruptura y diversidad", en Los universitarios, UNAM, México, enero de 1990.