

THESIS

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

- **JULIANA GONZALEZ** **6** ► **MARLENE RALL**
► **IGNACIO GONZALEZ-POLO** ► **MARGARITA PEASE-CRUZ**
► **CESAREO MORALES** ► **ANNUNZIATA ROSSI**
► **EDUARDO NICOL** ► **ATSUKO TANABE**
► **JUAN TOVAR**
► **OSCAR ZORRILLA**



Julio / 1980

THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras.
Año II, Número 6
Julio / 1980**





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo
Secretario General Administrativo:
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Secretario General Académico:
Dr. Fernando Pérez Correa

THESIS. NUEVA REVISTA
DE FILOSOFIA Y LETRAS

Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras

Director: Abelardo Villegas
Editor: Benjamín Villanueva
Consejo de Redacción: José Pascual Buxó,
Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaria de Redacción: Elsa Cross.



Indice

La tradición presente:

EDUARDO NICOL: 4
El hombre y la duda

YUKIO MISHIMA: 13
Alas

CESAREO MORALES: 19
Platón, la línea y la dialéctica

JULIANA GONZALEZ: 28
Filosofía y sociedad

MALCOLM LOWRY: 35
Cinco poemas mexicanos

ANNUNZIATA ROSSI: 41
Sobre la picaresca italiana

IGNACIO GONZALEZ POLO: 50
Sobre genealogía

MARGARITA PEASE CRUZ: 54
Figuras a nivel semántico y textual

MARLENE RALL: 59
La gramática de dependencia

Notas y reseñas

Alberto Constante: *El libro de Juan García Ponce* 66

Amparo Gaos: *Sobre la naturaleza de los dioses de Cicerón* 68

**María Andueza: *Introducción a la poética de Roman Jakobson*
de José Pascual Buxó 71**

Margarita Pease Cruz:



Uno de los aspectos interesantes que proporciona el acercamiento a la poética por parte de los teóricos del texto está en la consideración del nivel de análisis que ellos llaman textual. En éste, al igual que en los otros niveles (fonológico, morfológico, sintáctico, semántico), cabe una serie de recursos o figuras, que el autor del texto poético puede utilizar con el fin de crear significaciones nuevas. Estos recursos pueden dividirse, principalmente, en dos tipos: figuras de desviación (de la norma), las cuales se agrupan a su vez en adición, sustracción, permutación y sustitución; y figuras de repetición, las cuales se clasifican según criterios tales como frecuencia, calidad, etc.

En el texto poético, todos los niveles adquieren una función semántica, en cuanto la estructura (fonológica,

morfo-sintáctica, textual) proporciona juegos opositivos que recalcan el mensaje (semántico) transmitido por medio de los lexemas de la lengua natural, o bien lo modifican o enriquecen. Por lo mismo, cada texto poético establece su propio sistema semántico, según sus paradigmas (juegos opositivos) peculiares. En otras palabras, las equivalencias y oposiciones que se dan en el texto poético no corresponden necesariamente a las de la lengua natural, y funcionan tan sólo dentro de su propio marco. También hay que tomar en cuenta otros sistemas externos al texto, que proporcionan asimismo paradigmas que se puede utilizar o violar: paradigmas culturales, y, hasta cierto punto, aquellos que se refieren a nuestro "conocimiento del mundo". De esta manera, podemos decir que la lengua poética se "alimenta" a partir de sis-

temas ya existentes de elementos organizados: por una parte, el sistema de la lengua natural; por la otra, los sistemas culturales y pragmáticos, que tienen también un inventario (de conceptos) y cierta organización dentro de sus elementos. Sobre estos sistemas, se yergue el texto poético, estableciendo su propio sistema intratextual, mismo que, sin embargo, ha de ser interpretado mediante la alusión a las estructuras extratextuales.

El propósito de este trabajo es tratar de demostrar algunos de los puntos teóricos mencionados, mediante un esquema breve de dos de los aspectos del análisis poético. No intento aquí un análisis exhaustivo de todos los niveles, sino que me limitaré casi exclusivamente a los niveles semántico y textual. Me interesa estudiar en qué medida se relacionan y se apoyan mutuamente. Sin embargo, haré algunas referencias también a los otros niveles. Para mostrar la función de significación del sistema semántico establecido por el texto y su estructura, así como las estructuras externas necesarias para su interpretación, es necesario acudir a un texto concreto. Para tal fin, utilizaré como ejemplo un poema de Rubén Bonifaz Nuño, el poema número 22 de *Fuego de pobres* (p.61), que copio a continuación.¹

22

- I Algo se me ha quebrado esta mañana
de andar, de cara en cara, preguntado
por el que vive dentro.
- II Y habla y se queja y se me tuerce
hasta la lengua del zapato,
por tener que aguantar como los hombres
tanta pobreza, tanto oscuro
camino a la vejez; tantos remiendos,
nunca invisibles, en la piel del alma.
- III Yo no entiendo; yo quiero solamente,
y trabajo en mi oficio.
Yo pienso: hay que vivir; dificultosa
y todo, nuestra vida es nuestra.
Pero cuánta furia melancólica
hay en algunos días. Qué cansancio.
- IV Cómo, entonces,
pensar en platos venturosos,
en cucharas calmadas, en ratones
de lujosísimos departamentos,
si entonces recordamos que los platos
aúllan de nostalgia, boquiabiertos,
y despiertan secas las cucharas,
y desfallecen de hambre los ratones
en humildes cocinas.
- V Y conste que no hablo
en símbolos; hablo llanamente
de meras cosas del espíritu.

VI Qué insufribles, a veces, las virtudes
de la buena memoria; yo me acuerdo
hasta dormido, y aunque jure y grite
que no quiero acordarme.

VII De andar buscando llego.
Nadie, que sepa yo, quedó esperándome.
Hoy no conozco a nadie, y sólo escribo
y pienso en esta vida que no es bella
ni mucho menos, como dicen
los que viven dichosos. Yo no entiendo.

VIII Escribo amargo y fácil
y en el día resollante y monótono
de no tener cabeza sobre el traje,
ni traje que no apriete,
ni mujer en que caerse muerto.

Este poema es peculiar en cuanto a su estructura. **a.** En términos generales, podemos observar tres partes en el poema, marcadas por medio de figuras textuales de repetición.

La primera sección comprende las dos primeras estrofas, donde hay un paralelismo de construcción semántico-textual: se presenta en ambos casos un evento seguido por su causa. La equivalencia de las dos construcciones causales es contrastada, sin embargo, por el uso de proposiciones diferentes:

Algo se me ha quebrado ... *de* andar

Y habla ... *por* tener

En la primera estrofa, la preposición *de* entra, además, en juego opositivo con la preposición que le sigue:

de andar, *de* cara en cara...

asemejando, así, el núcleo verbal de la oración causal de infinitivo con la expresión "de cara en cara". Esta remite a la más familiar "de casa en casa" (paradigma externo, cultural, cf. "vendedor de casa en casa"), que dota de sentido la predicación anómala siguiente,

preguntando / por el que vive dentro,
que se refiere tanto a *casa* como a *cara* en esta metáfora, en donde *cara* está, a su vez, como metáfora de *pars pro toto*. "Preguntando por el que vive dentro" remite también, a la expresión "¿quién vive?" y su uso dentro del paradigma cultural.

En la segunda estrofa, lo que parece ser, a primera vista, la respuesta de la primera estrofa, por la relación semántica de los verbos *preguntar* : *hablar*, resulta ser un segundo evento: El primero describe un estado de carencia ("algo se me ha quebrado"); el segundo, la expresión oral. Como veremos, estos son los dos motivos centrales del poema. El triple paralelismo del primer verso de la segunda estrofa identifica *hablar* : *quejarse* : *tener... la lengua* (del zapato) *torcida*. El paralelismo forma una progresión ascendente, por su complejidad cada vez mayor a nivel sintáctico. Igualmente, contiene una progresión pronominal especialmente interesante:

ϕ se : se me. Todo esto remite a una creciente intensidad.

El uso del pronombre *se* en los dos primeros versos de ambas estrofas es otro medio de identificación entre

La edición es: Rubén BONIFAZ Nuño, *Fuego de pobres*, México, FCE, 1961 (Letras Mexicanas, 67)

ellas, e incluso crea polisemia en un primer momento, antes de que se enuncie el sujeto del verbo "se me tuerce", puesto que parece referirse al mismo sujeto "algo" de la primera estrofa.

Un paralelismo trimembre se repite de nuevo en la causa de la segunda estrofa, en el objeto gramatical. También aquí se da una progresión desde una menor complejidad sintáctica hacia una mayor:

tanta pobreza, tanto oscuro
camino a la vejez; tantos remiendos,
nunca invisibles, en la piel del alma.

Semánticamente, se equiparan *pobreza*: 'oscuridad': *remiendos*, que remiten a un mismo campo cultural o pragmático, puesto que es a este nivel donde esas identificaciones adquieren sentido. La pobreza, sin embargo, es anímica ("en la piel del alma", en donde hay una metáfora concretizante), y es subrayada porque se desearía que los "remiendos" fueran invisibles. Este hecho es interpretable con referencia a un sistema de valores. Del mismo modo, "como los hombres" sólo puede ser interpretado acudiendo a un paradigma cultural, que añade las connotaciones de 'valientemente', 'sin quejarse', etc.

En ambas estrofas, hay una equivalencia entre el estado de carencia y la queja, provocadas por la búsqueda (de alguien) y la pobreza (anímica). Esta es la exposición de la situación inicial, que, como veremos, no logra cambiar realmente en el poema. Cabe notar que los verbos en esta sección están en tercera persona (los que remiten a los eventos) o en infinitivo, modo impersonal, aquellos que remiten, en realidad, a una primera persona. Esta está evocada únicamente por el pronombre personal *me*, que es el objeto (sintáctico y semántico) de esos eventos.

b. La segunda sección es la más amplia, y es a su vez ternaria. Está delimitada por otra figura de repetición a nivel textual: la estrofa III y la VII son paralelas, marcadas con mayor fuerza todavía por la repetición invertida de construcciones equivalentes, que conforman un cuasi-refrán:

III *Yo no entiendo: yo quiero solamente...*

*Yo pienso: hay que vivir, dificultosa
y todo, nuestra vida es nuestra.*

VII *... y pienso en esta vida que no es bella
ni mucho menos, como dicen
los que viven dichosos. Yo no entiendo.*

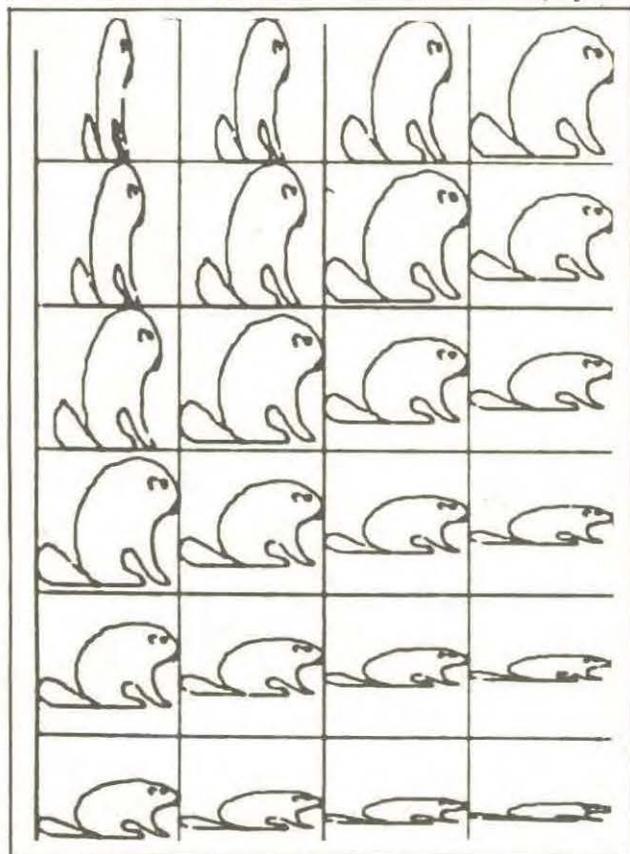
Sin embargo, se nota el paso de una postura positiva hacia una pesimista.

En la estrofa tercera, a manera de desarrollo icónico de la pérdida enunciada al principio del poema, se presenta un triple paralelismo oracional, en el cual falta el objeto gramatical de los dos primeros verbos. El tercer miembro es, además, semánticamente equivalente a una causal elidida: "yo quiero ϕ solamente" (y debería merecer ϕ porque) "trabajo en mi oficio". Lo que nos permite hacer esta inferencia es nuevamente un paradigma cultural, en donde esta frase tiene uso común.

El poeta parece querer recomenzar al introducir otra oración paralela: "Yo pienso," y reflexiona en asumir una postura optimista. Esta está marcada por un parale-

lismo de frases que remiten a una pragmática popular: "hay que vivir... nuestra vida es nuestra." Sin embargo, su "furia melancólica (la metáfora añade el sema de [+animado]) y permite una serie de interpretaciones posibles de enojo y tristeza a la vez de "algunos días" (cf. el uso de los complementos temporales en el poema) lo agota y lo hastia: "Qué cansancio" (uso pragmático de esta frase). Lo imposibilita, pues, para pensar en las cosas positivas de la vida, que se presentan, como metáforas concretizantes (i.e. que añaden el sema [+concreto]) en la comparación de la IV estrofa.

Es importante, en la tercera estrofa, el cambio rítmico que introduce la oración adversativa, misma que enuncia la imposibilidad antes mencionada. Los cuatro primeros versos de esa estrofa están constituidos a base de oraciones cortas, casi entrecortadas: este efecto lo produce la falta de objetos gramaticales, el uso de oraciones principales muy breves y la elipsis en "dificultosa y todo". El encabalgamiento en "Pero cuánta furia melancólica / hay en algunos días" rompe con esa brevedad. Además, se inicia aquí un agrupamiento de adverbios interrogativos *cuánta... qué... cómo*, que iconizan el estado de incertidumbre del cual se habla. Gráficamente, hay también una acumulación de palabras acentuadas en su ortografía (en relación con el porcentaje de acentos gráficos en el resto del poema). Todo esto contribuye a realzar la intensidad de la ruptura en ese punto. Después, de nuevo, se retoman las frases breves, en la enumeración que sigue. En ésta, la comparación se establece entre los modificadores de los sustantivos metafóricos (adjetivos

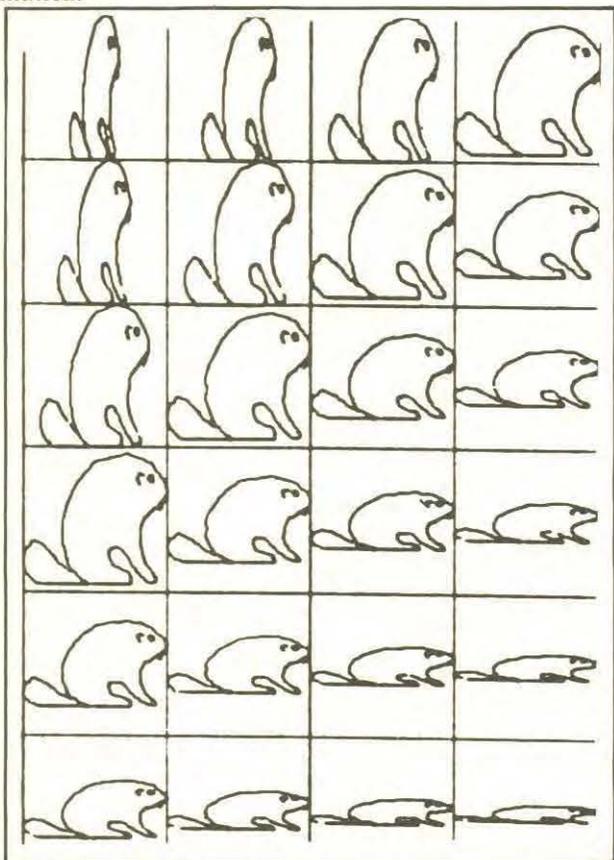


y adnominal) y predicaciones en las cuales estos mismos sustantivos fungen como sujetos:

platos venturosos : platos (que) aúllan de nostalgia
cucharas colmadas : despiertan secas las cucharas
ratones de lujosísimos departamentos: desfallecen de hambre los ratones.

Las connotaciones que contrastan son asimismo pragmáticas o culturales: A la pobreza (enunciada en la segunda estrofa, por lo cual se establece una correlación I-III (soledad); II-IV (pobreza) se asocia la idea del hambre, representada por los lexemas *platos*, *cucharas*, *ratones* (satisfechos). El poeta inicia la enumeración con la frase "cómo, entonces", que ha de ser interpretada como imposibilidad, y que, por su estructura sintáctica, requiere de una pausa entonacional que la refuerza. La situación negativa se ve subrayada por el uso de *entonces*, que repite después: *si entonces* (cuando hay furia melancólica, en algunos días, cuando se está ya hastiado), es imposible pensar en satisfacción y calma. En esta atribución metafórica, que añade el sema [+ humano] a los objetos familiares, cabe mencionar el doble juego semántico de "cucharas colmadas", que, naturalmente, evoca el adjetivo "colmadas", que sería el de esperarse en ese contexto.

Frente a la inimaginable situación feliz que representa la primera parte de la comparación, aparece el recuerdo de la pobreza y de la carestía anímicas: los platos aúllan "de nostalgia". La metáfora "platos boquiabiertos" alude a la forma de los objetos en nuestra experiencia pragmática.



La quinta estrofa constituye una figura de adición textual. Es un paréntesis, en el cual el poeta reflexiona metalingüísticamente, sobre el acto de comunicación que está efectuando, en el mismo momento en que se está llevando a cabo. Por esta razón, podemos considerarlo un paréntesis de intención performativa, siguiendo la terminología introducida por Ross y Lakoff en 1970. Los ejemplos clásicos que se dan de verbos performativos pueden ser precedidos, en inglés, por *he-reby* ("mediante este acto", "mediante la presente", etc.), están en primera persona singular y se dirigen siempre a una segunda. Un caso clarísimo es la expresión "yo te bautizo", en donde la formulación coincide con el acto. Es decir que los verbos performativos describen, en sí mismos, el acto comunicativo que realizan. En la situación general de comunicación, no se mencionan porque están implícitos; pertenecen al contexto extralingüístico, pero no añaden valor informativo. Sin embargo, como veremos, en el poema sí adquieren una carga para el mensaje. Como característica lógica, los verbos performativos poseen una factualidad ineludible, o sea que se refieren a un acto lingüístico que no puede ser negado. En este sentido, el primer paréntesis (cf. más adelante) sólo sugiere performatividad, mientras que el verbo *escribo* (estrofas VII y VIII) es claramente performativo. Es importante recordar las características de factualidad de estos verbos. Sobre esto, volveré más adelante.

En la estrofa V, la intención performativa es recalcada por la repetición:

V no *hablo* / en símbolos; *hablo* llanamente
VII ... y sólo *escribo* / y pienso
VIII *Escribo* amargo y fácil...

Asimismo, el primer paréntesis (estrofa V) refuerza el ámbito de referencia (anímico) de la pobreza y de la soledad que se han descrito:

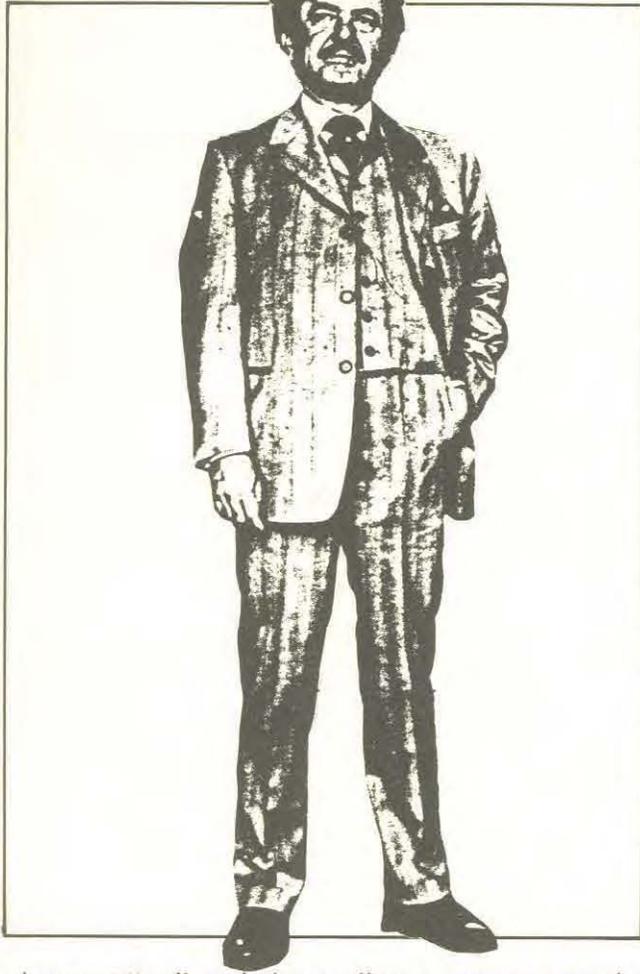
Hablo llanamente/ de meras cosas del espíritu.

La VI estrofa, que remite a la III y a la IV por la presencia de verbos de memoria (*pienso*, *recordamos*: *buena memoria*, *me acuerdo*), remite al contenido de la misma, es decir, a la imposibilidad de asumir una actitud positiva por la conciencia de esa pobreza. Es notable, nuevamente, la falta de objeto gramatical para el verbo "acordarse", misma que iconiza otra vez la carencia. El recuerdo es más fuerte que la voluntad del poeta, aun más fuerte que sus esfuerzos por acallararlo:

... yo me acuerdo
hasta dormido, y aunque jure y grite
que no quiero acordarme.

El paralelismo de los verbos *jure* y *grite*, progresivo en intensidad, recuerda el de la segunda estrofa, "y habla, y se queja, y se me tuerce...", y establece así una equivalencia entre todos estos verbos, miembros de un mismo paradigma que se refiere a la expresión oral.

La estrofa VII implica la vuelta, dentro de esta segunda sección. De nuevo, la falta de objeto gramatical ("de andar buscando o llego") señala la carencia. En el segundo verso de esta estrofa, el metro adquiere una significación icónica; la acentuación final es esdrújula, no grave como por regla general en la versificación española (y también en este poema), y la sílaba que sobra es pre-



cisamente “me”, es decir, aquello que representa semánticamente al poeta pobre y solo:

Nadie, que sepa yo, quedó esperándome.

Ante esto, “sólo escribo” (función performativa), lo que constituye su escape único, ya que, en el momento de escribir, nadie puede negarle que escribe, es decir, que le queda el acto mismo de la comunicación. Se presenta entonces el regreso, que representa el final de la segunda sección.

La última sección, que coincide con la estrofa VIII, es paralela al paréntesis central de la segunda. Es también un paréntesis performativo, lo cual insiste nuevamente en el acto comunicativo: “escribo amargo y fácil.” Los adjetivos tienen aquí un doble papel: por una parte, por su terminación, parecen referirse al autor. Por su posición, sin embargo, asumen a la vez una función adverbial, y se comportan como modificadores de *escribo*. Esto es reforzado por la coordinación, en el verso siguiente, con un elemento claramente adverbial:

Escribo amargo y fácil / y en el día...

Es oportuno mencionar aquí el uso que hace el autor de los circunstanciales temporales. En todo el poema, parecen asumir un significado mucho más general, señalizando únicamente [+ temporal], [+ habitual]: *esta mañana*: entonces: en algunos días: a veces: hoy: en el día.

El paradigma del tiempo recorre todo el poema como un eje. El “día” en que escribe el poeta es “resollante y monótono”. De manera paralela a la estrofa VII, en este segundo verso hay una acentuación esdrújula. Empero, aquí su función semántica es diferente, puesto que está precedida por otro dácilo, y recalca, de este modo, la carga semántica de los lexemas. El paralelismo final es trimembre, con una figura de anadiplosis (repetición de la última palabra del verso al principio del siguiente). La función de la negación es de posesión negativa en dos ocasiones (“no tener cabeza... ni mujer”), pero positiva (marcada por la doble negación: “ni traje que no...”), a manera de contraste. La repetición de la negación (cuatro veces) señaliza el valor negativo (en relación a un sistema de valores) de las predicaciones, o sea que la situación inicial no ha cambiado realmente. La ausencia de “cabeza sobre el traje” parece remitir a una falta de identidad, el “traje que aprieta” puede referirse tanto a la pobreza (material) como a una falta de libertad, y, finalmente, el tercer elemento, inesperado porque rompe la figura aunque conserva el paralelismo oracional, la falta de “mujer en que caerse muerto”, implica una carencia afectiva. El uso del enclítico en tercera persona, “caerse”, en vez del de primera persona, que sería de esperarse por lo que procede, remite también a esa situación de ausencia (de sí mismo).

En este breve bosquejo analítico he intentado demostrar cómo la estructura (en este caso concreto, principalmente en sus niveles semántico y textual) contribuye a la significación transmitida por el mensaje poético, forma parte de ella. En este texto, el mensaje tiene dos motivos principales: el primero es el tema de la carencia, que está expresado formalmente también, iconizado en elementos estructurales. El segundo, es el tema del propio acto de comunicación, que es lo único positivo e innegable que le queda al poeta. Esto lo señala mediante los paréntesis (figuras de adición textual) que yo he llamado, por su función metalingüística, performativos.

Las equivalencias presentes en este poema, y las claves para su interpretación, no son únicamente de naturaleza semántica (como serían inclusión, antinomia, etc), sino, más bien, son de naturaleza pragmática y cultural. De esta manera, demostramos asimismo la necesidad de acudir a paradigmas extratextuales para el análisis del texto poético. Creo que la “competencia poética” que han tratado de definir algunos autores como Bierwisch (aunque desde el punto de vista de la generación de textos), existe indudablemente, y es parte del aparato mental del receptor que interpreta el poema, así como del autor que lo codifica. Sin embargo, es un fenómeno muy complejo cuya descripción escapa todavía a nuestro estado actual de conocimientos. Empero, estoy segura de que debe entrar dentro de esta “competencia” esa capacidad de equiparar y correlacionar sistemas diferentes, semióticos y culturales. Es probable que se pueda llegar a la formulación de reglas precisas de correlación. Tal vez, en un futuro próximo, sea interesante indagar estos problemas.