

ISSN: 1870-896X

interpretos

revista semestral de creación
y divulgación de las humanidades

Año 16 • Otoño de 2023

30



Ilustración de José Ángel Becerra Sáinz | *Viaje en globo*

interpretos

revista semestral de creación y divulgación de las humanidades

Año 16 • Número 30 • Otoño de 2023



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño
RECTOR

Mtro. Joel Nino Jr.
SECRETARIO GENERAL

Dra. Xóchitl Angélica R. Trujillo Trujillo
COORDINADORA GENERAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Mtro. Jorge Martínez Durán
COORDINADOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Mtra. Ana Karina Robles Gómez
DIRECTORA GENERAL DE PUBLICACIONES

Dra. Krishna Naranjo Zavala
DIRECTORA FACULTAD DE LETRAS Y COMUNICACIÓN

interpretos

Lucila Gutiérrez Santana
DIRECTORA

Abelina Landín Vargas
EDITORA-CORRECTORA

Jorge Cuevas López
TRADUCCIÓN DE RESÚMENES AL INGLÉS

Myriam Cruz Calvario
ARMADO Y CUIDADO EDITORIAL

COMITÉ EDITORIAL

María Ivonete Santos Silva, *Universidad Federal de Uberlândia* | Marisa Martínez Pérsico, *Università degli Studi di Udini, Italia* | Marcelo Gatica Bravo, *Luxemburgo* | Carmen Cozma, *Universidade Alexandru Ioan Cuza, Iasi, Rumania* | Hernán Emilio Pérez Muñoz, *Universidad de Concepción, Chile* | Milko Cepeda Guerra, *Universidad Católica del Norte, Chile* | Carmen Gemita Oyardo Vidal, *Universidad Diego Portales, Chile* | José Bernardo Montes Piñero, *Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales "Ezequiel Zamora", Venezuela* | Wilmar A. Vera Zapata, *Universidad Nacional de Colombia* | Alexis Ortíz, *Universidad de Akron, Estados Unidos* | Laura Guerrero Guadarrama, *Universidad Iberoamericana* | Elvira Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo* | Héctor C. Farina Ojeda, *Universidad de Guadalajara* | Cándida Elizabeth Vivero Marín, *Universidad de Guadalajara*.

UNIVERSIDAD DE COLIMA: Aideé Arellano Ceballos | Lucila Gutiérrez Santana | David O. Ávalos Chávez | Patricia Ayala García | Gloria Vergara Mendoza | Ada Aurora Sánchez Peña.

INTERPREXTOS, Año 16, No. 30, otoño de 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad de Colima, a través de la Facultad de Letras y Comunicación. Avenida Universidad No. 333, Col. Las Víboras, C.P. 28040. Tel. 31 6 10 85, <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/interpretos> Editora responsable: Abelina Landín Vargas. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-092615015000-102, ISSN: 1870-896X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Dirección General de Publicaciones, Mtro. Jorge Arturo Jiménez Landín, Universidad de Colima, Av. Universidad # 333, Colonia Las Víboras, C.P. 28040, fecha de última modificación: 06 de octubre de 2023.

Interpretos es una revista semestral de carácter académico y creativo, editada por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Su objetivo es difundir la reflexión e investigación de los estudios humanistas en general, y de las letras hispanoamericanas, la lingüística, el periodismo y la comunicación, en particular. Al mismo tiempo, es un foro plural que posibilita el análisis y el debate de diversas propuestas teóricas y prácticas que emergen para impulsar el establecimiento de una cultura en fomento del valor de las áreas humanísticas desde diversas disciplinas. Está dirigida a un público especializado en las cuatro áreas del conocimiento de la Facultad de Letras y Comunicación.

Las ideas expresadas en los artículos e investigaciones son responsabilidad de los autores y no reflejan el punto de vista de la Facultad de Letras y Comunicación (FALCOM) o de la Universidad de Colima.

En directorio de LATINDEX: www.latindex.org



Índice

3 ***Verso de entrada***

Majkometza / Doce
Mikeas Sánchez

5 ***Editorial***

Krishna Naranjo Zavala

Son palabras

9 Modelos poéticos del instante: la influencia del haikú en la poesía de José Juan Tablada, José Watanabe y Hugo Padeletti

Emilio Vázquez Romero Castany
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

33 Primer acercamiento al mito transculturado de la sirena en la minificción mexicana

Omar David Ávalos Chávez
Universidad de Colima

57 Cuento: Primeros pasos

José Baroja
Escritor

Toda gente

61 Miradas micro a las prácticas del periodismo local en Colima: los casos de la gestora de agenda y el multitransmisor

Arnoldo Delgadillo Grajeda / Aideé C. Arellano Ceballos
Universidad de Colima

79 La acción narrativa en *El Raquero* de José María de Pereda

Ramón Moreno Rodríguez
CUSUR/Universidad de Guadalajara

Arrobados

- 105 Amalgamar vida y arte: Una receta de éxito. Entrevista con el Dr. José Ángel Becerra Sáinz
Patricia Ayala García
Universidad de Colima

Diapasón

- 125 *El Cielito lindo* en lares de México
Álvaro Ochoa Serrano
El Colegio de Michoacán-CET
- 141 Actitudes, prácticas y responsabilidad social hacia el ambiente y sus problemas en estudiantes de nivel medio superior del campus central de la Universidad de Colima
Beatriz Bracamontes Ceballos, Isaías Bracamontes Ceballos, Edith Bracamontes Ceballos
Universidad de Colima

Lengua labrada

- 165 Alberto Isaac Ahumada en el paisaje onomástico de Colima
Lucila Gutiérrez Santana
Universidad de Colima
- 185 Música vital: los sonidos en *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo
Ada Aurora Sánchez Peña
Universidad de Colima

Manantiales

- 199 Dolores Castro. Es el mar que regresa mil veces
Mariana Bernárdez
Poeta, filósofa y ensayista
- 205 *Teatro y espacio en Baja California Sur. La crisis de la dramaturgia provinciana* de Rubén Sandoval
María Guadalupe Mendoza Vargas
CUSUR/Universidad de Guadalajara
- 209 Políticas editoriales de *Interpretextos*
213 Editorial Policy of *Interpretextos*

Verso de entrada

Majkometza

Jin suni chapia'ä äj' näyikäjsi
 u' yajk näjmayaju' Kopajktzoka
 u Elena u Clitemnestra
 u Lesbia u Piogbachuwe
 jin' suni wäkä' ñäpia'ä uka' suñi äj' nuñbajk'
 uka' wä' äj' dzutzi'is myaja'ajkuy
 Mij' dzamatyambatzi jujchere jin'mabä nkyae äj'
 anima
 ji' nkia'yaejse te' pistindam tesorike te' kotzojktman
 ji' nkia'yaejse te' tum'ijtkuy tesorike te' jana'tzabgu'y
 mij' ndzamatyambatzi jujche' äj' ijtkuy'is ja' ñä' irä'
 yajkuy
 ja' ñä' iräjsse yajku'y te' pitzä'is tesorike te' kakuy'is



Doce

No quiero que nadie más me nombre
que nadie me llame *Kopajktzoka*
o Helena o Clitemnestra
o Lesbia o *Piogbachuwe*
que nadie más diga si le gustan mis caderas
o el tamaño de mis pechos
Porque mi alma es inmortal
lo mismo que la ceiba y los volcanes
lo mismo que la soledad y el silencio
y mi eternidad no tiene medida
como no tienen medida el abismo ni la muerte

Mikeas Sánchez (1980)

Chapultenango, Chiapas, México.

El poema "Majkometza" / "Doce"

forma parte de su libro de poesía *Mojk'jäyä*

/Mokaya (Pluralia, 2013). Escritora en lengua zoque y en español.

Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Maka mujsi tumä jama /*

Y sabrás un día (2006), *Äj' ngujkomo / Desde mi médula* (2011)

Mumure' tä' yäjktambä / Todos somos cimarrones (2012)

Kobikyajubä'jaye / Selección poética, (2013), *Mojk'jäyä / Mokaya* (2013)

Jujtzye tä wäpä tzamapäh'ajä / Como ser un buen salvaje (2019).



Editorial

El número treinta de la Revista *Interpretextos* corrobora la persistencia y la solidez de este proyecto editorial que inició hace más de dieciséis años en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, situándose en un lugar clave dentro del horizonte de las revistas de humanidades en el contexto regional, nacional e internacional. Ciertamente, buscamos trascender fronteras así como encarar los desafíos propios de este tipo de productos, sobre todo en estos tiempos donde la virtualidad, la digitalización de la información y la proliferación de los *mass media* obligan a priorizar contenidos de calidad, a establecer canales interactivos con sus lectores, entre otras necesidades. Sostenemos el compromiso de hacer caminar a *Interpretextos* con pasos rotundos, pertinentes y dinámicos. Nos congratula compartir el presente número que refleja la trayectoria de la revista y su favorable impacto en el campo de la literatura, la lingüística, el periodismo, la comunicación y la creación mediante las plumas de investigadores, estudiantes y creadores.

En esta ocasión, abrimos la puerta con el verso de Mikeas Sánchez: poeta de Chapultenango, Chiapas. El poema “Majkometza / Doce” aparece de manera bilingüe y forma parte de *Mojk'jäyä / Mokaya*, libro que aborda líricamente a los hombres y mujeres de maíz. Nos maravillamos ante la posibilidad de constatar la escritura en una de las lenguas más antiguas de Mesoamérica: el zoque. Aunque en el lugar de origen de la poeta proliferan las lenguas mayenses, el zoque proviene de la línea olmeca.

La sección de *Son palabras* da continuidad a la poesía en tanto el primer trabajo aborda el Haikú, una modalidad poética de la tradición japonesa integrada por tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente, dando en total diecisiete sílabas. Emilio Vázquez Romero Castany extiende una mirada profunda sobre la influencia de este tipo de composición en la producción de Tablada, Watanabe



y Padeletti. El universo de la lírica es tan vasto que nos adentraremos a temáticas y estilos sugerentes en relación con la brevedad que supone este tipo de composición poética. Hablando de literatura, nos encontraremos, en las páginas de la revista, con una figura perteneciente a lo fantástico; visible no solo en textos antiguos sino en producciones contemporáneas: la sirena. Omar David Ávalos Chávez analiza el mito transculturado de la sirena en la minificción mexicana. Este género es un tipo de narrativa que se caracteriza por la concisión, la agudeza, la inteligencia, elementos que buscan provocar en sus lectores, una recepción contundente, al igual que el género del cuento. En esta misma línea, el escritor chileno, José Baroja, entrega una historia colmada de dolor y de realismo donde la infancia se ve sumida en la desesperanza. El texto corto, pero intenso, seguramente removerá al lector porque le hará observar la realidad más cruda de su entorno, una realidad que se deriva de las “cosas de Latinoamérica”.

La sección de *Toda gente* inicia con el artículo de Arnoldo Delgadillo Grajeda y Aideé C. Arellano Ceballos, titulado “Miradas micro a las prácticas del periodismo local en Colima: Los casos de la gestora de agenda y el multitransmisor”. El trabajo ubica una práctica periodística que resulta elemental para la dinámica gremial con respecto a la identificación de información de interés en el estado de Colima. En este mismo apartado nos adentraremos, desde el abordaje de Ramón Moreno Rodríguez, a “El Raquero” de José María de Pereda con base en un análisis semiológico que nos dará luz para apreciar la acción narrativa del cuento; asimismo, veremos la tendencia del narrador español hacia un interesante vaivén entre el romanticismo, realismo y naturalismo.

Por su parte, Patricia Ayala García, profesora investigadora del Instituto Universitario de Bellas Artes, aporta en cada número de la revista, rostros, estilos, estéticas de diversos artistas en y fuera de Colima, que han sumado su talento en la entidad. En el número 30, la sección de *Arrobados* ofrece la entrevista a José Ángel Becerra Sáinz, “Amalgamar vida y arte: Una receta de éxito” donde conoceremos al diseñador y artista que cuenta con una sólida trayectoria, destacando en la caricatura, la narrativa gráfica, la fotografía, la escultura entre otros proyectos interdisciplinarios.

La sección *Diapasón* dispone de un trabajo cuyo análisis se aboca en un texto, perteneciente al ámbito del folklore y del canto popular que ha sido llevado a la canción, quedándose en el imaginario mexicano, pero que al revisar sus variantes nos daremos cuenta de su origen andaluz. Seguramente despertará interés el trabajo “El *Cielito Lindo* en lares de México” de Álvaro Ochoa Serrano. En cuanto al artículo que también forma parte de esta sección, “Actitudes, prácticas y responsabilidad social hacia el ambiente y sus problemas en estudiantes de nivel medio superior del campus central de la Universidad de Colima” de Beatriz, Isaías y Edith Bracamontes Ceballos, proporciona información clave sobre uno de los ejes institucionales en tanto su relevancia no solo a nivel educativo, sino social: la educación ambiental. Las autoras y el autor de este trabajo comparten los resultados de una investigación cuantitativa de tipo correlacional que nos arrojará luz sobre los comportamientos y el género en materia de la educación ambiental.

En *Lengua Labrada*, Lucila Gutiérrez Santana nos invita a observar el horizonte urbano de Colima mediante el trabajo, “Alberto Isaac Ahumada en el paisaje onomástico de Colima”. La profesora investigadora seleccionó el nombre del director cinematográfico en función de su marcada presencia en la toponimia del estado: calles, escuelas y espacios públicos. Seguramente disfrutarás este análisis que, además, permite identificar los odónimos y urbanónimos. En el mismo apartado, Ada Aurora Sánchez Peña, nos acerca a los cuentos de *El Llano en llamas*, del célebre escritor Juan Rulfo, desde un ángulo poco visto: la música. Aventúrate en los senderos rulfianos, presta atención a las evocaciones sonoras; en “Música vital: los sonidos en *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo” identificarás el ambiente sugestivo que los instrumentos musicales y los ecos de la naturaleza configuran, de acuerdo a la investigadora, el universo narrativo del escritor mexicano.

La sección *Manantiales* se propone divulgar y difundir algunas publicaciones en el campo de las humanidades o de las ciencias sociales. En este número, Mariana Bernárdez escribe sobre la poeta Dolores Castro y María Guadalupe Mendoza Vargas, aborda la mirada crítica de Rubén Sandoval con respecto a la dramaturgia en Baja California Sur. Finalmente deseamos subrayar las instituciones



8

de donde provienen nuestros colaboradores/as: Universidad Iberoamericana, Universidad de Guadalajara, El Colegio de Michoacán y la Universidad de Colima. Deseamos que sus lectores disfruten el número 30 de la Revista *Interpretextos*. ¡Adelante!

Krishna Naranjo Zavala



Son palabras

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 9-32
ISSN: 1870-896X

Modelos poéticos del instante: la influencia del haikú en la poesía de José Juan Tablada, José Watanabe y Hugo Padeletti

Emilio Vázquez Romero Castany
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Recepción: noviembre 16 de 2022
Aprobación: mayo 26 de 2023

Resumen

El estudio del haikú ha sido orientado en su composición y su apropiación por autores latinoamericanos que emularon dicho modelo poético desde su forma tradicional. Sin embargo, poco se sabe de otras aproximaciones hacia esta forma poética inserta en la poesía latinoamericana. El presente artículo tiene como finalidad explicar la influencia permeable del haikú mediante un análisis for-

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 9-32

mal *Un día... Poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, seguido de un análisis retórico en *El huso de la palabra* (1989) de José Watanabe y *Poemas 1960-1980* (1989) de Hugo Padeletti para visualizar un nuevo alcance sobre la manifestación de la poesía japonesa inscrita en las obras latinoamericanas mencionadas. Tras revisar dos poemas en cada obra de los tres poetas latinoamericanos, se demuestra que existe una noción exploratoria del haikú en la literatura latinoamericana, ya no exclusivamente desde su estructura formal, sino a partir de la mención explícita de la naturaleza y la sugestión de un acontecimiento efímero que retrata la experiencia humana.

Palabras clave

Haikú, poesía latinoamericana, José Juan Tablada, José Watanabe, Hugo Padeletti.



Choose Life (fragmento) | José Angel Becerra Sáinz

Poetic Models of the Instant: The Influence of Haiku in the Poetry of José Juan Tablada, José Watanabe and Hugo Padeletti

Abstract

The study of haiku has been oriented in its composition and appropriation by Latin American authors who emulated this poetic model from its traditional form. However, little is known about other approaches to this poetic form inserted in Latin American poetry. The purpose of this article consists to explain the permeable influence of Japanese haiku through a formal analysis in *Un día... Poemas sintéticos* (1919) by José Juan Tablada, followed by a rhetorical analysis in *El huso de la palabra* (1989) by José Watanabe and *Poemas 1960-1980* (1989) by Hugo Padeletti to visualize a new scope on the manifestation of Japanese poetry inscribed in the Latin American works mentioned. After reviewing two poems from each work of the Latin American poets, it is demonstrated that there is an exploratory notion of haiku in Latin American literature, no longer exclusively from its formal structure, but from the explicit mention of nature and the suggestion of an ephemeral event that portrays the human experience.

Keywords

Haiku, Latin American poetry, José Juan Tablada, José Watanabe and Hugo Padeletti.



Introducción

El haikú¹ es una forma poética originaria de Japón, reconocido universalmente por su breve composición de tres versos y su métrica de 17 sílabas (5-7-5). Sus características principales abarcan cuestiones temáticas sobre la naturaleza, las estaciones del año y la experiencia del poeta ante la inmediatez del presente. En sí, el haikú presenta una “fotografía versificada” de los objetos que captura el poeta mediante un ejercicio de contemplación, de manera que el lector reciba una sensación de lo efímero y lo complejo que conforma la relación entre la vida y la naturaleza. Para comprenderlo mejor como fenómeno contemporáneo y simultáneo de la modernidad en Japón y Occidente, se le denomina haikú a un poema breve autónomo que conjuga la objetividad y precisión sobre su descripción de la vida y la realidad (Sato, 2001).

Los estudios literarios sobre el haikú japonés y su introducción en la literatura latinoamericana han tratado sus características desde los planos de su historicidad (orígenes, desarrollo y precursores) hasta su composición retórica y estética (versificación, ritmo y temáticas). Antes que nada, es importante mencionar aquellos trabajos cuyos contenidos tratan sobre el haikú y su incidencia en la poesía latinoamericana. En primer lugar, Alberto Roca Blaya expone en su texto “Breve introducción al haiku como forma poética” un recuento de las características del haikú y su contexto dentro de la poesía japonesa: su concepto como forma poética; sus orígenes y desarrollo cronológico a partir de la creación poética en las obras de los poetas japoneses Matsuo Bashó, Yasa Busón e Issa Kobayashi; su difusión e importación por Occidente, específicamente por España y América Latina; y finalmente una tipología sobre el haikú que sugiere distintas connotaciones y, por lo tanto, una diversidad temática. De esta manera, el autor realiza un deslinde para sintetizar el amplio panorama sobre el haikú como forma poética.

Por el otro lado, Sara M. Saz presenta en su texto “El haikú en la poesía latinoamericana” un estudio del haikú a partir de su gestación en la poesía latinoamericana. Menciona en mayor parte la

1 La modalidad de la palabra “haikú” o “haiku” varía según la manejan las autoras y autores de otros trabajos académicos. En mi caso, solo utilizaré la primera ya que corresponde a la versión hispanizada.

trayectoria y la obra del poeta mexicano José Juan Tablada, como el introductor de dicha forma poética a la literatura hispanoamericana, seguido del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade y el poeta argentino Gustavo García Saraví. En este sentido, el texto de Sara M. Saz podría tomarse en cuenta como un complemento del texto de Rocas Blaya, ya que ambos escritos entrelazan la trascendencia del haikú desde su origen hasta su apropiación en América Latina.

Dadas estas consideraciones, se pueden explorar posibles lecturas de textos literarios que dan cuenta de la apropiación del haikú como forma poética o, por lo menos, reconocer a aquellos autores que han sido estudiados con aproximaciones estéticas y temáticas vinculadas con la poesía japonesa. En el presente artículo se pretende mostrar nuevas exploraciones en torno a la composición formal y estructura retórica del haikú como forma poética en la poesía latinoamericana, a partir de los poemas inscritos en *Un día... Poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, *El huso de la palabra* (1989) de José Watanabe y *Poemas 1960-1980* de Hugo Padeletti.

Para efectos de mostrar dichas exploraciones en los poemas de los tres poetas mencionados, se tomarán en cuenta los siguientes conceptos teóricos: la noción del haikú como *espacio de juego* de Alberto Silva, en el cual se desarrollan la movilidad de sentido, simultaneidad y precisión del lenguaje en la poesía del haikú; *imagen*² de Ezra Pound, entendido como "la representación de un complejo intelectual y un complejo emocional dentro de un instante de tiempo" (Pound, 2016: 21) en el poema; y *forma abierta* de Denise Levertov, el cual propone una lectura exploratoria que rebasa los lineamientos dogmáticos de la poesía.

La metodología que se empleará para el análisis de las obras mencionadas será mediante la perspectiva poética poundiana (Logopea, Fanopea y Meloepa) aplicada en una selección de algunos poemas de los autores, entrelazada por una discusión con base en los conceptos mencionados anteriormente. A continuación, se describirán en breve las líneas críticas que se han realizado en trabajos anteriores con respecto a las obras literarias mencionadas de los tres autores.

2 Dentro de este concepto, también se tomará en cuenta la noción de "idea-imagen", acuñada por Ernest Fenollosa y Ezra Pound en *El carácter de la escritura china como medio poético*.



Estado de la cuestión

En primer lugar, *Un día... Poemas sintéticos* del poeta mexicano José Juan Tablada fue reconocido como uno de los primeros poemarios de haikús publicados en el contexto latinoamericano, tras su publicación en 1919 por la editorial Bolívar en Caracas, Venezuela. Surgió durante la época de las vanguardias a principios del siglo XX, en el momento en que el poeta José Juan Tablada optó por una poesía fuera del marco modernista y nacional de su época. Al respecto, Rodolfo Mata, crítico principal de la poesía de Tablada, alude al poeta mexicano como una “figura de transición” que estableció un importante puente entre el modernismo y la vanguardia tras la publicación de sus *Poemas sintéticos*.

La obra de Tablada cultivó una forma poética muy particular en la poesía hispanoamericana. Ricardo de la Fuente Ballesteros define la obra de Tablada como el primer libro de haikús escrito en lengua castellana cuyo éxito se valora por su influjo en otros autores como Rafael Lozano, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Lugones, Jorge Carrera Andrade, Jorge Luis Borges y Octavio Paz.

Sobre esta cuestión, Ballesteros (2009) estudia los cuatro apartados que integran los poemas de *Un día... Poemas sintéticos*, referidos como “una reminiscencia de las cuatro estaciones del haikú japonés” (p. 65). Asimismo, afirma que las representaciones visuales en los poemas de Tablada presentan “Imágenes encadenadas que están íntimamente conectadas con el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza” (p. 66). La eliminación de lo anecdótico y lo descriptivo, la sintaxis simplificada, la yuxtaposición de imágenes y el uso libre de la métrica tradicional, es decir, la regla de las 17 sílabas, hacen de los poemas de Tablada una forma depurativa de la poesía del haikú dentro del canon vanguardista. Ante esto, el haikú de Tablada opera como una renovación poética que “Rompe con los convencionalismos de la poesía del momento y marca los senderos por donde discurrirá la modernidad poética” (p. 74). A partir de lo expuesto anteriormente, considero importante retomar la noción de los poemas de Tablada como emulación al modelo del haikú japonés, por su mención explícita de los elementos de la naturaleza y estructura formal, para ceñirla con los conceptos teóricos empleados para la discusión del presente artículo.

En otro estudio sobre el poemario *Un día...*, Ota Seiko analiza los haikús de Tablada con el fin de comprobar que la influencia de la poesía japonesa inscrita en su obra se debe a traducciones inglesas y francesas y no de una simple adaptación del haikú japonés. Para ello, la autora recurre al *Diario* del poeta mexicano y a los libros sobre haikús escritos por W. G. Aston y Paul-Louis Couchoud, estudiosos de la poesía japonesa cuyas obras pertenecían al acervo personal del poeta mexicano.³ Al encontrar afinidades entre los poemas japoneses traducidos y los poemas presentados en *Un día...*, Seiko (2005) concluye que Tablada realizó una emulación del haikú japonés: "Tablada no sólo imitó el haikú japonés sino que lo transplantó en sus poemas a su manera, hasta que llegó a acercarse al nivel de originalidad de haikú japonés" (p. 144). Por cuestiones de extensión, no se tomará en cuenta el análisis comparativo de los poemas de Tablada con otros haikús de autores japoneses, sino el modo en que se presentan como modelos similares al haikú de acuerdo con sus elementos de composición.

En adición a los estudios del poemario del poeta mexicano, un reciente artículo sobre los poemas sintéticos de Tablada realizado por González Palomares (2019), vislumbra una aproximación estilístico-pragmática basada en la Teoría de la Relevancia para definir la poesía del mexicano como una representación tanto maximalista como minimalista en una "síntesis poética" (p. 212). Aunque se trata de un estudio sobre el poemario *Un día... Poemas sintéticos*, este texto no es viable con los lineamientos que sostiene mi hipótesis debido a que no aborda la discusión de la influencia del haikú presente en la obra de Tablada, a diferencia de los otros trabajos de investigación expuestos por Seiko y Ballesteros.

En segundo lugar, *El huso de la palabra* de José Watanabe fue considerado como el libro más intenso y logrado de su producción poética tiempo después de ser publicado en 1989 por la editorial Colmillo Blanco. Algunos de los trabajos que estudiaron la poesía de Watanabe en torno al tema del haikú japonés son el ensayo "Cuer-

3 Dentro de su mismo texto, Ota Seiko pone una nota a pie mencionando que la biblioteca de Tablada está en la Biblioteca de México con 91 ejemplares de sus libros, entre los cuales se encuentran textos sobre literatura japonesa y el haikú. Además, cabe mencionar que dicha colección de libros fue exhibida en la reciente exposición del Museo del Palacio de Bellas Artes "Pasajero 21: el Japón de Tablada".



pos del tacto. Formas del tacto (sin tocar) entre el haiku japonés y la poesía de José Watanabe” de Anuar D. Cichero y el libro *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe* de Tania Favela Bustillo. A continuación, se describirán en breve los tratamientos que abarcan dichos textos sobre la obra del poeta peruano.

Acercas del primer texto mencionado, Cichero (2012) relaciona dos poemas de Watanabe con una selección de haikús de autores japoneses para encontrar una forma de contacto entre el haikú japonés y la poesía del poeta peruano. Con base en la ley del tacto instaurada por Jacques Derrida,⁴ el autor reflexiona la lectura de los poemas de Watanabe como una forma de tocar sin tocar la poética del haikú:

Parece más factible afirmar que leer poesía puede ser una forma de tocar sin tocar bajo la prescripción de la ley del tacto que nos invita y nos tienta. Es necesario tener en cuenta que estaríamos poniendo en contacto, en el seno del discurso poético, lecturas: caricia, estrechamiento y roce del sentido con el sentido (p. 4).

En sus consideraciones finales, el autor posiciona su trabajo sobre la poesía de Watanabe como “el esbozo de un problema de investigación, que comienza a delinearse alrededor de la pregunta por aquellos elementos del haiku japonés presentes en la escritura de José Watanabe” (p. 9). Por esta razón, el presente artículo ahondará en la discusión sobre la poesía de Watanabe y sus aproximaciones con el haikú japonés.

En cuanto al segundo texto referido, Favela (2018) denomina la influencia del haikú en la poesía de Watanabe como un *elemento constructivo* mediante la expresión del lenguaje inscrito en sus

4 Dentro del capítulo “Lo intocable o voto de abstinencia” de *El tocar* Jean-Luc Nancy, Derrida (2011) expone la ley del tacto como un acto de tocar lo intocable, mantener a distancia el pensamiento de la mirada para así tocar dentro de los límites de lo permitido: “Hay esa ley, y es la ley misma, ley de la ley. No imaginamos lo que sería una ley en general sin algo así como el tacto: hay que tocar sin tocar. Al tocar, está prohibido tocar: no tocar en la cosa misma, en lo que hay que tocar. En lo que queda por tocar. Y, primeramente, en la ley misma. [...] Por tanto, en lo intocable. En lo intocable mantenido así a distancia por la mirada (y esto es lo que quiere decir respeto en su idioma latino) o, en todo caso, a distancia para vigilar atentamente, para tener cuidado [*prendre garde*] (*achten, Achtung*) de no tocar, afectar, corromper” (pp. 105-106).

poemas; aunque no se muestra en su estructura tradicional de tres versos y diecisiete sílabas, el haikú se encuentra incorporado en los versos de sus poemas, los cuales permiten que haya una contención y expansión a la vez del mismo haikú japonés:

Su lenguaje contenido y a la vez sugerente, recuerda el lenguaje utilizado en el haiku, e incluso nos lleva a pensar en la naturaleza del *koan*. Semejante a estos, el verso impacta la mente del lector y suscita su atención" (p. 106).

Por lo que "nos sorprenden por su concisión y al mismo tiempo por su apertura: ensanchan el horizonte del poema" (p. 110). Así pues, dichos planteamientos de la autora funcionan para direccionar las reflexiones pretendidas en el presente trabajo.

Por último, la obra *Poemas 1960-1980* del poeta argentino Hugo Padeletti publicada en 1989 por la Universidad Nacional del Litoral, finaliza esta selección de autores integrados del presente trabajo como una aportación personal al desarrollo y reflexión al tema de los nuevos alcances del haikú japonés en la poesía latinoamericana. La existencia de trabajos en torno a la poesía y poética de Hugo Padeletti es relativamente escasa, ya que se trata de un autor poco estudiado en su obra.⁵ No obstante, Rosa Felisa Durán Cortizo realizó un estudio sobre la visión poética de Padeletti con base en reflexiones personales del poeta argentino, textos sobre el budismo zen y la definición del "instante poético" de acuerdo con el filósofo francés Gastón Bachelard. A partir de ello, la autora examina tres rasgos principales sobre la poética del poeta argentino: la atención, como ejercicio contemplativo de la mirada que captura la imagen de los objetos en la naturaleza; la importancia de lo cotidiano, un acercamiento esencial hacia la integridad de los objetos mundanos comprendidos en la naturaleza y su función integral del universo; y la formación de imágenes, específicamente de objetos y entornos pertenecientes a la naturaleza.

⁵ El artículo "Traducción, tráfico y transcripción. Huellas de la lírica asiática en la poesía latinoamericana" escrito por Álvaro Fernández Bravo estudia la poesía de Hugo Padeletti, Juan Luis Martínez y José Watanabe en sus aproximaciones hacia la literatura china, japonesa e india respectivamente. El texto fue publicado por la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana en 2018, y es el más reciente que explora el vínculo de las obras del poeta argentino y el poeta peruano con la lírica asiática.



La obra poética de Hugo Padeletti se suscribe a una visión de aprehensión sobre los objetos de la realidad desde su unicidad y esencia pura. Su poesía no busca semejanzas o diferencias en la relación con otros objetos; no exalta las emociones según el expresionismo, ni recurre a las composiciones métricas tradicionales ni vanguardistas como otros poetas. Lo que el poeta argentino intenta reflejar en su mirada poética es la revelación de lo concreto, lo irrepetible y lo real mediante el ejercicio de contemplación señalada en los rasgos de su poética (Durán, 2008: 80). En adición a estas nociones, Durán propone una posible conexión entre la poesía de Padeletti con el haikú japonés, debido a que sus poemas muestran la alusión explícita de la naturaleza, el camino a la iluminación *satori*⁶ según la filosofía zen y la expresión del instante poético que revela un acontecimiento único mediante la contemplación. Por ello, se pretende continuar la discusión en torno a los poemas de Padeletti y su relación con el haikú japonés, a partir de los conceptos teóricos “espacio de juego” de Alberto Silva y “formas abiertas” de Denise Levertov.

Más que solo tratar la asimilación, influencia o proximidad del haikú japonés en los poemas de Tablada, Watanabe y Padeletti, el presente trabajo busca mostrar una perspectiva del haikú como modelo poético que construye un espacio de juego donde las imágenes precisas de la naturaleza y las formas abiertas sugieren un devenir de la experiencia humana, ante la contemplación de las cosas en la realidad. Dicho de otra forma, las siguientes líneas indagarán con mayor profundidad nuevas fronteras que desbordan los límites de la forma tradicional del haikú japonés a partir de algunos poemas seleccionados de los tres poetas mencionados.

Hasta aquí terminan los planteamientos iniciales. Ahora se mostrarán el análisis y discusión en torno a las aproximaciones teóricas del haikú como *espacio de juego*, *imagen* y *formas abiertas* en los poemas “Hojas secas” y “Los sapos” de José Juan Tablada, seguido de “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Basho” de José Watana-

6 El término *satori* se refiere a aquella experiencia intuitiva de alcanzar la naturaleza verdadera de las cosas mediante la contemplación. En su libro *El zen y la cultura japonesa*, Suzuki explica el *satori* como sinónimo del zen: “This is an appeal to an intuitive mode of understanding, which consists in experiencing what is known in Japanese as *satori*. Without *satori*, there is no zen” (Suzuki 218).

be, y finalmente “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener” de Hugo Padeletti. Para fines ilustrativos en el presente trabajo, se decidió realizar un análisis formal hacia los poemas de Tablada por la afinidad evidente con el modelo del haikú japonés, mientras que los textos de Watanabe y Padeletti fueron estudiados desde una aproximación retórica de la poesía del haikú, debido a que presentan la mención explícita de la naturaleza, la visualización precisa de imágenes visuales y la sugestión de un acontecimiento efímero de la realidad.

José Juan Tablada: emulación formal y temática del haikú

Los poemas en *Un día... Poemas sintéticos* de José Juan Tablada emulan la composición formal y temática del haikú japonés mediante su estructura en tercetos y la yuxtaposición de imágenes que proyectan elementos de la naturaleza. De esta forma, la sencillez y precisión de los poemas develan un acontecimiento del instante que abarca la totalidad de la expresión poética. Esto sucede en los poemas “Los sapos” y “Hojas secas”, presentados a continuación:

LOS SAPOS

Trozos de barro,
Por la senda en penumbra Saltan
los sapos.
(Tablada, 1971: 382)

HOJAS SECAS

El jardín está lleno de hojas secas
Nunca vi tantas hojas en sus árboles
Verdes, en primavera.
(Tablada, 1971: 377)

El haikú como espacio de juego presenta tres características principales: movilidad de sentido, simultaneidad de lo contradictorio con lo independiente, y dificultad para precisar el sujeto, el tiempo o el lugar enunciados en el poema (Silva, 2015: 460). Mediante estas bases, el haikú, como forma poética, posibilita una apertura de pensamiento, imaginación y visualización de los objetos hallados en la naturaleza. En “Los sapos” están presentes los trozos de barro y los sapos, mientras que en “Hojas secas” se proyectan el jardín y las hojas de los árboles. En cada poema, estas imágenes evidentes de



la naturaleza forman un hilo conductor conceptual que movilizan la proyección visual mediante los pares de palabras barro/ sapos y jardín/árboles respectivamente en sus versos. Al igual que una pintura o una fotografía, dichas conjunciones esbozan en los poemas un detalle que evidencia los rastros del barro que dejaron los sapos en el camino durante la noche, o un cuadro completo donde se observan las hojas caídas de los árboles en el jardín.

En *El carácter de la escritura china como medio poético*, Fenollosa y Pound (1977) desarrollan un concepto basado en los ideogramas chinos y japoneses con el nombre de «idea-imagen», denominado como un conjunto vívido y concreto de la imagen (p. 33). En relación con la noción del juego, “Los sapos” presenta una movilidad de sentido y simultaneidad entre la proyección de los trozos de barro con la penumbra en el sendero, lo que deja al salto de los sapos como la acción capturada en el tiempo presente. En cuanto al poema “Hojas secas”, la imagen del jardín se funde con la de los árboles a partir del detalle visual del cambio de color de las hojas. De este modo, el detalle inscrito en ambos haikús de Tablada sugiere una idea concreta sobre la experiencia del instante, ya sea la ausencia de los sapos que saltaron sobre el sendero en la penumbra o el transcurso del tiempo entre las estaciones del año observado por las hojas secas del jardín.

Otro aspecto importante es contemplar ambos poemas de Tablada como ejemplos de formas cerradas y formas abiertas de acuerdo con Denise Levertov. Se entiende por formas cerradas a aquellas estructuras poéticas que implican una composición definida y limitada que sirven como modelo para construir un matiz lírico específico —como los sonetos o los haikús—, mientras que las formas abiertas son estructuras poéticas que muestran una naturaleza exploratoria en la composición de los versos para experimentar una nueva sensibilidad poética (Levertov, 1991, p. 42). A primera vista, la composición en tercetos es evidente en ambos poemas y coincide con el modelo del haikú japonés. Sin embargo, cabe señalar que, el poema “Los sapos”, presenta la métrica tradicional de diecisiete sílabas y conserva una expresión poética sencilla para proyectar la imagen de los sapos y los trozos de barro, por lo que se muestra como una forma cerrada. En cambio, el poema “Hojas secas” está compuesto por treinta y dos sílabas, en las cuales la expresión poé-

tica muestra oraciones completas en los primeros dos versos “El jardín está lleno de hojas secas / Nunca vi tantas hojas en sus árboles” (Tablada, 1971: 377), por lo que correspondería con la estructura exploratoria de la forma abierta.

Si bien el poema de “Los sapos” como una emulación fiel del haikú japonés en todos sus aspectos, el caso de “Hojas secas” expone, en cambio, una simulación al modelo tradicional ya que presenta una métrica distinta al esquema de diecisiete sílabas. Por lo tanto, esta distinción indica una libre composición de escribir haikús sin ceñirse del todo a los parámetros establecidos por el modelo tradicional. La precisión de las imágenes y la mención directa a la naturaleza están presentes en ambos textos, pero la reinención del haikú en los poemas de Tablada consiste en elevar la métrica sin descuidar la estructura breve de los tercetos ni la expresión poética del instante. Hasta aquí el análisis y la discusión en torno a los poemas de Tablada; ahora el desarrollo del presente trabajo continuará en torno a los poemas de José Watanabe sobre el mismo marco teórico planteado.

José Watanabe: modelo poético influenciado por el haikú

Desde el título, *El huso de la palabra* suscita una forma de pensar las palabras en la poesía, como si estas dispusieran de una variedad de panoramas visuales y conceptuales concentrados en las estrofas y versos de los poemas. Aunque los poemas de Watanabe presentes en este poemario no son propiamente haikús de acuerdo con la composición tradicional, se vinculan estrechamente con este modelo poético japonés a partir de la alusión a la naturaleza y el enfoque en un acontecimiento capturado en el instante. La influencia del haikú japonés se encuentra adherido como un elemento constructivo⁷ dentro del poema, incluso de forma explícita como los casos de “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho”.

Ahora bien, la presencia de los haikús en “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho” manejan una doble funcionalidad: por un lado, generan un efecto de objetividad instantánea

7 Concepto retomado del estudio realizado por Tania Favela Bustillo.



para visualizar una idea-imagen presentada como el foco central de los poemas; por el otro lado, ambos poemas destacan una simultaneidad en la representación visual de los elementos naturales, con el fin de expandir y reducir la mirada del yo poético sobre el paisaje y sus detalles. En palabras de Silva (2015), el juego del haikú imita la contingencia, aquella que puede observar el poeta en sí mismo y en la naturaleza (p. 453), por lo que los poemas de Watanabe causan una contingencia del ambiente natural evocada por la mirada del yo poético. En el caso de «Mi ojo tiene sus razones», se puede advertir cómo el yo poético refiere el movimiento de su ojo como una forma de producir dicha contingencia del juego: “Creo que mi ojo tiene un arbitrario criterio de selección. / Obviamente hubo más paisaje alrededor, imposible que sólo fuéramos ella y yo en el rompeolas” (Watanabe, 2008, p. 59).

En dicha selección de imágenes, el yo poético recorre su mirada hacia unos botes embarcados, difícilmente identificados por reflejos y espejismos ocasionados por la bruma. Inmediatamente después de estos versos, el poema presenta un haikú, atribuido a la autoría de un tal Harumi,⁸ que expresa:

Entre la niebla
toco el esfumado bote.
Luego me embarco (p. 59).

A modo de una cámara fotográfica, el haikú mencionado focaliza la mirada del yo poético en el espesor de la niebla para vislumbrar el esfumado bote; sin embargo, en los siguientes versos del poema el yo poético enuncia una nueva selección de imágenes que atraviesan el enfoque de su ojo: los botes en la bruma, las gaviotas, el rompeolas, el mar y las rocas que se funden con los senos de la muchacha, su falda y sus pies en el agua dentro del mismo recorrido de la mirada. Entre estas imágenes visuales, el yo poético precisa su enfoque en la fusión de texturas entre el muslo de ella con la piedra gris al pasar por el rompeolas:

Mi ojo todo lo veía, no descartaba nada.
Entramos en el mar por el rompeolas de rocas cortadas.

8 La mención del nombre en el poema podría ser una alusión directa al padre del poeta: Harumi Watanabe.

Sobre una roca saliente ella recogió su falda
 y deslizó sus pies hacia el agua.
 Sus muslos desnudos hallaron comodidad en la piedra. [...]
 Hubiera querido inscribir mi poema en todo el paisaje, pero
 mi ojo, arbitrariamente, lo ha excluido
 y sólo vuelve con obsesiva precisión
 a aquel bello y extremo problema de texturas:
 el muslo
 contra la roca (p. 60).

En cuanto al poema “Imitación a Matsuo Basho”, se trata de una composición similar al *haibun*, género literario japonés adjudicado al diario de viajes que combina la construcción de la prosa, la poesía y divagaciones personales del poeta.⁹ La intención estética de su contenido reside en la enunciación de un devenir expresado, mediante el haikú, con el fin de mostrar una observación precisa de la naturaleza en relación con la experiencia humana. Con respecto al poema de Watanabe, se narra un pasaje sobre la fuga entre dos amantes despreocupados por las cuestiones morales que impone la sociedad ante el amor.¹⁰ Al inicio del poema, el yo poético expresa:

Fuimos rebeldes y audaces. Yo la convencí de la nueva moral que ni yo tenía, y huimos sin ceremonia ni consentimiento. Ella trepó ágilmente a la grupa de mi caballo y así cabalgamos hasta las primeras estribaciones de la sierra (p. 64).¹¹

Más adelante, el yo poético continúa la anécdota sobre la llegada de los amantes a una posada; describe el cuarto de la habitación, que “era blanco y olía a resinas de eucalipto” (p. 64), y desde el pie de la ventana observa a dos cabras que se “persegúan con alegría lascivia” sobre las aguas rocosas (p. 64). Inmediatamente se

9 Durante la época de Basho, los diarios de viaje fueron un género literario en boga en el que los haikús y los pasajes en prosa completan la expresión poética. En palabras de Octavio Paz, “la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación” (Paz, 353), de manera que el *haibun* recrea una experiencia vivida de la realidad mediante apuntes, impresiones y poesía.

10 Dentro del contexto japonés, era frecuente exponer el conflicto entre el placer (*ninjo*) y el deber (*giri*) dentro de las interacciones sociales en las obras literarias durante el período Tokugawa. El poema “Imitación a Bashó” de José Watanabe replica esta misma temática en la composición de su *haibun*.

11 El poema está citado en prosa porque es una emulación a la narración del *haibun* japonés.



presenta una elipsis en la narración, la cual sugiere el encuentro amoroso entre ambos personajes al solo mencionar: “Ella cerró la ventana y yo empecé por desatar su largo cabello” (p. 64). Hacia el final del poema, se reiteran las mismas líneas del inicio, pero con un tono distinto:

Fuimos rebeldes y audaces. Sin embargo, ahora nos perdonan nuestras familias y nos perdonamos nosotros mismos. Nuestro hogar ha sido tardíamente consagrado. Eso es todo. Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizá no las tuve, excepto el amor que nunca debió edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa (p. 65).

A partir de este punto, la pasión entre los amantes deja de ser el tema central de la narración para mostrar la instauración de un hogar consagrado por la pareja de amantes. Tras todo este recuento, aparece el haikú para concluir con un detalle particular: la imagen de las cabras en el risco:

En la cima del risco
retozan el cabrío y su cabra. Abajo, el abismo (p. 65).

Para recapitular, el *haibun* es un género literario compuesto de prosa y poesía, en relación con las reflexiones del poeta sobre la naturaleza y el acontecimiento vivido en su viaje. La anécdota, las divagaciones y la expresión poética del haikú en “Imitación a Matsuo Bashó” traen de vuelta al tiempo presente el recuerdo del yo poético, la imagen del amor mediante la escena de las cabras retozando por la cima del risco que se desvanece, que se disipa al contemplar el abismo. Análogamente, el breve poema sintetiza la lección inscrita en la anécdota: el deber u obligación social se antepone a las pasiones humanas.¹²

En sus ensayos literarios, Pound (2016) define la imagen como “la representación de un complejo intelectual y un complejo emo-

12 En su libro *El crisantemo y la espada*, Ruth Benedict explica que los japoneses manejan ciertos códigos de conducta para regular sus acciones y sentimientos en su vida diaria. Entre estos códigos, está el concepto del *giri* que consiste en el deber social de “limpiar la reputación personal de un insulto o una imputación de fracaso” (Benedict 118). En el poema “Imitación a Matsuo Basho”, la huida de los amantes vendría siendo una deshonra contra el consentimiento de los padres, por lo que terminan castigando a los hijos con el matrimonio para enmendar la falta cometida.

cional dentro de un instante de tiempo” (p. 21). A este respecto, los dos poemas de Watanabe evocan dicha representación intelectual y emocional al manifestar en sus haikús un traslado de lo panorámico a lo enfático, de lo general a lo particular en el paisaje natural proyectado por la mirada selectiva del yo poético. Por lo tanto, la contingencia del juego del haikú estriba en este recorrido de la mirada que atisba en los detalles de la naturaleza, ya sea una textualidad fija entre el muslo blanco y la piedra gris en “Mi ojo tiene sus razones” o la analogía simultánea entre los amantes y las cabras en “Imitación a Matsuo Basho”.

De igual modo resulta interesante observar los poemas de Watanabe como representaciones de formas abiertas. En su aspecto exploratorio, las formas abiertas implican una expresión poética que pueda enunciar la naturaleza del todo mediante la revelación de un pensar/ sentir en la experiencia humana (Levertov, 1991: 42). Aunque no son propiamente afines al modelo poético japonés desde la composición de la forma, los haikús inscritos en “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho” sirven como versos integrales en la totalidad de los textos para manifestar la expresión poética del instante. Desde sus estructuras formales, entrevé una imagen panorámica del paisaje natural que termina centrándose en el detalle de un elemento, como el caso del muslo y la piedra en el primer poema, o en el recuerdo melancólico de la pasión y el amor en el segundo.

En relación con lo anterior, tanto en “Mi ojo tiene sus razones” como en “Imitación a Matsuo Basho”, predomina un sentido narrativo en conjunto con la expresión poética de cada texto. Es ese mismo sentido, el que marca el ritmo de lectura en cada poema para generar los efectos de expandir o enfocar los detalles descritos del paisaje natural. La anécdota del rompeolas o la reminiscencia del encuentro amoroso son formas abiertas que exploran en función de la forma en que estas son narradas por el yo poético y la proyección de imágenes que emiten en sus versos. Hasta aquí termina el análisis y la discusión en torno a los poemas de Watanabe; a continuación, se mostrará el estudio de los poemas de Hugo Padeletti para finalizar con la selección de autores del presente artículo.



Hugo Padeletti: una aproximación hacia la naturaleza poética del haikú

Como bien se ha mencionado antes, son contados los trabajos que han estudiado la poética de Hugo Padeletti y su afinidad hacia aspectos vinculados con la poesía japonesa. No obstante, la mención de Rosa Durán en su estudio sobre la poesía de Padeletti y su aproximación al haikú japonés incentiva la siguiente discusión en torno a dos textos pertenecientes a *Poemas 1960-1980*: “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener”.

Como punto de partida, se reitera la noción del haikú por medio de las palabras de Octavio Paz (2000): “El haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto” (p. 348). A este respecto, los poemas seleccionados de Hugo Padeletti se relacionan con la poesía del haikú a partir de los rasgos característicos de la objetividad hacia la naturaleza, la economía de las palabras y la experiencia de la iluminación *satori*,¹³ con el fin de vivificar la sensación del instante mediante el lenguaje inscrito en sus versos. En primera instancia, es evidente la referencia directa a ciertos elementos de la naturaleza, como se puede observar en el poema “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar”:

Me he sentado a la puerta y he mirado pasar

los años como ramas hacia el humo
Los pesados membrillos fueron humo
también. Y las granadas,

alveolada codicia de incendiados

veranos.

se abrieron sin salvarse:

(Padeletti, 1989: 9)

13 Suzuki define el *satori* como el misterio del ser, el significado de la vida y la belleza de las cosas en el entorno. En la práctica del Zen, el sentimiento profundo de la realidad, el artista puede alcanzar el estado de iluminación en su acto creativo: “The artist, at the moment when his creativeness is at his height, is transformed into an agent of the creator. This supreme moment in the life of an artist, when expressed in Zen terms, is the experience of *satori*. To experience *satori* is to become conscious of the Unconscious (*mushin*, no-mind), psychologically speaking” (Suzuki 220).

Las ramas, el humo, los membrillos, las granadas, e incluso los alvéolos —adjetivado como “alveolada”— visibilizan imágenes que configuran campos semánticos relacionados con el tiempo. Desde un solo lugar, la puerta, el yo poético advierte el humo que despidе el paso de los años y los incendiados veranos en los que vio pasar los frutos de las ramas, un acontecimiento del pasado detenido en un momento del presente. La poesía del haikú implica un juego con el lenguaje inscrito en sus versos; en ese sentido, se sitúa en cierta consonancia con una lógica iluminadora, por lo que intenta transmitir y vivificar el lenguaje (Silva, 2015: 458). A partir de esta idea, la evocación de los membrillos y las granadas funciona como una enunciación contemplativa que también captura su deterioro:

amarilla, astringente, con amargo
sabor medicinal,
La cáscara en el clavo. (Padeletti, 1989, p. 9)

Estos últimos versos del poema precisan una imagen potente: la cáscara del fruto con su sabor amargo y color amarillento en el clavo. De este modo, el poema “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” denota la expresión poética del instante a partir de que el yo poético contempla el misterio del tiempo que circunda su objetivación hacia la naturaleza. La experiencia resulta inefable, como la práctica del zen que capta un destello de lo inefable o *yugen*¹⁴ de la realidad para enfocar la atención hacia el objeto en sí mismo. Otro poema que trata sobre el tiempo, la condición efímera de las cosas y los elementos naturales es “Un pájaro se puede detener”:

Un pájaro se puede detener

en la punta de un árbol y abarcar
la inmensidad del cielo. Yo también,
sentado frente al muro,
me detengo en la punta

14 El *yugen* significa: inaccesibilidad, incognoscible o misterioso. En la práctica del zen, según explica Suzuki, el *yugen* es aquella experiencia intrínseca que se puede nombrar y sentir mediante la correspondencia mutua del mismo sentimiento: “It is something we feel within ourselves, and yet it is an object about which we can talk, it is an object of mutual communication only among those who have the feeling of it” (Suzuki 221).



del álamo y contemplo
la inmensidad. La surcan pensamientos
involuntarios. ¡Cuántas nubes
fugaces, cuántas aves
sucesivas! (Padeletti, 1989: 63)

En este poema se encuentran las imágenes del pájaro, el árbol, el cielo, las nubes y las aves como representaciones de la naturaleza. Ante esta secuencia visual, se concibe un juego comparativo entre el yo poético que enuncia estar sentado frente al muro y el pájaro detenido en la punta del árbol; el paso efímero de las nubes y las aves; y el contacto intrínseco del misterio o *yugen* que experimenta el yo poético en los últimos dos tercetos: “Y las dejo pasar... y son tragadas /por este espacio inmenso/ que soy yo:” y “sereno, transparente, luminoso / ¿quién soy / yo?” (p. 63). Dichas imágenes precisas corresponden con la afirmación poundiana de que el objeto como tal es el símbolo adecuado para presentar una imagen en el lenguaje (Pound, 2016: 22), por lo que ninguna palabra del poema es superflua o indecorosa para cargar de sentido la expresión poética.

Asimismo, como en los poemas de Watanabe, los poemas seleccionados de Padeletti muestran formas abiertas en el plano de la estructura formal, ya que la disposición de los versos va más allá de los límites composicionales del poema (Levertov, 1991: 42). Aunque aparentemente los poemas de Padeletti siguen una estructura lógica de composición como una rima o métrica determinadas, lo que realmente presentan es una representación visual del poema con base en la expresión poética de sus versos. Los cortes y el encabalgamiento presente en “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener” denotan un tono emocional sobre la inmensidad y objetividad de los elementos naturales tanto en la composición formal como en la expresión poética de sus versos.

Luego de exponer todo este recorrido teórico, se confirma la afinidad de los poemas mencionados de Hugo Padeletti con el modelo poético del haikú japonés al tomar en cuenta su tratamiento directo con los objetos de la naturaleza, la alusión al budismo zen y la revelación del instante inscrito en su expresión poética. A pesar de que la estructura formal de cada poema no corresponde a la composición breve de un solo terceto, las mismas formas abiertas

de los poemas proponen una concepción desbordante del haikú que manifiesta su destello iluminador sobre la experiencia humana.

Conclusiones

A modo de conclusión, la influencia del haikú japonés en los poemas seleccionados de *Un día... Poemas sintéticos* de José Juan Tablada, *El huso de la palabra* de José Watanabe y *Poemas 1960-1980* de Hugo Padeletti dan cuenta de una aproximación objetiva y precisa hacia los elementos de la naturaleza vinculada con la experiencia poética del instante. He aquí las últimas consideraciones de los poemas seleccionados de cada autor:

- Los poemas “Los sapos” y “Hojas secas” de Tablada suelen identificarse como emulaciones al haikú japonés debido a su estructura formal en tercetos y la mención explícita de elementos naturales tales como anfibios, barro, jardines y árboles; sin embargo, el poema de “Hojas secas” presenta una métrica que supera a las 17 sílabas, por lo que desborda la convención métrica del haikú como forma abierta sin descuidar la estructura breve tradicional. Esto implica una composición libre en la musicalidad del poema dentro de la configuración del modelo poético japonés.
- Los poemas “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho” de Watanabe presentan un yo poético que describe el paisaje y sus elementos naturales, bajo una mirada selectiva que evoca una secuencia de imágenes para suscitar un acto de contemplación hacia la naturaleza. Asimismo, los haikús integrados en los poemas producen un efecto de resonancia visual por la instantaneidad capturada por la yuxtaposición o la analogía simultánea entre las imágenes centrales del poema.
- Los poemas “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener” de Padeletti disponen de cortes de versos y encabalgamientos para simular el movimiento de las imágenes proyectadas en los versos. De esta manera, la exploración poética desborda los límites del modelo tradicional del haikú en la visualización precisa de los elementos



naturales mencionados en los poemas para producir un matiz contingente sobre la experiencia poética del instante.

Todo lo expuesto en el presente artículo surgió como una propuesta de entrever la impregnación del haikú japonés en la poesía latinoamericana como apropiación o reinención en la composición formal y temática de los poemas seleccionados de Tablada, Watanabe y Padeletti. Aunque difieren en la representación formal y el tratamiento visual de los elementos naturales en los versos de cada texto analizado en el presente trabajo, resulta comprobable la presencia del haikú en los textos estudiados desde su concepción como espacio de juego donde las secuencias de imágenes generan un efecto de contingencia sobre los detalles que integran el panorama del paisaje natural, al mismo tiempo que proyectan formas abiertas que exploran más allá de la estructura de los poemas.

De esta forma, los poemas de Tablada, Watanabe y Padeletti desbordan los límites del modelo tradicional del haikú, en el sentido de que cada texto emite una expresión poética que expande la proyección inmediata de la naturaleza hasta concentrarla en una experiencia precisa sobre el momento presente, el aquí y ahora. Por ello, las aproximaciones de los poemas estudiados hacia el haikú japonés se vislumbran como nuevas formas de percibir los modelos poéticos que se gestionan en nuestros días.

Referencias bibliográficas

- Cichero, A. D. (2012). *Cuerpos del tacto. Formas del tacto (sin tocar) entre el haiku japonés y la poesía de José Watanabe* [versión electrónica]. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 19 de agosto de 2019 de www.academia.edu/12473182/Cuerpos_del_tacto._Formas_del_tocar_sin_tocar_entre_el_haiku_japon%C3%A9s_y_la_poes%C3%ADa_de_Jos%C3%A9_Watanabe
- Derrida, J. (2011). Lo intocable o el voto de abstinencia. En *El tocar, Jean-Luc Nancy* (105-139). Buenos Aires: Amorrortu.
- De la Fuente Ballesteros, R. (2009). En torno al orientalismo de Tablada: el haiku. *Literatura Mexicana*, 20 (1), 55-77.
- Durán Cortizo, R. F. (2008). *La visión poética de Hugo Padeletti*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana.
- Favela Bustillo, T. (2018). *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe*. Perú: Asociación Peruano Japonesa Fondo Editorial.

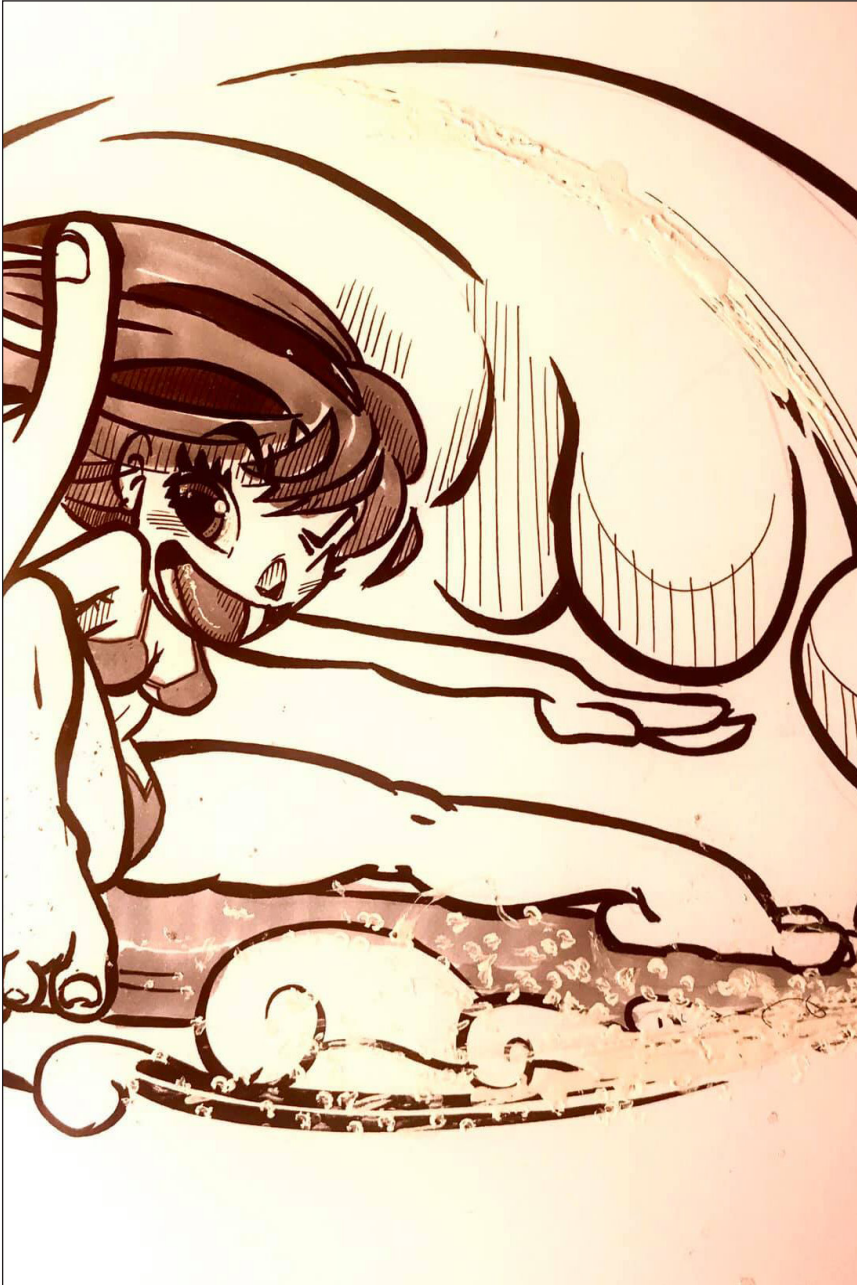
Modelos poéticos del instante... Emilio Vázquez Romero Castany

- Fenollosa, E. & Pound, E. (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Colección Visor Literario.
- González Palomares, M. A. (2019). Mariposas de instantes: aspectos estilísticos y pragmáticos en los poemas sintéticos de José Juan Tablada. *Sincronía: Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, XXIII (75), 209-232.
- Levertov, D. (1991). Sobre la función del verso. *Poesía y Poética*. 42-51.
- Padeletti, H. (1989). *Poemas 1960-1980*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Paz, O. (2000). Ventana al oriente. Tres momentos de la literatura japonesa. En *Obras completas II. Excursiones/Incursiones. Dominio Extranjero. Fundación y Disidencia. Dominio Hispánico*. (pp. 327-355). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pound, E. (2016). *Ensayos literarios*. Santiago: Tajamar Editores.
- Roca Blaya, A. (s.f.). Breve introducción al haiku como forma poética. Recuperado el 14 de septiembre de 2019 de www.academia.edu/16356678/Breve_introducci%C3%B3n_al_haiku_como_forma_po%C3%A9tica
- Sato, A. (2001). Haiku, una forma moderna. En *Japón en Tokonoma* (75-90). Buenos Aires: Amalia Sato.
- Saz, S.M. (2004). El haikú en la poesía latinoamericana. Coloquio: Japón y el mundo hispánico. Recuperado el 19 de agosto de 2019 de cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2004/coloquio_2004_25.pdf
- Seiko, O. (2005). José Juan Tablada: la influencia del haikú japonés en *Un día.... Literatura Mexicana*, XVI (1), 133-144.
- Silva, A. (2015). El juego. En *El libro del haiku* (447-472). Buenos Aires: Bajo La Luna.
- Suzuki, D. (1959). Ch. VII Zen and haiku. En *Zen and Japanese Culture* (215-267). New York: Pantheon.
- Tablada, J. J. (1971). Un día... Poemas sintéticos. En *Obras I – Poesía* (363-389). México: UNAM.
- Watanabe, J. (2008). El huso de la palabra. En *Poesía completa* (51-77). Madrid: Editorial Pre-Textos.

Emilio Vázquez Romero Castany

emiliovazromcastany@gmail.com | ORCID: 0009-0000-7258-2124

Nacionalidad: mexicana. Licenciado en Literatura Latinoamericana con mención honorífica en excelencia académica por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Ganador del 1er lugar en el Concurso de Cuento ACNUR-ONU 2014 con el relato "La última semilla en la Tierra". Colaboró como traductor y miembro del consejo editorial en el segundo número de *Hélice. Revista de poesía, arte y traducción* dirigida por la maestra Margot Agami Sobol en Prepa Ibero; corrector de estilo en la Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México durante sus prácticas profesionales, y editor para la revista *Ruptura/Apertura* del Centro Virtual de Investigación y Documentación (CEVIDI) de la Fundación Cultural Macay en Mérida, Yucatán. Actualmente es redactor de contenidos para la agencia de seguros Mi Auto Seguro, asistente editorial en la revista LIJ Ibero y reseñista del blog LIJ Ibero.



Tubo (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz

Primer acercamiento al mito transculturado de la sirena en la mini- ficción mexicana

Omar David Ávalos Chávez
Universidad de Colima

Recepción: noviembre 14 de 2022
Aceptación: febrero 22 de 2023

Resumen

En este trabajo pretendemos exponer cómo opera el constructo literario y analítico llamado transculturación, donde ocurre el trasvase de componentes culturales que van de la cultura “huésped” a la cultura precedente; con ello, podremos observar la manera en que se conforma un nuevo objeto cultural-literario tomando como ejemplo un modelo mitológico clásico: la sirena. Para ello nos enfocaremos en las formas de “transculturación” de la sirena, figura mitológica que aparece desde la época del descubrimiento de América hasta su desarrollo vertiginoso en la literatura latinoamericana. Todo ello en el espacio que ocupa en la narrativa breve, particularmente la antología *Yo no canto, Ulises, cuento* de Javier Perucho, en la que aparece un conjunto de minificciones donde puede analizarse la forma en que la figura mitológica se transculturaliza estableciendo así un campo de estudio referente a la forma en que ambos términos contribuyen a la “latinoamericanización” y “mexicanización” literaria de las sirenas.

Palabras clave

Transculturación, minificción, literatura, cultura, sirena.





First Approach to the Transcultural Myth of the Mermaid in Mexican Minifiction

Abstract

In this work we expose how the literary and analytical construct called transculturation operates, where the transfer of cultural components that go from the “host” culture to the preceding culture occurs; we will be able to observe how a new cultural-literary object is formed, taking as an example a classic mythological model: the mermaid. We focus on the forms of “transculturation” of the mermaid, a mythological figure that appears with the discovery of America to his development in Latin American literature. All this in the space it occupies in the short narrative, particularly in the anthology *Yo no canto, Ulises, cuento* by Javier Perucho, in which a set of minifictions appears to analyze how the mythological figure is transculturalized, establishing a field of study regarding the way in which both terms contribute to the literary “latin americanization” and “mexicanization” of the sirens.

Keywords

Transculturation, minifiction, literature, culture, mermaid.

Introducción y puerto

Para entender los procesos interdisciplinarios que ocurren ya como un cotidiano en la segunda década del siglo XXI, debemos comprender la forma en que se llevan a cabo los intercambios culturales, interculturales, transdisciplinarios, transculturales, literarios y semióticos puesto que es a través de ellos —y en ellos— como ocurren los avances en la sociedad actual, además de que ello nos ayuda a comprendernos mejor y entender que estas relaciones traen consigo un sentido, un proceso histórico, cultural, económico, religioso, mitológico y social que nos han permitido expandir nuestros conocimientos e incluso leer, comprender e interpretar la realidad que habitamos, cómo lo hacemos y con quiénes logramos esto.

La referencia más cercana está también en la literatura y la encontramos en aquellos personajes que recrearon comportamientos, que fungieron como una crítica a la sociedad en que quienes escribieron las obras donde se les encuentra también tomaron referencias que imitaron en los textos; ello es no solo antecedente de rasgos conductuales o sociales sino que sirven para explicar otros fenómenos incluso pertenecientes a la psicología: el narcisismo, los complejos de Edipo, Electra, Diógenes, así como los síndromes de Peter Pan, la celotipia o de Otelo, por ejemplo.

De ahí que ese breve acercamiento sea necesario y pertinente, pues podremos contemplar la forma en que se manifiestan las distintas operaciones literarias mediante las cuales una cultura llega a hacer propio un mito, como el de la sirena, a través de un fenómeno cuyo término proviene del acercamiento entre civilizaciones, hecho revisado también por la teoría literaria latinoamericana de dónde obtiene su nombre: *transculturación*, evento registrado en la literatura latinoamericana, particularmente en el género llamado minificción, el cual se adjudica figuras literarias canónicas que hace suyas al agregar elementos diferenciadores.

En este trabajo pretendemos exponer cómo opera este constructo literario y analítico en el trasvase de componentes culturales que van de la cultura “huésped” a la cultura precedente; con ello, podremos observar la manera en que se conforma un nuevo objeto cultural-literario tomando como ejemplo un modelo mitológico clásico: la sirena.



Para ello, siguiendo el criterio de Jorge Luis Borges (1994: 23) respecto de la tradición literaria que corresponde a Latinoamérica, nos enfocaremos principalmente en las formas de “transculturación” de la sirena, figura mitológica que aparece desde la época del descubrimiento de América hasta su desarrollo en la literatura latinoamericana y en la narrativa breve. Analizaremos lo anterior en la antología *Yo no canto, Ulises, cuento* (2008) de Javier Perucho, donde puede analizarse la forma en que esta figura se transculturaliza estableciendo así un campo de estudio referente a la forma en que ambos términos contribuyen a la “latinoamericanización” y “mexicanización” literaria de las sirenas. Así demostraremos hasta qué grado la figura mitológica ha sufrido cambios en su viaje desde la antigüedad hasta arribar al género de la minificción, terreno en que germina una nueva especie de sirena que abandona su figura clásica para llegar transformada, junto con Cristóbal Colón y sus navíos, a tierras americanas.

I. Carta de navegación: Latinoamérica

La sirena latinoamericana ha pasado por una serie de cambios que es posible documentar y establecer como una apropiación literaria, ejemplo de transculturación y apropiación cultural que logra la minificción, concepto desarrollado por Ángel Rama (2004: 56) y que se refiere como aquel “proceso de transición de una cultura a otra en que se adquieren componentes ajenos a los propios y la pérdida o desarraigo de una cultura precedente”.

De esta forma, el mito se actualiza y renueva mediante cada nueva versión que aparece o *hipertexto* que se agrega en cada minificción o versión de autores contemporáneos. Cada versión de sirena nutre a aquella que nos han hecho llegar los textos, las tradiciones literarias que lograron formar parte del proceso del intercambio cultural iniciado cientos de años atrás. De acuerdo con Rama (2004: 57) este proceso puede notarse mejor en la literatura, donde se modifican e incorporan géneros, textos, contenidos, estructuras y elementos culturales; estas variaciones se supeditan a la regionalidad y sus distintos contextos, con lo que las versiones de las sirenas también se enriquecen al sumar consideraciones regionales culturales, otorgando al personaje una o varias caracterizaciones

suficientes para desacralizar al mito primigenio y actualizarlos, haciéndolo más asequible al público lector. Corresponde entonces a quienes escriben llevar a cabo el proceso de *selectividad cultural* de los rasgos culturales, sociales, estilísticos, morales, conductuales e idiosincráticos -entre otros- que integrarán la naturaleza de personajes, historias e incluso léxicos, formas de hablar y narrar al interior de los textos.

Esto incide también en la renovación de un género literario puesto que la minificción es un género que utiliza la estructura genérica de otros textos como el silogismo, el cuento breve, el instructivo, entre otros, incluido el bestiario que contempla la figura de la sirena. Además, Ulises/Odisseo, una de las figuras más emblemáticas en la historia de los héroes literarios, se actualiza también y a su vez, como personaje que describe a las sirenas, que habla sobre ellas, que entabla diálogo con ellas, las moderniza, acopla, ironiza y parodia. Al respecto, coincidimos con Paqui Noguerol en el sentido que el autor de minificciones "Recurre a los mitos para evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal. Estas formas elípticas, que comunican fundamentalmente a través de la connotación, desacralizan las historias refrendadas por la tradición" (1994: 203).

Nuestros escritores, haciendo uso de la herencia cultural y literaria de Europa, trabajan con las figuras mitológicas, leyendas e historias. El acceso que se tiene a ellas permite esta manipulación textual, literaria, y arroja como resultado la renovación transculturada de mitos, leyendas y personajes que los protagonizan y se relacionan con ellos. Se trata de ofrecer, mediante la imaginación y el juego de la cultura universal, un nuevo punto de vista, una apropiación y categorización cultural del mito, jugar con él, y ofrecer así una nueva explicación sobre su simbolismo, contexto, significado e incluso su propio uso pues

En ocasiones las leyendas se entremezclan y confluyen en un mismo texto. En ocasiones, el núcleo del relato gira en torno a la sorpresa final. La narración se estructura de acuerdo con el desenlace inesperado, de modo que la primera palabra ya preconiza la última" (Noguerol, 1994: 208).



Al ser tratados de manera cotidiana, insertados en ambientes modernos, cotidianos para nosotros, los mitos sufrirían el abordaje del humor. Mediante este recurso, “se le despoja a la historia de solemnidad y contribuye al distanciamiento del lector. A veces se prolonga la leyenda con un elemento nuevo y desconocido” (Noguerol, 1994: 210), aunque a ello se le suman

La convergencia y prolongación de las historias, la sorpresa final, el punto de vista novedoso, el empleo de la paradoja, el humor y las notas líricas definen unos textos de gran originalidad, en los que se denuncia el prosaísmo del mundo contemporáneo frente a la fantasía e imaginación que generaron las ficciones míticas. Los autores de micro-relatos revisan y actualizan las antiguas leyendas, por lo que se erigen con pleno derecho en creadores de “nuevas mitologías” (Noguerol, 1994).

Así lo aclara Elena del Río Parra cuando indica que:

La creencia en la fisonomía o, al menos, su puesta en práctica está muy extendida, especialmente en composiciones que parodian mitos clásicos. Cuando éstos son heroicos y modélicos, están caracterizados como figuras proporcionadas. Si, por el contrario, nos situamos en la corriente de desmitificación (...) el físico se ve implicado en la reelaboración de estas historias clásicas. La puesta en ridículo de personajes mitológicos se lleva a cabo recurriendo a sus actitudes, que son modificadas con respecto a las historias originales; pero también su aspecto es parodiado a modo de caricatura (2003, 197).

Estos cambios, esta transculturalización de un personaje se ve en la sirena, donde pueden observarse a detalle los trabajos y operaciones narrativas que ocurren a la figura mitológica de la sirena.

II. Sirena de colón

Para este primer acercamiento, el texto de Cristóbal Colón es paradigmático e importante debido a que constituye un documento histórico en el que podemos detectar ciertos procesos transculturadores, sobre todo en *Las Cartas de relación* (Arranz, 1985), donde refiere su experiencia y conocimiento en materia de sirenas comparadas por el marino europeo con otras que ha visto antes durante su navegación en busca de Las Indias.

La versión del texto en que Cristóbal Colón da cuenta del avistamiento de estos seres mitológicos en territorio americano fue recogida por Fray Rodrigo de Macuspana, en el texto titulado “La sirena”, en *Bestiario de Indias* (1995: 11-112) editado por la Universidad Autónoma del Estado de México que contempla el diario del primer viaje y que aparece en *Minificción mexicana* (2003), de Lauro Zavala.

La verbalización de Cristóbal Colón y la posterior transcripción del avistamiento es la que da cuenta y que nos importa sobremedida, ya que en este reporte nos encontramos con “la verdad” de Colón. Según Tzvetan Todorov, el navegante genovés se convierte en el elemento transculturalizador, la persona encargada de fusionar ambas culturas: la suya y la que descubre en América. Es testigo de la cultura que le recibe y re-nombra las cosas y las ciudades que le recuerdan a las que ha dejado en Europa, adoptándolas a la nueva circunstancia y realidad en que se encuentra. De este modo,

En Colón coexisten (para nosotros) dos personajes, y en el momento en que ya no está en juego el oficio de navegante, la estrategia finalista se vuelve primordial en su sistema de interpretación: ésta ya no consiste en buscar la verdad, sino en encontrar confirmaciones para una verdad conocida de antemano (1987: 28).

La verdad de Colón, su visión, su experiencia previa, el conocimiento que tiene del mundo —europeo— y las suposiciones que busca concretar en el viaje a través de la “mar Océano” constituyen factores esenciales en la interpretación colombina que menciona Todorov, puesto que América, en sus orígenes, será descrita por el navegante a los reyes de España.

La vía elegida para tal encomienda no es otra más que la letra. Por ello encontramos la visión de las supuestas sirenas en su *Diario de viaje* (1796). Este encuentro sería conocido primero por las referencias que Colón hace de él y, luego, por la *Visión de los vencidos* (2003), pues:

Los datos aportados, con espontaneidad o con doblez, por los “cronistas de Indias”, se recibieron en Europa con el más vivo interés. Pudieron convertirse algunas veces en tema de controversia, pero nunca dejaron de ser objeto de reflexión. No sólo



los conquistadores y los frailes misioneros, sino también los sabios y humanistas europeos, los historiadores reales, intentaron forjarse imágenes adecuadas de las diversas realidades físicas y humanas existentes en el Nuevo Mundo.

Los resultados fueron diversos. Hubo “proyecciones” de viejas ideas. Se pensó, por ejemplo, que determinados indígenas eran en realidad los descendientes de las tribus perdidas de los judíos. Tal es el caso de fray Diego de Durán a propósito del mundo náhuatl. Otras veces las relaciones e historias eran una apología más o menos consciente de la Conquista, como en el caso de Hernán Cortés. En algunas crónicas aparecen los indígenas del Nuevo Mundo como gente bárbara, idólatras entregados a la antropofagia y a la sodomía, mientras que en otras son descritos como dechado de virtudes naturales (Portilla, 2003: 4).

Debido a la proyección de esas ideas es que se “ficcionaliza” al Otro. Desde el punto de vista de los vencidos es que se materializan también circunstancias míticas, legendarias. El Otro para los indígenas son esos seres barbados, divinizados por los códices, por las predicciones hechas antaño. La admiración por la novedad, la irrupción de Occidente en América, es producto de la concepción del Otro que se tiene en América de lo que le es ajeno. Bergantines, caballo y jinete, arreos, arcabuces, cañones, el color de piel, las armaduras, todo ello es nuevo en América, todo ello conforma la alteridad, la extrañeza.

Por eso consideramos pertinente detenernos en la concepción que del occidental tuvieron los indígenas americanos y que varios cronistas occidentales intentaron rescatar de la forma en que lo hicieron misioneros como Motolinía, Olmos, Las Casas y Sahagún, entre otros, quienes, como aclara Miguel León Portilla (2003: 14) “no contemplaron con sus propios ojos el esplendor del mundo prehispánico antes de la Conquista, pero conocieron al menos los testimonios que acerca de la antigua (*sic*) cultura rindieron sus informantes”. Con ello en mente podemos adentrarnos entonces en la re-interpretación del mito en Latinoamérica mediante este fragmento rescatado y adjudicado a Cristóbal Colón, en el que podemos ver que se apela a la forma física de la sirena, además de la ubicación donde ocurrió el avistamiento, comenzando así una serie

de apariciones testimoniadas en nuestra época, las cuales tienen su raigambre en este fragmento:

Cristóbal Colón

9 de enero, miércoles de 1493

El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dijo que vido tres sirenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara. Dijo también que otras veces vido algunas en Guinea, en la costa de Manigueta (Zavala: 2003).

La interpretación colombina de la aparición de las sirenas retoma precisamente la visión europea del mito y su conversión y transformación, imagen que el navegante tiene consigo y que usa para identificar a seres que le parecen conocidos. Perteneciente al género de la crónica e inscrito a su vez dentro del canon occidental, el fragmento nos ubica, históricamente, en el arribo de Colón a América y su primer recorrido por las Antillas. Así nos lo indica el texto: "El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro", también conocido como río Yaque o de Santiago, en República Dominicana, y nombrado así por la gran cantidad de pepitas del valioso metal que se podían encontrar en el afluente. Tal hito geográfico, junto con el cargo mediante el cual se refieren a Colón, mantienen la historia, la narración y al personaje en el plano histórico, verdadero, fehaciente de los acontecimientos.

En tanto, la referencia al grado jerárquico de Cristóbal Colón dentro de la flota que comandaba establece un intertexto con otra de las notas que él mismo escribió en su Diario del descubrimiento, en la que él mismo da cuenta de cómo adquirió ese estatus:

Así que, después de haber echado fuera todos los judíos de todos vuestros Reinos y Señoríos, en el mismo mes de enero, mandaron Vuestras Altezas a mí, que con armada suficiente me fuese a las dichas partidas de India; y para ello me hizieron grandes mercedes y me anoblecieron, que dende en adelante yo me llamase *Don* y fuese Almirante Mayor de la Mar Océana y Visorrey y Gobernador perpetuos de todas las islas y tierra firma que yo descubriere y ganasse, y de aquí en adelante se descubriesen



y ganasen en la mar Océano, y así sucediese mi hijo mayor, y él así de grado en grado para siempre jamás (Alvar, 1976: 17).

Por otra parte, José Durand, en *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes* (1983) establece que la visión de Colón tendría su punto de comparación en el manatí, pues si como indica el *Diario...* “dijo que vido tres sirenas que salieron bien alto de la mar” se referiría a que “sobresalieron claramente encima del mar”. Durand contempla también con la visión de Pedro Henríquez Ureña, quien atribuye a la lectura la comparación de Colón, en tanto que se describe cómo se obtuvo día, hora y fecha del avistamiento:

Por reminiscencias de sus lecturas —escribe Henríquez Ureña—, especialmente de Plinio y Marco Polo, Colón “toma a los manatíes, en el mar, por sirenas”. Igual piensa Antonio Ballesteros Beretta. Ya lo afirmaba en 1730 el jesuita Charlevoix. El naturalista Enrique de la Rioja estima de “Colón es un observador preciso y perspicaz” y que esta fábula de las sirenas es error nada frecuente en él. El 9 de enero, miércoles según el calendario anterior a la reforma gregoriana, navegaba La Niña entre los 72 y 73 grados longitud oeste. Como Colón da cuenta de esas sirenas al anochecer, presumimos que las viese al declinar la tarde. Como advierte el erudito Alberto Salas, el texto corresponde a “la glosa que del original hizo el padre Las Casas” (Durand, 1983: 27).

De los autores que cita Durand resulta particular la opinión de Enrique de la Rioja, quien describe al navegante como “un observador preciso y perspicaz”.

El error de Colón al tomar por sirenas a los manatíes observados liga su desconocimiento del animal a una posible explicación que encuentra en la fábula de las sirenas. El carácter acuático del manatí y la imagen que proyecta al amamantar a sus crías fuera del agua¹ pudieron “calzar” con el conocimiento previo del observa-

1 Ignacio Tirsch da testimonio, al encontrar en esta bahía al *pez mulier*, como le llamaron en su momento, al pez mujer, lo más próximo a la sirena. Acontecimiento único. Lugar único, momento único, precisamente aquí, en el sur de la Baja California Sur. “Según datos, el padre Trisch, además de poeta, era también un hábil dibujante e investigador de historia natural, debieron a él varios dibujos correspondientes a la flora y fauna terrestre y marina de Baja California, apareciendo en uno de sus dibujos el raro pez mulier o “pez mujer” con algunas características

dor respecto a las sirenas, pues “la imagen (particularmente en su versión pisciforme) se convirtió en una entidad *transhistórica* y polisémica como resultado de múltiples y diversas recargas simbólicas, articuladas a ideas protagónicas en cada una de las circunstancias histórico-sociales que contextualizaron tales reformulaciones” (Báez-Jorge, 1992: 104), lo que provocó esa particular interpretación de la escena.

También, refiriéndose a la imaginación de Colón como elemento particular que le/nos juega una mala/buena pasada, tenemos el juicio de Pierre François Xavier de Charlevoix, quien como nos informa Durand (1983)

“publicó en 1730 su *historia de la isla Española o de Santo Domingo*, basada en los manuscritos del padre Le Pers. También usó Charlevoix a Herrera, Gómara y otros cronistas. Al hablar del *lamentín* o *manatí*, el jesuita da por sentado que las sirenas del Descubridor eran manatíes. Hombre de la Ilustración, se muestra escéptico” (s/p).

Este testimonio apoyaría el hecho de que la participación de la imaginación del Almirante en la construcción de un modelo fue definitiva, de modo que una figura mítica proveniente del imaginario europeo —particularmente del bestiario *Liber monstrorum*— fuera atribuible a un animal desconocido para Colón:

En sólo el *lamentín*, si se cree a algunos autores, se halla la mayor parte de las cosas que la fábula carga a cuenta de la sirena y el delfín; pero para ello se debe tener ojos que vean bien distintamente unos objetos de otros. No sé absolutamente que el *lamentín* haya jamás cantado [...] en cuanto a su figura, nada tiene de bonito y ni siquiera se acerca a la que se le supone al delfín [...] El primero que se hubo imaginado que este pez pudiera ser la sirena de los antiguos fue Cristóbal Colón, quien con gusto daba todo lo maravilloso que pudiera volver más célebres

similares a una mujer desnuda ; sin lugar a duda este pez mujer con algunas características similares a una mujer desnuda; sin lugar éste pez fue encontrado en las costas de Ensenada de las Palmas, donde se han hallado ejemplares de otros peces, rarísimos en el mundo”. Tomado de Fundación de la Misión de Santiago Añiñí, César Osuna Peralta, La Paz, 1980. Obtenido de la Red Mundial de Información de <http://vamonosalbable.blogspot.com/2009/11/una-sirena-encontrada-en-baja.html>



sus descubrimientos; pero esta imaginación no ha hecho fortuna en caso alguno (Durand, 1983: 30).

No sería la primera vez que la imaginación de Colón hace de las suyas. De hecho, en sus descripciones:

Colón no puede dejar el superlativo [...] está consciente de lo que pueden tener de inverosímil y, por ende, de poco convincente esos superlativos; pero asume los riesgos, puesto que le es imposible proceder de otra manera. [...] Jura que no exagera en nada [...]” (Todorov, 1987: 32-33).

Colón apela a todo su vocabulario, a sus conocimientos y referencias para comparar y describir lo nuevo del mundo que se estrena a sus ojos. Sin embargo, sobre lo que al lenguaje se refiere, Todorov (1987: 34) nos dice que el navegante “sólo parece prestar atención a los nombres propios, que en ciertos aspectos son lo que está más emparentado con los indicios naturales” y manifiesta que “Colón y después de él Las Casas, como muchos de sus contemporáneos, creen entonces que los nombres, o por lo menos los nombres de las personas excepcionales, deben constituir la imagen de su ser” (Todorov, 1987: 34). Es mediante el lenguaje de la naturaleza que le es ajena a Colón obliga a este a asimilarla, a apropiarse, a familiarizarse con ella. Este contacto del Almirante con lo extraño obliga a que eche mano de los elementos que le son conocidos y los re-nombre:

Colón, entonces, sabe perfectamente que esas islas ya tienen nombre, naturales en cierta forma (pero en otra acepción del término); sin embargo, las palabras de los demás le interesan poco y quiere volver a nombrar los lugares en función del sitio que ocupan en su descubrimiento, darles nombres *justos*; además, el dar nombres equivale a una toma de posesión” (Todorov, 1987: 5).

Así, estaríamos presenciando, en el re-nombre, la re-denominación de las cosas, una especie de transculturalidad que ocurre y opera en y desde el lenguaje.

III. Abastecimiento: formas de apropiación desde la enunciación

En términos lingüísticos, el genovés crea un significante europeo para un significado americano pues como nos indica Todorov (1987: 36), para Cristóbal Colón “las cosas deben tener los nombres que les convienen”. Re-plantear, re-formular pero sobre todo re-nombrar las cosas en América es una forma de transculturalizar ya que se da también una nueva interpretación que a su vez otorga una realidad alterna, no del todo ajena a la realidad existente, sin intervenir, sino a la realidad percibida por el narrador, por el escribano, por el cronista: por Colón, quien

Persiste en oír palabras familiares en lo que dice, y en hablarles [a los indígenas] como si debieran comprenderlo, o en reprocharles la mala pronunciación de nombres o palabras que cree reconocer. Con ayuda de la deformación auditiva, Colón emprende diálogos chuscos e imaginarios, el más prolongado de los cuales se refiere al Gran Kan, objetivo de su viaje. Los indios enuncian la palabra *Cariba*, para designar a los habitantes (antropófagos) del Caribe. Colón oye *caniba*, es decir la gente del Kan. Pero también entiende que según los indios esos personajes tienen cabezas de perro (can) con las que, precisamente, se los comen. Pero eso sí le parece una fábula, y se la reprocha a los indios (Todorov, 1987: 38-39).

Las sirenas de Colón son entonces manatíes, por ello “no eran tan hermosas como las pintan”, según se declara en el texto. El Almirante realiza una comparación, es cierto, pero la voz narrativa que cita lo dicho por Colón supone una ironía pues al reconocer que la comparación supone un equívoco el narrador no se molesta en desmentirlo, al contrario. Las figuras de la enunciación, en este caso, son fundamentales para reconocer el funcionamiento de la ironía dentro del texto y la narración. Para entender mejor esto debemos comprender que

Hay ironías que funcionan más por el mecanismo de inversión del significado [...]. La evidencia de una situación opuesta a la descrita por el enunciado provoca la interpretación en el sentido opuesto a su significado literal. Pero, ¿qué función cumple el recurrir a la ironía en lugar de enunciado que directamente



describe los hechos, por ejemplo? La inversión debe querer cumplir la función de burlarse de algo o de alguien. [...] La alusión a un locutor distinto del enunciador de la ironía, que es implícita y quizá vagamente citado, y de ese modo ridiculizado (Peña-Marín, 1982: 166).

Quien lanza la ironía no es Colón directamente sino la voz narrativa, quien atribuye al navegante las condiciones de las supuestas sirenas vistas, que no eran hermosas y “que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara”. Ambas características proceden a la indicación antes citada de que eran tres y “salieron bien alto de la mar”, aceptando con ello que pudieron haber sido contempladas en su totalidad y a detalle. El modelo de sirena con el que Colón pudo haber hecho la comparación, como ya hemos indicado, podría venir del *Liber monstrorum*, uno de los primeros bestiarios en describir a la sirena pisciforme.

Los relatos que de ahí pudieron desprenderse añaden mayores categorizaciones, detalles, funciones, hábitat, y formas físicas distintas cada una entre ellas. ¿Por qué el narrador no nos informa directamente sobre la condición de estos seres y escribe que son parecidos a los manatíes, o más aún, teniendo previo conocimiento de ello, manifestar que se trata de estos sirénidos? Los cronistas que recuperan esta escena la han obtenido de la fuente original, en este caso del *Diario...* de Colón. Irónicamente, es él mismo quien evita escribir directamente sobre la fealdad de las supuestas sirenas.

Siguiendo lo que Cristina Peña-Marín indica, esta “alusión a un locutor distinto del enunciador, vagamente citado” (1982: 159), es lo que ocurre en este texto. Colón escribe en su diario que ha visto a tres sirenas, los cronistas recuperan esa escena y lo citan en sus respectivas crónicas, dudando de la veracidad del hecho. Pero Colón, quien desde su llegada a América no ha hecho otra cosa sino re-fundar, re-nombrar la realidad, crear unas Indias “alternas”, modifica a través del lenguaje, transculturaliza a América, como vemos a continuación:

Domingo, 28 de octubre

Fue de allí en demanda de la Isla de Cuba al sursudueste, a la tierra de ella más cercana, y entró en un río muy hermoso y muy

sin peligro de bajas ni de otros inconvenientes, (...) había gran cantidad de palmas de otra manera que las de Guinea y de las nuestras, de una estatura mediana y los pies sin aquella camisa y las hojas muy grandes, con las cuales cobijaban las casas; la tierra muy llana (Arranz Márquez, 1985: 115).

Conoce la costa africana, ha estado ahí, navegando y comerciando para la corona portuguesa, por ello es que sus comparaciones tienen un referente previo, como hemos insistido:

En estas islas hasta aquí no he hallado hombres monstruosos, como muchos pensaban, mas antes es toda gente de muy lindo acatamiento, ni son negros como en Guinea, salvo con sus cabellos corredíos, y no se creían a donde hay ímpetu demasiado de los rayos solares (Arranz Márquez, 1985: 269).

Los cronistas y autores que citan el episodio proveniente del *Diario...* ayudan a crear la ironía en el texto pues la crónica, en particular las de Indias, parte del sustento real, histórico, verdadero de los acontecimientos testimoniales, vividos, presenciales.

IV. Primeros avistamientos: las sirenas de manigueta, África

América es América en la medida en que se conserva ajena a Europa, pero es transculturada al ser descrita por lengua, idioma y literatura distintas a las suyas. América se convertirá en Mitoamérica al re-conocerse, al verse cómo la miran y cómo la miran mirarse, se ve en su totalidad, sin utopías, heredera de Occidente y de su propia cultura. Por eso esta sirena pisciforme, no tan agraciada físicamente, es distinta a las que Colón ha conocido antes. Es claro que, como subraya Durand,

No se trataba del mismo personaje con nueva apariencia, sino de otro distinto. Ni transfiguración ni reencarnación: el trueque afectó el entero ser. Hubo un vuelco absoluto y nadie protestó. Así naciese de un error o un capricho, la sirena marina ocupa el debido lugar. Surge llena de sentido y crece en importancia. La aceptación unánime lleva señal de hallazgo. [...] Firmes en su naturaleza al fin hallada, nunca han vuelto a olvidarse. Tampoco en el Nuevo Mundo. Las conocían allí los indios del Arauca y el



Orinoco. Se presentaron ante el Descubridor, no bien llegado, y reaparecieron más de una vez: ya lo sabemos (1983: 219).

El viaje, la odisea de la sirena comienza más allá del mito grecolatino: Colón, los historiadores y cronistas de Indias, se han documentado consultando textos especializados en aquella época y ello queda de manifiesto con la existencia de bestiarios mediante los que se intentaba resolver las dudas acerca de las más distintas criaturas existentes que viajeros y comerciantes —quienes tenían mayor conocimiento del mundo— habían descrito a la vuelta de sus incursiones, como el Almirante, quien “dijo también que otras veces vido algunas en Guinea, en la costa de Manigueta”² pues no era ajeno a navegar las rutas comerciales que operaba Portugal en aquel entonces. Ni Guinea ni Manigueta le eran ajenas puesto que

Los seis años que van de 1477 a 1483 serán trascendentales para Colón: se curte como navegante, aprende los misterios de la navegación de altura y elabora un proyecto descubridor revolucionario. Frecuentó Génova—Savona, navegó hasta los confines occidentales del norte de Europa, visitó y comerció con los archipiélagos tropicales del océano, sobre todo Madera, y participó con los portugueses en sus viajes a Guinea (Arranz Márquez, 1985: 34).

Incursiones que habrían dado la experiencia necesaria al navegante para embarcarse luego en un proyecto mucho más ambiciosos como era el descubrimiento de una ruta directa a las Indias, por ello es que

[...] A pesar de estos momentos, tiene sentido pleno la insistencia de que ha recorrido “la Guinea”, que ha hecho mediciones sobre el grado terrestre, que ha visitado el castillo de San Jorge de la Mina construido en 1482 y Porto Santo. (Arranz Márquez, 1985: 35).

Pese a ello, las autoridades lusitanas no consideran práctico el plan elaborado por Colón ya que

2 Luis Arranz Márquez (1985: 207) aclara que “la *manegueta*, *malagueta* o *melegueta* era un fruto de color de canela y de olor y sabor aromático. Se llamó también grano del paraíso. El nombre está relacionado con la costa de la Malagueta, a la entrada del golfo de Guinea, en las actuales costas de Liberia y Sierra Leona”.

La construcción del castillo de San Jorge de la Mina (1482) en pleno golfo de Guinea, y su continuación descubridora hacia el sur de África, demuestran bien a las claras que Portugal confiaba más en la circunvalación africana como ruta hacia las Indias que en la vía de poniente ofrecida por Colón (Arranz Márquez, 1985: 36).

Así, vemos entonces que el Almirante se incluía en su dicho de haber estado en Guinea y Manigueta como un importante conocedor de la zona, sin descartar que haya participado como uno de los navegantes en recorrer el trazado marítimo para ofertar a la corona portuguesa otra vía de comercio, ya que

Guinea para los portugueses era el resto de África a partir del río Senegal o Río del Oro. [...] En lo económico, Guinea se convirtió en objetivo principal para la Corona portuguesa [...]. A base de un sistema de factoría comercial, primero desde Arguim (1443), en la costa del Río del Oro, y después a partir de 1482, desde San Jorge de la Mina, en el corazón del golfo de Guinea, lo que se obtenía con trueques y cambalaches era oro y esclavos negros, marfil y también alguna especia barata. Con estos enclaves, el oro sahariano, el oro en polvo del Sudán, tomó rumbo hacia las factorías portuguesas del Atlántico en lugar de seguir las rutas del Sahara hacia las ciudades mediterráneas del Magreb (Arranz Márquez, 1985: 25).

La relevancia de este fragmento del *Diario...* de Colón reside entonces en el grado de transculturalidad que se establece al otorgar una nueva configuración a lo desconocido, además de permitirnos observar cómo la forma física tanto de la sirena y del manatí se re-acondiciona, re-conoce lo ajeno. A partir de este texto, mediante el cual la sirena arriba textualmente a América, la forma física de este ser mitológico variará dependiendo del autor o autora, quien fungirá como un moderno Ulises, como un Cristóbal Colón contemporáneo que podría sumar —y lo hace— mayores referencias y complejones sirénidas, pisciformes, re-descubriéndola.

V. Tierra a la vista

Julio Torri inaugura el apartado sirénido en el universo minificcional, trazando el camino para la autoría de otros quienes han decidido



retomar a este ser proveniente de la tradición europea. Ejemplo de ello son tres minificciones que se vinculan intertextualmente en *Yo no canto, Ulises, cuento...* (Perucho, 2008): "Circe", de Julio Torri; "Aviso", de Salvador Elizondo, y "El canto de las sirenas", de Marco Antonio Campos:

A Circe

Julio Torri

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas. ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! *Mi destino es cruel*. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

Aviso

Salvador Elizondo

i.m. Julio Torri

La isla prodigiosa surgió en el horizonte como una crátera colmada de lirios y de rosas. Hacia el mediodía comencé a escuchar las notas inquietantes de aquel canto mágico.

Había desoído los prudentes consejos de la diosa y deseaba con toda mi alma descender allí. No sellé con panal los laberintos de mis orejas ni dejé que mis esforzados compañeros me amarraran al mástil.

Hice virar hacia la isla y pronto pude distinguir sus voces con toda claridad. No decían nada; solamente cantaban. Sus cuerpos relucientes se nos mostraban como una presa magnífica.

Entonces decidí saltar sobre la borda y nadar hasta la playa.

Y yo, oh dioses, que he bajado a las cavernas de Hades y que he cruzado el campo de asfódelos dos veces, me vi deparado a este destino de un viaje lleno de peligros. Cuando desperté en brazos de aquellos seres que el deseo había hecho aparecer tantas veces de este lado de mis párpados durante las largas vigias

del asedio, era presa del más agudo espanto. Lancé un grito afilado como una jabalina.

Oh dioses, yo que iba dispuesto a naufragar en un jardín de delicias, cambié libertad y patria por el prestigio de la isla infame y legendaria.

Sabedlo, navegantes: el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo. Su carne huele a pescado.

El canto de las sirenas

Marco Antonio Campos

A Julio Torri y Salvador Elizondo

Cuando llegué a la isla creí que las sirenas me esperaban desde siempre. Yo, que huía de mí, de una mujer, de los días de fracaso que caían en mi sangre como la luna en el mar, buscaba perderme en la espesura de su canto. ¿La causa? —preguntarán—. Fue desde aquella mañana de invierno cuando supe que el amor era un engaño de la sangre; cuando supe que la ternura o la piedad eran dos fieras inútiles en las selvas del hombre. Por eso quise perderme; por eso quise escuchar su canto, que aun siendo el más dulce, el más hondo, será para mí, de todos modos, un pretexto más para la tristeza. Yo quiero oírlo, ya...

Estoy cruelmente satisfecho. Me doy cuenta que incluso en la destrucción se puede hallar la felicidad. Sonríe al recordar el pasado, aunque en esa sonrisa —no hay remedio— haya el signo de la derrota. Pero qué importa, ¡bah!, me muero de tristeza y rencor.

Miro el atardecer: los dientes blanquísimos de las olas, las nubes que empiezan a calcinar con sus dedos las ramas del horizonte. ¿Las voces? ¿Las voces? ¡No se oyen ya las voces! Grito desesperadamente. El barco pasa.

Lloroso, impotente, lo evidencio: las sirenas no cantaron para mí...

El de Elizondo constituirá, una vez que hemos visto la forma en que Colón define a las sirenas, el texto "bisagra", como el paso entre el paradigma colombino y la minificción en la que Torri parodia e iro-



niza a Ulises/Odiseo, pues si bien la voz narrativa correspondería al héroe homérico éste parece tener la encomienda de informar —Aviso, se titula el texto— a los navegantes acerca de la forma física, la complejión, la función y el canto de las sirenas, desmitificándolo por completo.

Además del elemento paratextual como las dedicatorias, cada texto se constituye intertextualmente mediante el tratamiento matizado de momentos que ocurren antes, durante y después de que Ulises/Odiseo se encuentra con Circe y está a punto de conocer a las sirenas. Cada autor renueva el mito ironizándolo, parodiando a los personajes, sus acciones, el escenario donde todo ocurre. Sin embargo, los elementos de dichos componentes textuales y narrativos respetan las características que permiten al lector reconocer la historia original, el hipotexto homérico.

En el texto de Torri observamos que la voz narrativa se asemeja a la de Ulises/Odiseo y que éste a su vez cita y habla acerca de las sirenas, además de indicar el actuar de Circe, así como otras referencias como citar a Circe, dar avisos, prevenciones; cita de alguno de esos consejos, referencia a la isla de las sirenas, resolución del narrador y/o protagonista a perderse, el mar silencioso, la referencia a la flora/metáfora-comparación del océano, el destino del héroe, alguna característica de las sirenas: vulneración de la función de “perder a los hombres”, “aniquilarlos”, puesto que si van resueltos a perderse las sirenas dejan de hacer su trabajo.

Estos puntos también se encuentran presentes en los textos de Elizondo y de Campos, aunque matizados, planteados de distinta forma debido al tratamiento que les otorgan a los respectivos narradores. Elizondo no convoca a Circe, pues cita a los dioses en tanto que Marco Antonio Campos pasa por alto su presencia. En cambio, mientras Torri reconoce que la diosa le ha avisado sobre su porvenir y que ha seguido sus indicaciones, la palabra “aviso”, que aparece en ambos textos, ocupa el lugar del título en el texto de Elizondo y desaparece cualquier indicación de advertencia en la minificción de Campos.

Hay cambios en dos de los consejos más citados para enfrentar a las sirenas: atarse al mástil y taparse con cera los oídos. El personaje de Torri niega haberse hecho atar al mástil, el narrador de

Elizondo tampoco lo hace, al contrario. Campos evita que el suyo mencione haber hecho alguna de esas acciones. Los tres tienen como objetivo sucumbir ante ellas: viajan dispuestos “a perderse” (Torri), “a naufragar en un jardín de delicias” (Elizondo), e incluso buscan perderse “en la espesura de su canto” (Campos).

¿Qué figura tendrían las sirenas, a quienes Elizondo describe como poseedoras de “cuerpos relucientes”? El protagonista de *Aviso* distingue sus voces “con toda claridad. No decían nada; solamente cantaban”. Y agrega que al conocerlas lo hace “presa del más agudo espanto. Lancé un grito afilado como una jabalina”. La búsqueda de la sensualidad sirénida se debe al “marcado contenido erótico atribuido al simbolismo de las Sirenas en el mundo grecorromano [que] devino sinónimo de prostitución al enfrentarse las reinterpretaciones y cargas morales en los primeros tiempos del cristianismo” (Báez-Jorge, 1992: 71), por eso el personaje de Elizondo va “dispuesto a naufragar en un jardín de delicias”. Advierte que su canto es “estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo”. El de Elizondo define al personaje que será retomado en la historia y la literatura invertido, vulnerado, trastocado, mutado, evolucionado, ironizado y parodiado y, de esta forma, romper con los esquemas de lo que entendemos por sirena.

VI. Desembarco y conclusiones

En este acercamiento a la forma en que la sirena ha llegado a la minificción literaria mediante estos tres últimos autores vistos, podemos notar también la pertinencia y necesidad del repaso, del recorrido previo, del seguimiento a estos caracteres y singularidades propios de una idiosincrasia que, por momentos, parece ajena pero que tiene un mismo punto de partida antes de ser adoptada por Latinoamérica. Es también un ejercicio de reconocimiento de las distintas operaciones literarias con las cuales logramos nuestro acercamiento a otras culturas y tradiciones mediante la selectividad cultural, idiosincrática, literaria, con la que se hace de la sirena depositaria de componentes que le renuevan, que le transforman y convierten en un nuevo objeto cultural-literario.



A partir del conocimiento de Colón, tanto literario como cultural, social zoológico y botánico, las modificaciones hechas a aquellos referentes reales, cotidianos, que aparecerán luego en los textos testimoniales como sus *Cartas*... son una interpretación previa de los antecedentes que tenemos de la sirena desde la *Odisea* hasta el descubrimiento de América y, con su llegada a la minificción, su renovación e incorporación a un panorama cultural y literario distinto de su lugar de origen.

Así, desde los manatíes hasta las sirenas minificcionales, la transculturación como acercamiento nos permitiría también seguir a aquellos personajes o textos, géneros, estructuras y modelos, estilos y formas que operan no solo en la literatura sino en otros aspectos de la sociedad; dar seguimiento al proceso de transculturación nos permite percibir el rumbo o los rumbos que podemos tomar en el rango de expresividad y de comunicación que tenemos como individuos, como personas, como integrantes de una sociedad y su conjunto.

Además, es una oportunidad para validar el origen y el contexto en que se gestan estos personajes y que, finalmente, al ser impuestos por una cultura, terminan por ser desacralizadas por otras culturas mediante otros métodos, en este caso la minificción. Ello no significa el “abaratamiento” sino la “popularidad” como un vehículo de gestión y promoción literaria, cultura y social, ya que al ser actualizada el público puede entender y acercarse a la sirena —a cualquier otro personaje mitológico, tema cultural, texto de cualquier otra naturaleza—y comenzar a apropiársela de la forma que más le convenga.

Por ello la minificción es el territorio que más ha favorecido a este tipo de fenómenos literarios y sociales, puesto que permite dar cuenta de cómo en el proceso literario la figura es descrita por un narrador que podría ser -o no- Ulises/Odiseo; es alguien que las conoce y conoce de cerca el mito, un narrador que forma parte de ese universo y aporta su idiosincrasia a la historia, enriqueciéndola.

Lo mismo ocurre con los textos de Elizondo y de Campos, aunque con ciertos aspectos más distinguibles, presentados de forma distinta y que confirman que la transculturación del mito, de las

sirenas, se plantea desde la figura de enunciación, en este caso del narrador.

Hay elementos que perduran del mito original, de la descripción del contexto y de la historia e incluso del ambiente, y que funcionan como un reductor al mismo tiempo que elemento vinculante con el personaje, el contexto y el argumento provenientes de la *Odisea* homérica: el mar, el océano, Ulises/Odisseo advertido y enviado por Circe, "los campos de asfódelos", "pradera fatal", "crátera colmada de lirios y de rosas", las "ramas del horizonte".

El hecho de no sucumbir a su canto también nos muestra un giro en el desenlace de la historia, la aportación latinoamericana, el ingenio que le da la minificción mexicana a la historia grecolatina que ha venido y llegado a nosotros mediante Cristóbal Colón primero y Torri, Elizondo y Campos después. Esa aportación es el resultado del proceso transcultural. Es la forma en que la sirena latinoamericanizada se mexicaniza, el proceso mediante el cual el personaje proveniente de una fuente literaria formal, sacra, europea, termina siendo apropiada por otra cultural: la mexicana, que le proyecta, presenta e introduce en una realidad actualizada, contemporánea; con esto no solo nos es más cercana sino que quien nos cuenta sobre ella, su historia, también se renueva: en este caso pudiera ser cualquiera de quienes lean los textos con lo que tendríamos entonces una nueva lectura, sí, pero también otra forma de comprender cómo hemos ido conformando nuestra personalidad, nuestra cultura, nuestra literatura.

Referencias bibliográficas

- Alvar, M. (Ed.) (1976). *Cristóbal Colón: Diario del descubrimiento II*. España: Editorial La Muralla.
- Arranz, L. (1985). *Cristóbal Colón: Diario de a bordo*. España: Biblioteca Edad.
- Báez-Jorge, F. (1992). *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*. México: Editorial Universidad Veracruzana.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. Estados Unidos: Hill and Wang editores.
- Borges, J. L. (1994). "El escritor argentino y la tradición". En *Obras Completas*. 20va edición. 267-274. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Del Río Parra, E. (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid, España: Editorial Iberoamericana.

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 33-56

- Durand, J. (1983). *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Á. (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. Cuarta edición. México: Siglo XXI editores.
- Macuspana, Fray R. (1995). "La sirena" en *Bestiario de Indias*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México. Versión de un texto de Cristóbal Colón en su "Diario del primer viaje", incluido en sus *Textos y documentos completos*, 1982, pp. 111-112. Madrid: Alianza Editorial
- Noguerol, F. (1994). "Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo". *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Ed. Luis Gómez Canseco. Huelva: Universidad de Huelva, 203-218.
- Perucho, J. (2008). *Yo no canto, Ulises, cuento*. La sirena en el microrrelato mexicano. Nuevo León. México: Fósforo/CONARTE.
- Peña-Marín, C. (1982). "Las figuras de la distancia enunciativa: ironía, burla, parodia". En: Jorge Lozano *et al.*, *Análisis del discurso* (pp. 159-165). España: Cátedra.
- Portilla, M. (2003). *Visión de los vencidos*. México: UNAM.
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI editores. pág. 28
- Zavala, Lauro. (2003). *Minificción mexicana*. México, DF: UNAM.

Omar David Ávalos Chávez

Correo electrónico: omardavid_avalos@ucol.mx | ORCID: 0000-0003-1861-7909

Mexicano. Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Profesor investigador en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Especialista en minificción, ironía, parodia, transculturación literaria, cuento breve, novela breve, análisis y edición de contenidos periodísticos. Integrante del CA-49 Rescate del Patrimonio Cultural y Literario. Autor del capítulo "El decálogo de la minificción latinoamericana: reflexiones transculturadas sobre el género del siglo XXI" en *Transculturaciones de crítica literaria II* (2022) y en coautoría con Ana Marcela Martínez Alcaraz, de "El fractal o la literatura fragmentaria como estrategia narrativa en tres novelas mexicanas" en *Revisiones críticas de la literatura hispanoamericana* (2020). Titular del rescate de la obra del escritor comalteco Florentino González.



Viajes en pandemia 3 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Pequeños pasos

José Baroja
Escritor

Recepción: noviembre 17 de 2022

Aceptación: enero 12 de 2023

*La infancia es a veces un paraíso perdido, pero otras,
es un infierno de mierda.*

Mario Benedetti

“**M**amita, duele mucho”, se quejó la pequeña Anita. Desdichadamente, se quejó con una voz tan “pequeñita” como ella misma y no de una manera en la que a uno le gustaría comenzar un cuento o cualquier otra historia ambientada en una gran ciudad. Por lo menos, no a mí; y quiero creer que a nadie. Sin embargo, eso es lo que pasó: Anita se quejó lastimosamente, porque el que no te escuchen por tu voz “pequeñita”, no significa que no te duela. Y le dolía; a Anita le dolía lo suficiente como para, a los pocos segundos, verse sobrepasada por tantas lágrimas que, aun cuando me cuestas admitirlo, se escurrirán hasta el último párrafo de este cuento. Aunque todavía es muy pronto para que lo sepas; razón por la que, por ahora, solo insistiré en que Anita se quejó; en que sencillamente se quejó, pues en su situación cualquiera lo hubiera hecho; incluso tú. Esto no implica que la niña pudiera dejar sobre el suelo aquella horrible bolsa oscura que, a duras penas, trasladaba sobre un ya lastimado hombro y que, en ese momento, debió asemejarse al color del mundo mismo: una bolsa de basura sobre su hombro; un plástico repleto con los muchos tiliches que su mamá, su hermana y ella misma habían intentado vender sin éxito durante el tianguis de la



mañana y que, ahora, irremediablemente, debían llevar de regreso hasta esos cuatro pedazos de madera que hace mucho procuraban “llamar hogar”. Ya sabes, cosas de Latinoamérica.

“Mamá, duele”, repitió Anita a su madre, una mujer tan menuda que desafiaba la lógica el comprender cómo, con tan diminuto y maltratado cuerpo, lograba cargar un peso absurdo sobre su espalda; peso que, bien visto, recordaba a la cruz enorme de madera que cierto nazareno arrastró al Gólgota hace mucho. Ya sé que es otra historia, pero ella avanzaba a paso lento como él, el paso posible diré, delante de Anita, junto a la hermana mayor de la pequeña, una adolescente que, a su manera, ambicionaba cuidar a la niña de las horribles cosas que, dolorosamente, ya había vivido. Ambas caminaban pesadamente delante de Anita, con el objetivo de que esta no las perdiera de vista; ambas marchaban, de frente al sol, con un ceño tan fruncido que sus ojos corrían el riesgo de desaparecer debajo de sus cejas gruesas y mal cuidadas; rasgos que denunciaban, sin escrúpulos, algo que todos sabemos: la vanidad, y cualquier otra cosa que se le parezca, solo aplica para unas pocas. No obstante, ahí estaban: la piel les ardía debido a las muchas horas que viajaron hasta Zapopan y por las muchas más que aguardaron a un costado de la acera con la esperanza de que apareciera “alguien de arriba” que comprara alguna de sus cosas, malamente repartidas sobre una sábana que más temprano habían arrancado de apuro desde la cama de Anita. Ya sabes, cosas de México

“Mamita, por favor, duele ‘ucho”, se volvió a quejar la niñita. Sinceramente, la pequeña no podía más. “Ya casi llegamos” le gritó mamá sin voltearse, porque cualquier movimiento brusco involucraría entrever sus propias lágrimas y la pequeña debía aprender pronto que para su gente no había descanso, no había feriado, no había aguinaldo, ni nada que para otros pudiera significar normalidad. Anita la escucha y calla. Anita calla y llora: sus enormes lágrimas ya no la dejan ver el camino que sabe que en algún momento acabará. Quizás esa sea su única chance para siquiera imaginar que existe algo llamado “felicidad”. “Ya casi, ya casi”, confirma su hermana con una voz entre tierna y dura ante las quejas de su hermanita; bastante para que Anita se sostenga otra vez, continúe su paso y comprenda que ambas mujeres la aman. Bastante, aun cuando las

rodillas le tiemblan, el hombro le duele y su espalda parece que repentinamente se quebrará como una ramita de guaje. Sin embargo, mamá y Juanita llevan más peso que ella; mamá y Juanita se levantaron cuando el sol aún no salía y ambas suelen llorar más que ella, aunque siempre escondidas como si les diera vergüenza, piensa.

Han llegado a la esquina: un descanso. Anita respira entre lágrimas, aunque esto no significa que pueda soltar su carga, puesto que si lo hace no será capaz de levantarla de nuevo. Ella sabe que es cosa de minutos para que esos carros brillantes, que parecen naves de otro mundo, así como extraterrestres sus pasajeros, pasen frente a ella; lo adivina, pues con la bolsa apenas logra verlos. “Nada a la derecha, nada a la izquierda”, grita Juanita, seguido de un seco “Apúrate, Anita”, que se deja escuchar como una condena. En Guadalajara, el peatón debe esperar su turno; ellas deben esperar al peatón: ley de esta ciudad. Empero, Anita solo sigue la voz de mamá o de su hermana. “Adelante, adelante”, suelen repetir y así las escucha hasta que súbito sus diminutas rodillas ya no le duelen; súbito el hombro ya no le duele; súbito su espaldita ya no parece que se va a quebrar como un guaje. Anita aún no se ha dado cuenta, pero el peso de la bolsa ya no existe. Ella sigue caminando por inercia, sigue viendo a su madre y a su hermana delante de ella. Anita no ha escuchado ningún grito; la niña no ha escuchado los frenos del carro; el angelito no ha escuchado nada. Anita solo siente unas “locas ganas” de sonreír tras cada pequeño paso que da, pues de un momento a otro ha sentido que ya nada malo le puede ocurrir. Mamá y Juanita se detienen, se voltean y también le sonríen con un halo de tanta felicidad que da la idea de que en sus sonrisas solo cupiera la paz.

Anita finalmente interrumpe sus pequeños pasos: aún no se ha percatado de que la horrible bolsa-mundo ya no está sobre su hombro. Instintivamente, la niña corre a abrazar a mamá y a Juanita sin saber que no son mamá ni Juanita; sin comprender qué ha pasado, pues como a todo pequeño no le importa. ¡Qué bellas se ven! Anita vuelve a sonreír de una manera que no conocía posible y que en México parece ser privilegio de unos pocos; demasiado pocos. Anita sonrío otra vez, tranquila, como si “lo otro” hubiera sido un mal sueño. Anita ahora está feliz y tras un vistazo se da cuenta de que la luz comienza a redibujar su alrededor como en un cuento de hadas.

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 57-60

Paradójicamente, en Zapopan, una madre llora a su hija en medio de la calle: nadie se detiene a observar, nadie se detiene a ayudar; y las lágrimas, las lágrimas, de todas formas, se escurren hasta este punto y final. Ya sabes, cosas de Latinoamérica.

José Baroja

jose.baroja.escritor@gmail.com | ORCID: 0000-0002-2850-0029

Chileno. Maestro en letras por la Universidad Católica de Chile. Director de Audacia Editorial en México. Cofundador de la revista literaria Sudras y Parias, en Lebu, Chile, junto con los escritores Jaime Magnam y Alfredo O. Torres.



Toda gente

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 61-78
ISSN: 1870-896X

Miradas micro a las prácticas del periodismo local en Colima: los casos de la gestora de agenda y el multi- transmisor

Arnoldo Delgadillo Grajeda
Aideé C. Arellano Ceballos
Universidad de Colima

Recepción: mayo 7 de 2023
Aprobación: junio 22 de 2023

Resumen

Desde el cruce teórico de la sociología de la producción de noticias y la microsociología, este artículo caracteriza dos perfiles de periodistas del estado de Colima que cumplen funciones importantes, desde el punto de vista de las rutinas periodísticas y la organización burocrática gremial: la gestora de agenda, encargada de reunir, seleccionar, integrar y distribuir la agenda de actividades de interés

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 61-78

periodístico todos los días entre 78 periodistas de la entidad; y el multitransmisor, encargado de realizar transmisiones en vivo a través de redes sociales para 30 medios de comunicación del estado.

Palabras clave

Rutinas periodísticas; microsociología; estudio de caso.



Viajes en pandemia 2 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Micro Glances at Local Journalism Practices in Colima. The Cases of the Agenda Manager and the Multitransmitter

Abstract

From the theoretical junction of sociology of news' production and microsociology, this article distinguishes two journalists' profiles in the state of Colima that fulfill important roles from the standpoint of journalistic routines and bureaucratic union organization: the agenda manager, who is in charge of gathering, selecting, integrating and distributing the schedule of activities of journalistic interest to almost 80 journalists in the state on a daily basis; and the multitransmitter, who is in charge of live streaming through social media for 30 media outlets in the state.

Keywords

Journalistic routines, microsociology, case study.

Aunque hablar de periodismo local ya supone mirar fenómenos a pequeña escala, enfatizar en miradas micro es una invitación a alejarse de la ambición de la tendencia generalizante en los estudios sobre periodismo y observar con detenimiento y profundidad prácticas particulares de contextos muy definidos.



En esa lógica, este artículo caracteriza dos perfiles de periodistas que cumplen funciones importantes, desde el punto de vista de las rutinas periodísticas y la organización gremial, superando incluso la propia rutinización y burocratización empresariales de los medios de comunicación colimenses. Se trata, en la etapa de preproducción, de la gestora de agenda, encargada de reunir, seleccionar, integrar y distribuir la agenda de actividades de interés periodístico todos los días entre 78 periodistas de la entidad; y en la etapa de producción, del multitransmisor, encargado de realizar transmisiones en vivo a través de redes sociales para 30 páginas de noticias.

Las miradas micro se hacen desde el marco teórico del estudio sociológico de la producción de noticias (teniendo como referencia los trabajos de Cervantes [1996, 1999], Hernández [1995, 2000] y De León [2003]) y la metodología del estudio de caso para la investigación cualitativa.

Entre las conclusiones del trabajo, destaca el papel decisivo de estos dos perfiles periodísticos para la producción noticiosa del estado de Colima: la gestora de agenda determina, prácticamente, los eventos que cubrirá la mayoría de periodistas locales; mientras que el multitransmisor emite un mensaje único a, por lo menos, dos de cada diez medios locales, que además, no tiene procesamiento ni jerarquización, es decir, que no ha sido sujeto a los procesos de interpretación fundamentales en el trabajo del periodista.

Perspectiva teórica-metodológica

Como se ha dicho, el presente estudio apunta a mirar dos casos particulares que se enmarcan en la acción humana y la interacción social con la mirada amplificada de una lupa que particulariza. Teóricamente la investigación se sustenta en el marco sociológico de la producción de noticias (teniendo como referencia los trabajos clásicos de Cervantes [1996, 1999], Hernández [1995, 2000] y De León [2003]). Sin embargo, no se hace desde el enfoque macro que describe procesos y cargas burocráticas, sino desde la microsociología que pone al centro la agencia social individual y la cotidianidad (Goffman [1987] y Simmel [2014]).

Para el caso de las rutinas profesionales, serán entendidas desde los planteamientos de Hernández Ramírez (1997) como “una

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

cierta forma de conocimiento que se deriva de los métodos empleados por los periodistas para dar cuenta del acontecer social” (p. 224). Específicamente, aquí se aborda cómo dos periodistas colimenses desarrollaron métodos que influyen en acciones particulares en dos procesos de la producción noticiosa (Delgadillo, 2022): la pre-producción —en el caso de la agenda de actividades a cubrir en cada jornada—; y la producción —en el registro en tiempo real de los eventos de interés periodístico.

Para este segundo momento, del que más adelante se abordará a plenitud, donde un periodista hace transmisiones en vivo de los eventos y entrevistas para varios medios de comunicación a la vez, es claro que interfiere la convergencia digital, que siguiendo a García Avilés (2008) es:

un proceso multidimensional que, facilitado por la implantación generalizada de las tecnologías digitales de telecomunicación, afecta al ámbito tecnológico, empresarial, profesional y editorial de los medios de comunicación, propiciando la integración de herramientas, espacios, métodos de trabajo y lenguajes anteriormente disgregados de forma que los periodistas elaboran contenidos que se distribuyen a través de múltiples plataformas, mediante lenguajes propios de cada una (p. 35).

Es decir, hay dos factores a tomar en cuenta: las rutinas periodísticas y la implantación de tecnologías que permearon diversos ámbitos de la actividad reporteril haciendo necesaria la generación de información en tiempo real, pero también posibilitando la convergencia de plataformas en redes sociales como *Facebook*, donde se pueden hacer transmisiones cruzadas.

Por su parte, la mirada simmeliana hacia lo más pequeño, permite reflexionar cómo se llevan a cabo las interacciones cotidianas, las redes de apoyo gremial, las formas de trabajo que apuntan a una socialización y a una división del trabajo favorable para la colectividad. Los cortes transversales descriptivos a estas prácticas corrientes de ambos perfiles en estudio muestran cómo persiste la ritualización en las rutinas periodísticas.

Metodológicamente se recurrió al estudio de caso, entendido como “el estudio de la particularidad y de la complejidad de un



caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes” (Stake, 1998: 11). De acuerdo con Muñoz (2011), los sujetos de análisis pueden ser una persona o caso en concreto y el análisis deberá realizarse dentro del medio ambiente en que se desenvuelve el objeto de estudio.

Específicamente, para el presente estudio se utilizaron como técnicas de recolección de datos la observación participante y la entrevista semiestructurada, que tuvo como pregunta detonante lo relacionado con el inicio y desarrollo de las actividades en estudio. A continuación, se presenta un cuadro que sintetiza las actividades del trabajo de campo.

Tabla 1
Desarrollo metodológico

Técnica de recolección de datos	Actor social	Fecha de aplicación	Registro
Observación participante	Gestora de agenda	Julio, 2022	Diario de campo que registró las acciones e interacciones
	Multitransmisor	Julio, 2022	
Entrevista semiestructurada	Gestora de agenda	1 y 2 de agosto, 2022	Transcripción de las entrevistas y análisis del discurso
	Multitransmisor	2 y 3 de agosto, 2022	
Segunda entrevista	Gestora de agenda	20 de junio, 2023	
	Multitransmisor		

Fuente: Elaboración propia.

Es importante aclarar, sobre la tercera actividad metodológica señalada, que por recomendación del equipo editorial y científico de la revista *Interpretextos* —una vez que se había sometido a evaluación el presente artículo— se regresó con los informantes para obtener información extra y precisar algunos datos necesarios en cinco categorías:

1. ¿Qué hace cada uno?
2. ¿Cómo lo hace?
3. ¿Cuáles son las plataformas o redes tecnológicas que emplean?
4. ¿A quién beneficia su labor?
5. ¿Cómo obtiene beneficios monetarios?

Los periodistas-actores sociales que detonan estas prácticas y colaboraron con la investigación son:

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

- Nonantzin Medina de la Helguera (48 años de edad), quien se caracterizará como “gestora de agenda”. Estudió la Licenciatura en Administración, con especialidad en Turismo, pero se ha dedicado mayormente al periodismo. Trabajó 12 años en el extinto Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN). Desde 2012 labora en medios de comunicación en el estado de Colima.

Imagen 1

Nonantzin Medina, gestora de agenda



Fuente: Cortesía de la periodista.

- Carlos Alberto Arévalos Vallejo (44 años de edad), quien se describirá como “el multitransmisor”. Estudió la Licenciatura en Letras y Periodismo y tiene casi 30 años desarrollándose como reportero en el estado de Colima. Ha trabajado por casi 20 años en el periódico *El Comentario*, medio de comunicación de la Universidad de Colima.

Imagen 2

Carlos Arévalos, el multitransmisor



Fuente: Cortesía del periodista.



Resultados

Gestora de agenda

El perfil de la “gestora de agenda” se sitúa en la etapa de la preproducción del ejercicio periodístico, es decir, los preparativos o etapas previas a la aplicación de técnicas de obtención de información (Delgadillo, 2022). En este caso, la periodista sigue tres procesos:

1. Reúne los eventos de interés público o noticiosos, que se hacen llegar como invitaciones a coberturas informativas.
2. Los integra en un formato simple (Ver Tabla 2) con las categorías de:
 - Fecha
 - Hora
 - Lugar
 - Evento
 - Quién convoca

Tabla 2

Ejemplo de agenda periodística

Hora	Lugar	Evento	Convoca
10:00	Sala “General Francisco J. Mugica” Congreso del Estado Colima	Conferencia de prensa Tema: Próximo foro de transición agroecológica	Diputado Alfredo Álvarez Ramírez
10:00	Auditorio “María del Refugio Morales” Palacio de Gobierno Colima	Conferencia de prensa Tema: Muestra estatal itinerante de teatro, danza y música	Subsecretaría de Cultura
11:00	Aeropuerto nacional “Miguel de la Madrid” Buenavista Cuahtémoc	Arribo de 100 elementos militares	Vigesima Zona Militar
11:00	Auditorio del Pliforum Cultural Mexiac Jardín Corregidora Colima	Conversatorio sobre Ley de Movilidad y Seguridad Vial, la perspectiva de las mujeres	Agrupación 50+1 Capitulo Colima
12:00	Salón Verde Presidencia Municipal Villa de Álvarez	Conferencia de prensa Tema: Presentación del festival “La Villa Fest Itinerante 2022”	Ayuntamiento de Villa de Álvarez

Fuente: Nonantzin Medina de la Helguera.

3. Distribuye la agenda entre un grupo de 78 periodistas que trabajan en 30 medios de comunicación locales (Archivo Digital,

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

De política y algo más..., Diario de Colima, por ejemplo) —entre ellos están los que más seguidores/penetración tienen en la entidad— y nacionales (Televisa, TVAzteca, Milenio, entre otros) —a través de sus corresponsales—. La agenda abarca las tres zonas de generación informativa del estado de Colima:

- a) Zona conurbada Colima-Villa de Álvarez
- b) Tecomán
- c) Manzanillo

La gestora de agenda comenzó su labor con un grupo pequeño de colegas:

La idea de la agenda diaria, surgió en el 2015, ante la inquietud, de algunos compañeros y mía de tener algo con lo que pudiéramos programar nuestro trabajo del día siguiente, conforme a los eventos que se convocaban, así que hice un formatito, con hora, evento y quien convocaba y la pasaba entre este grupo de compañeros que no éramos más de cinco (comunicación propia, 1 de agosto 2022).

Es decir, surge de la necesidad del gremio de tener una planeación la noche previa a la jornada laboral, para programar su trabajo, pero hubo situaciones personales con la periodista que detonaron el crecimiento y difusión de la herramienta.

En ese tiempo, Nonantzin pasó por un difícil problema de salud, lo que provocó que dejara la cobertura presencial de eventos, teniendo que trabajar desde casa:

Dos compañeras tuvieron la idea de que se aportara algo de dinero por la agenda diaria para apoyarme con mis gastos médicos, en ese entonces eran 20 los compañeros y compañeras que recibían la agenda todos los días (...) cuando se inició la red de apoyo para mi tratamiento médico, la aportación de mis compañeros fue de gran ayuda, ya que muchos de los que nos dedicamos a los medios de comunicación no contamos con servicio médico y todo el gasto de mi tratamiento, medicamentos, estudios, operación, corrió por cuenta mía y de mi familia (comunicación propia, 1 de agosto del 2022).

Así, se formalizó la realización de la agenda definiendo reglas sencillas que surgieron de la propia organización de los periodistas,



siendo además producto de un proceso de legitimación de la encargada de generar y distribuir esta herramienta de planeación:

- Sólo se tendrá acceso a ella formando parte de este colectivo, es decir, no se puede compartir entre externos.

Eso ha causado en mí, te diré primero sorpresa, pero también molestia, puesto que se ha pedido mucho a los compañeros que la reciben a que no la compartan, puesto que mi trabajo me cuesta realizar esta actividad diaria, en donde a veces se tiene que actualizar varias veces porque llegan más eventos (comunicación propia, 2 de agosto del 2022).

- Pertenecer implica una cooperación, a la fecha, de cien pesos mensuales por periodista, que ayudan a la generadora. “Actualmente la agenda, a quien se le envía se le cobran 100 pesos mensuales, cuota que considero simbólica pues si hacemos cálculos se cobra a poco más de 3 pesos la agenda diaria” (comunicación propia, 2 de agosto del 2022).
- Será recibida vía WhatsApp mediante una lista de difusión. “La forma de poder acceder a ella, es comunicándose conmigo y solicitar ser agregados, y la mando a través de una lista de distribución de WhatsApp” (comunicación propia, 2 de agosto del 2022).

Incluso la periodista se dice sorprendida del alcance que ha tenido su actividad siete años después de iniciada:

Actualmente son 78 personas las que reciben de mi parte la agenda, pero, he de comentarte que es “tan famosa” la agenda que ésta ha llegado a infinidad de personas, entre funcionarios de los tres niveles de gobierno, políticos, etcétera y ya hasta me buscan de algunos ayuntamientos, instituciones, grupos sociales, culturales o artísticos, para solicitarme que agregue algún evento a la agenda (comunicación propia, 1 de agosto del 2022).

Una anécdota que ejemplifica el impacto de la agenda de Nonantzin Medina, es la siguiente:

cubriendo yo un evento, que ya casi no lo hago, con el exgobernador Ignacio Peralta Sánchez, al estar platicando sobre eventos y sucesos de Colima, alguien le comentó que yo hacía

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

una agenda diaria para los compañeros reporteros, y Nacho abrió los ojos y me dijo: ¿tú eres la autora de la agenda que me llega diario? (comunicación propia, 2 de agosto del 2022).

El multitransmisor

El perfil del “multitransmisor” se sitúa en la etapa de la producción del ejercicio periodístico, es decir, al momento de realizar el trabajo de campo y aplicar las técnicas de obtención de información (Delgadillo, 2022). En este caso, el proceso que se encontró se describe de la siguiente manera:

1. El periodista creó un perfil en la red social Facebook que usa exclusivamente para realizar las transmisiones en vivo.
2. Este perfil es añadido como editor o administrador de las páginas de Facebook de los medios de comunicación para las cuales transmite. En este punto, queda demostrada la legitimidad que el periodista tiene frente al gremio, pues le confieren acceso total o parcial a las redes oficiales de los medios.
3. Desde un dispositivo móvil, su celular, el periodista puede transmitir para los 30 medios de comunicación a los que actualmente brinda este servicio, gracias a la función de la red social llamada publicación cruzada de videos en vivo

permite publicar videos en nombre de otra página y, además, permite a la otra página publicar videos en tu nombre. Esta función solo se puede usar entre páginas que se agregaron entre sí. Tú decides qué videos se pueden usar en las publicaciones cruzadas. Si una página hace publicaciones cruzadas de tus videos, también podrá ver las estadísticas de reproducciones de video de sus publicaciones (Facebook).

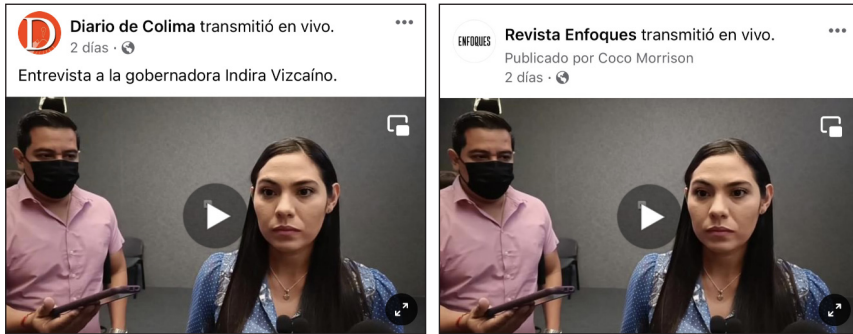


Interpretextos

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 61-78

Imagen 3

Ejemplo de dos medios de comunicación diferentes con la misma transmisión en vivo



Fuente: Medios de comunicación indicados.

El multitransmisor comenzó su labor entre finales del año 2018 y principios del año 2019, cuando se comenzaron a popularizar las transmisiones en vivo, a través de Facebook: “Fue una opción que se empezó a dar para *El Comentario*, vía FB, para aprovechar la plataforma y porque era algo novedoso que llama la atención; opté por irme metiendo poco a poco a hacer *lives*” (comunicación propia, 2 de agosto de 2022).

El papel del periodista surge de la convergencia de varios fenómenos:

1. La tendencia de la generación de productos periodísticos digitales, como las transmisiones en vivo;
2. La natural necesidad generada entre las audiencias de estar informadas en tiempo real, de ser partícipes de la realidad: “vi que a la gente le gustaba, le gustaba, como que es una oportunidad para que la gente esté más informada al momento, antes era la radio, ahora son los medios digitales aprovechando la plataforma de *Facebook*” (comunicación propia, 2 de agosto de 2022);
3. Las posibilidades de plataformas como las redes sociales, *Facebook* en este caso, que además se han ido modificando:

Antes traía hasta ocho teléfonos porque un teléfono era una página o un medio diferente; a partir de este año la aplicación

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

(Facebook) liberó que se pueden hacer transmisiones cruzadas desde un celular, entonces ahora desde un celular puedes llegar a miles de personas en diferentes páginas; entonces ese es un beneficio (comunicación propia, 2 de agosto del 2022).

Otros retos que ha enfrentado Carlos Arévalos están relacionados con la naturaleza de la tecnología: a veces falla la señal o se cortan los vídeos; ya incluyó un micrófono para mejorar la recepción del audio; y ha probado distintas compañías de internet móvil, decantándose por la de Bait que promueve Walmart.

En este caso, el multitransmisor recibe aportaciones voluntarias esporádicas de los medios de comunicación con quienes colabora, pero en esencia su forma de trabajo es por solidaridad gremial y como un reto personal:

Los medios se suman porque yo soy amigo (...) los medios son amigos, entonces uno entiende que hay crisis económica en los medios de comunicación, no pueden pagar un reportero y logramos que un en vivo tenga más alcance; entonces poco a poco voy con los amigos: “¿quieres que transmita?”, “no que sí”, “pues dame de alta”, casi, casi a los que les digo es por la amistad, por los amigos (comunicación propia, 3 de agosto del 2022).

Reflexiones finales

Antes de presentar las reflexiones finales del trabajo, es importante realizar una síntesis de los principales hallazgos sobre la caracterización de estos dos perfiles, construidos desde la visión de la microsociología aplicada a la producción de noticias:

- La gestora de agenda es una periodista con legitimidad social y ante el punto de quiebre de un padecimiento médico que la imposibilita para realizar actividades de campo, determina, prácticamente, los eventos a cubrir por 78 periodistas locales y corresponsales de 30 medios de comunicación. Su distribución, a través de una lista de difusión de la red social whatsapp, se da una noche antes, para que las personas puedan programar su jornada laboral del día siguiente. A cambio de la labor de Nonantzin Medina, quienes reciben la agenda aportan 100 pesos mensuales.



- El multitransmisor es un periodista que, desde un dispositivo móvil ahora (y desde varios dispositivos móviles antes), realiza una transmisión en vivo de los principales eventos y entrevistas de interés público, replicadas en tiempo real en 30 páginas de noticias de medios de comunicación del estado de Colima. La publicación simultánea es posible gracias a la función de transmisiones cruzadas de Facebook, y surge como una muestra de solidaridad colectiva ante la complejidad de la situación económica y laboral de los periodistas. Carlos Arévalo recibe aportaciones voluntarias y esporádicas.

En la siguiente tabla se sintetizan las cinco categorías de análisis, para facilitar su comprensión y comparación:

Tabla 3
Resumen por categorías de análisis

Categoría de análisis	Gestora de agenda	Multitransmisor
Actividad ¿Qué hace?	Reúne los eventos convocados por todas las fuentes informativas y los distribuye entre periodistas de medios locales y corresponsales de medios nacionales	Asiste a los eventos que considera más importante de la agenda informativa y transmite para 30 páginas de <i>Facebook</i> de medios de comunicación locales
Metodología ¿Cómo lo hace?	Recolectando invitaciones de eventos y comunicándose con fuentes informativas. Envía el recuento cada noche	Sumando cuentas a la propia, para realizar transmisiones cruzadas de los eventos
Herramientas tecnológicas ¿Cuáles son las plataformas o redes tecnológicas que emplean?	*Excel *WhatsApp	*Teléfono celular *Tripie *Micrófono * <i>Facebook</i> (función para transmitir en vivo y función de transmisión cruzada)
Beneficiarios ¿A quién beneficia su labor?	78 periodistas, pero también los actores de la vida pública (y/o sus oficinas de prensa) que la identifican como el medio para convocar a actividades	30 páginas de noticias de medios de comunicación del estado de Colima
Beneficios ¿Cómo obtiene beneficios monetarios?	Cuota de recuperación de cien pesos por cada persona que recibe la agenda	Aportaciones económicas esporádicas

Fuente: Elaboración propia.

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

En ambos casos hay un despliegue de legitimación gremial, es decir, el respaldo de sus colegas profesionales del periodismo pues confían en ellos para ser un filtro fundamental en la producción noticiosa: en el caso de la generadora de agenda, al reunir y seleccionar lo que se cubrirá en la jornada siguiente; y sobre el multitransmisor, para acceder a sus redes sociales y emitir mensajes a nombre del medio de comunicación.

Particularmente, en la caracterización de la generadora de agenda hay tres teorías clásicas de la comunicación aplicadas perfectamente a este fenómeno:

1. Desde el *newsmaking*, la rutinización de los procesos, asociada más con la elección individual hecha por los periodistas sobre sus procesos, que con sesgos y la burocratización organizacional.
2. La *agenda setting* nunca fue más literal: en este caso una persona influye de manera importante en la determinación de la agenda noticiosa presente en los medios de comunicación masiva; aunque, lógicamente, no influye en abordajes y espacios, sí es un primer filtro que impacta la dinámica.
3. Nonatzin Medina cumple también la función del *gatekeeper*, es decir, si un día ella decidiera deliberada o accidentalmente no incluir un evento en la agenda, es muy posible, que al menos tres decenas de medios de comunicación no asistan a su cobertura; el hecho de buena voluntad e inclusión de la periodista, no merma su papel de guardabarreras.

Por su parte, en la caracterización del multitransmisor cabe perfectamente un entendimiento desde la teoría crítica, particularmente desde la categoría teórica de industria cultural, pues el periodista está motivado por la propia necesidad generada de los consumidores hacia los medios para generar información en tiempo real desde el lugar de los hechos, pero a la vez, esa maquinaria termina reproduciéndose de modo industrial, llevando un mismo mensaje desde diferentes páginas, a través de una misma plataforma; como Maiso (2011), lo entiende:

Cultura e industria cultural se ensamblan mutuamente; las necesidades (tal y como las concibe la cultura de masas) no sólo



son satisfechas de modo industrial (mediante la producción de masas), sino que tanto las necesidades mismas como los modos de satisfacerlas son industrializados (Pág. 235).

Finalmente, futuras investigaciones deberían consultar a las personas periodistas que han cedido parte de su capacidad de agencia a estos dos perfiles profesionales con legitimidad y por cumplir funciones específicas, para estudiar sus motivaciones y niveles de satisfacción; además, sería muy interesante realizar estudios comparativos para identificar si en otros contextos de periodismo local hay personas cumpliendo roles similares.

Referencias bibliográficas

- Cervantes, C. (1996). "Construcción primaria del acontecer y planeación de la cobertura informativa. Propuesta metodológica para su estudio". *Comunicación y Sociedad*, núm. 28. México: DECS, Universidad de Guadalajara.
- Cervantes, C. (1999). "La sociología de las noticias como vía para renovar la investigación en la línea de *agenda setting*: revisión de interpretaciones", *Comunicación y Sociedad*, núm. 36. México: DECS, Universidad de Guadalajara.
- De León, S. (2003). *La construcción del acontecer. Análisis de las prácticas periodísticas*. México: UAA.
- Delgadillo Grajeda, A. (2022). *El método del periodismo de investigación*. México: Puertabierta editores.
- García Avilés, J. (2008). "La Convergencia Tecnológica en los Medios de Comunicación: Retos para el periodismo" www.tripodos.com. n° 23, Barcelona.
- Goffman, E. (1987). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu-Murguía.
- Hernández, M.E. (1995). *La producción noticiosa*. México: CUCSH, Universidad de Guadalajara.
- Hernández, M.E. (1997). La sociología de la producción de noticias: hacia un nuevo campo de investigación en México [The sociology of news production: Towards a new research field in Mexico]. *Comunicación y Sociedad*, 30, 209-242.
- Hernández, M.E. (2000). "La investigación sobre producción de noticias desde América Latina" en Orozco (coord.) *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Stake, R.E. (1998). *Investigación con estudio de casos* (Roc Filella, trad.). España: Morata. (Trabajo original publicado en 1995).
- Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE.

Miradas micro a las prácticas del periodismo... A. Delgadillo Grajeda y A.C. Arellano Ceballos

Maiso, J. (2011). ¿Qué significa hoy teoría crítica de la industria cultural? *Construcciones. Revista de teoría crítica* 3: 292-314.

Muñoz, C. (2011). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Pearson Educación.

Entrevistas semiestructuradas a Nonantzin Medina de la Helguera, los días 1 y 2 de agosto de 2022; y a Carlos Arévalos Vallejo, los días 2 y 3 de agosto de 2022.

Arnoldo Delgadillo Grajeda

Correo electrónico: adelgadillo@ucol.mx | ORCID: 0000-0003-2399-7395

Mexicano, es periodista e investigador social. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima, México en donde ejerce como Profesor de asignatura en la Facultad de Letras y Comunicación. Candidato al Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado como periodista en medios de comunicación locales, nacionales y agencias extranjeras. Como investigador, sus líneas de investigación son los estudios sobre periodismo en México y la narcocultura; sobre ello ha publicado en libros y revistas nacionales.

Aideé Arellano Ceballos

Correo electrónico: aidee@ucol.mx | ORCID: 0000-0002-9680-8623

Mexicana, es fundadora y líder del Cuerpo Académico 67. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima, México. Profesora e Investigadora de Tiempo Completo de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Sus áreas de investigación son estudios socioculturales de juventud, consumo cultural, significados culturales, imaginario y representaciones sociales, percepción y comunicación del riesgo y estudios sociales de periodismo.



Gato en puerta

José Ángel Becerra Sáinz



La acción narrativa en *El raquero* de José María de Pereda

Ramón Moreno Rodríguez
CUSUR / Universidad de Guadalajara

Recepción: mayo 29 de 2023

Aceptación: julio 24 de 2023

Resumen

A partir del método semiológico en este artículo se estudia el cuento “El Raquero” de José María de Pereda. En concreto, fijé mi atención en la acción narrativa. De ésta elegí tres núcleos que representé en tres esquemas actanciales; después, se explican las funciones narrativas derivadas de los anteriores esquemas y se concluye con el estudio de las secuencias narrativas. A la par, se explica la relación que tiene Pereda con el costumbrismo, (estilo narrativo a caballo entre romanticismo y realismo) y su proyección hacia el naturalismo. No obstante, nuestras conclusiones no se relacionan con el método científico que propone Emile Zola, sino que la obra de Pereda presupone —es mi propuesta— una crítica social a sus paisanos porque la modernidad ha diluido ciertas figuras de la tradición folclórica española.

Palabras clave

Literatura española, Cuento decimonónico, “El Raquero”, Análisis semiológico.



Viajes en pandemia 7 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

The narrative action in El Raquero by José María de Pereda

Abstract

From the semiological method I studied in this article the story “El Raquero” by José María de Pereda. Specifically, I focused my attention on the narrative action. From this I chose three nuclei that I represented in three actantial schemes; then, I explained the narrative functions derived from the previous schemes and concluded with the study of the narrative sequences. At the same time, I explained the relationship that Pereda has with costumbrismo (narrative style halfway between romanticism and realism) and his projection towards naturalism. However, my conclusions are not related to the scientific method proposed by Emile Zola, but Pereda’s work presupposes —it is my proposal— a social criticism of his countrymen because modernity has diluted certain figures of the Spanish folkloric tradition.

Keywords

Spanish literature Nineteenth -century story, El Raquero, Semiological analysis.

1. ¿Cuento o cuadro de costumbres?

El breve texto “El Raquero” de José María de Pereda fue incluido en el volumen titulado *Escenas montañosas* y publicado por primera vez en 1864.¹ Dicho relato está a caballo entre lo que entendemos como cuento y cuadro de costumbres (Peñas Ruiz, 2014: 126).² Desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XXI, es sin problemas un cuento, pero a mediados del siglo XIX, cuando se le escribió, no era del todo un cuento puesto que el género, aparte de ser casi inexistente, los pocos ejemplares que se pergeñaban tendían a ser muy largos y discursivos.³ Solo unas décadas después, con los cuentos de Clarín y Blasco Ibáñez, entre otros, este género narrativo terminaría de consolidar sus estructuras.⁴ Y aunque no se asemeja a los cuentos que se escribían por esos años en que se editó el libro, sí se parece en mucho a otros breves textos que eran muy populares

- 1 Inicialmente este texto apareció en la publicación periódica santanderina *La abeja* hacia 1850, según el testimonio de don Marcelino Menéndez y Pelayo en su edición de las *Escenas montañosas*, y fue incluido en este libro en el año que indicamos. Cf. *Obras completas*, tomo 5, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. *Vid. infra* la bibliografía. Lo registramos aquí por respeto al polígrafo santanderino, pero este cuento es imposible que se haya publicado en 1850 porque el tren no se empezó a construir sino hacia 1852.
- 2 Ana Peñas Ruiz en su libro *El artículo de costumbres en España* explica cómo el género periodístico llamado “cuadro de costumbres” e inaugurado por Ramón de Mesonero Romanos, devino prosa literaria para convertirse en cuento o en novela.
- 3 Muchas cosas tendríamos que explicar para tratar de definir la diferencia y la distancia que hay entre un cuadro de costumbres y un cuento; no es ese nuestro propósito por ahora. Sólo diremos que lo que Mesonero Romanos creó (según su propio decir) y llamó calcando la expresión francesa (*peinture de mœurs*), fue después tomado por otros autores e hicieron con ello lo que quisieron. Así sucede con las *Escenas montañosas* de Pereda que muy pocas cosas en común (como estructura) guardan con los textos de Mesonero, aunque nuestro autor señale indirectamente que su modelo es el cronista madrileño, pues parafraseó uno de los títulos más populares de éste (*Escenas matritenses*) para llamar a su libro. Cf. de Peñas Ruiz el estudio antes aludido.
- 4 Hoy por hoy hace falta un amplio y bien documentado estudio sobre la evolución del cuento español; es indispensable hacer un recuento desde los ejemplos medievales, los ‘cuentos’ del Infante don Juan Manuel, las novela ejemplares de Cervantes, hasta pasar por los géneros didácticos del siglo XVIII en los que tenemos muy importantes ejemplos como la ‘Monarquía columbina’ de Valladares Sotomayor y por supuesto, hasta llegar a la primera mitad del siglo XIX que entronizó el gusto (en cuanto a prosa breve se refiere) en las leyendas, los cuentos orales populares o los cuadros de costumbres.



y gustados por los lectores de las publicaciones periódicas, si bien es verdad que para la década de los sesenta, la moda estaba más que rebasada (Peñas Ruiz, 2014: 28). Nos referimos a los *cuadros de costumbres*.

Su filiación con éstos es mucha, ya el título del libro declara prístinamente tales propósitos pues sigue el que Mesonero Romanos diera a uno de los más famosos libros de cuadros de costumbres (Montesinos, 1965: 48), me refiero al llamado *Escenas matritenses* (1832). Así pues, aceptemos que este texto de Pereda se anuncia y reclama como un cuadro de costumbres y que no tiene sino como modelo a Ramón de Mesonero Romanos a quien nuestro autor admiraba mucho.⁵ No obstante, algunas diferencias tiene el relato de Pereda respecto de los abundantes cuadros de costumbres que, en la primera mitad del siglo XIX, se escribieron y es, principalmente, el que “El Raquero” cuenta una mínima acción narrativa, que con mucha frecuencia los cuadros de costumbres (y las ‘microfisiologías’ que entonces también fueron muy populares) no incluían.⁶ Así pues, sin dificultad alguna, estamos en la posibilidad de poder hacer un análisis de esta narración como cualquier otro texto de ficción literaria y que, como tal, puede ser sometido al análisis semiológico, que ese es nuestro intento.

2. Recuento de la acción narrativa

Una vez hecha esta mínima aclaración, empecemos con el análisis sintáctico de este relato, con la seguridad de que los resultados que obtengamos serán tan concretos y válidos como los análisis semiológicos que se puedan hacer de cualquier otro cuento moderno o contemporáneo.

5 En cuanto a la deuda costumbrista de Pereda, éste no solo reconoce su filiación con Mesonero Romanos, sino a Estébanez Calderón. Véase el estudio de Magdalena Aguinaga Alfonso *Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda*.

6 Este periodismo que está entre la prosa ficticia y la no ficticia, y que recibió el nombre genérico “cuadro de costumbres”, en realidad implica diversos subgéneros como las fisiologías, las microfisiologías y los panoramas. Hay vasta bibliografía al respecto; Peñas Ruiz es una de las más importantes estudiosas de estos breves textos, pero también lo es Montesinos, Rubio Cremades o Ayala Aracil. *Vid infra* la bibliografía.

Como la tradición del análisis semiológico lo establece, un texto literario puede ser abordado desde las tres áreas que conforman los análisis semiológicos. Es decir, que podemos hacer el análisis pragmático, sintáctico y semántico de nuestro cuento (Bobes Naves, 1985: 48). No obstante, y siguiendo los pasos y las razones que Bobes Naves tuvo para analizar *La Regenta*, nosotros nos limitaremos a efectuar un análisis que sólo incluya el sintáctico.⁷

Respecto del análisis sintáctico haremos un repaso de la acción narrativa para que una vez establecido este esquema, podamos realizar el análisis del modelo actancial de la historia narrada y, en consecuencia, derivar de éste las funciones que de la historia podemos colegir. Así pues, empecemos por la revisión del breve argumento que Pereda nos propone en su cuento.

La historia está dividida en tres partes señaladas con números romanos y separadas unas de las otras por unos saltos de línea, es decir, sin iniciar en página aparte el nuevo elemento, razón por la cual no los llamaremos capítulos⁸ sino sólo así, *secciones*.⁹ La primera parte la podemos dividir en cuatro segmentos que serían los siguientes.

En primer término, nos encontramos con una exhortación al lector previniéndolo de que la narración que a continuación se hará, ocurrió mucho tiempo atrás. En los cuentos infantiles equivale a 'Había una vez, en un lejano país'. Se enlistan seis oraciones yuxtapuestas para indicar lo que ahora pasa y antes no sucedía en ese 'apartado reino' del que se hablaba como si fuera una distante isla o una lengua de tierra en los remotísimos confines australes. Se re-

7 Hay muchas maneras de hacer el análisis semiológico de un texto literario, tantas como autores han incursionado sobre esta técnica analítica; nosotros, por las causas explicadas atrás, seguiremos el modelo propuesto por Bobes Naves.

8 Podemos definir, un tanto arbitrariamente, que los capítulos son segmentos de las novelas y no de los cuentos. Que un capítulo es una unidad autónoma de sentido determinada por los acontecimientos narrados, que en una novela puede haber tantos cuanto el autor desee; en este caso, estas llamadas por mí 'secciones', claramente corresponden cada una a una de las tres partes en que se puede dividir la acción de una historia narrada: presentación, desarrollo, clímax y desenlace. Cf. *La novela* de Bournef y Oullet, página 25.

9 En el análisis semiológico es costumbre (Aguinaga M, p. 233) llamarle a estos apartados 'secuencias', pero como nosotros —siguiendo a Bobes Naves— utilizaremos este término (secuencia) para referirnos a ciertos aspectos de las funciones, preferimos llamarles 'secciones'.



fiere al Muelle de las Naos, en la periferia de Santander;¹⁰ es decir, el puerto y barrio serán escenarios de la historia que en breve dará inicio su acaecer. En el segundo fragmento se describe el lugar donde la acción se desarrollará: el ya referido Muelle de las Naos. “Muchos de mis lectores se acordarán, como yo me acuerdo de su negro y desigual pavimento, de sus edificios que se reducían a cuatro o cinco fraguas mezquinas y algunas desvencijadas barracas que servían de depósitos de alquitrán y brea” (Pereda, 1864:18). El tercer trozo cuenta lo que sucedía en el Muelle de las Naos, en particular, habla de la gente que lo habitaba y dentro de ésta, destacadísimamente, los raqueros. En cuarto lugar, se explica lo que es un raquero, empezando por una definición etimológica en broma.

En síntesis, podemos decir que esta primera sección funciona como presentación de la historia; respondería a las preguntas el qué, el dónde, el quién. El desarrollo vendrá en la siguiente sección que responderá a la pregunta el cómo. Por otro lado, el narrador se ubica en un incierto presente que puede ser tomado como el tiempo de la narración y que se daría entre 1859 y 1864;¹¹ por otro lado, ese remoto pasado podría iniciar en 1833¹² y se prolongaría no más allá de 1850.¹³ O dicho de otra manera, el presente de la narración es —lo más adelante posible— en 1864 (año de la primera edición de *Escenas montañosas*, como ya se dijo al principio) o acaso cinco años antes (1859), aproximadamente.¹⁴

10 En efecto, el Muelle de las Naos existió y en efecto desapareció a mediados del siglo XIX, muchas crónicas así lo atestiguan, incluso, se conservan ilustraciones del mismo; hoy, dicho espacio tampoco está ocupado por unos patios de ferrocarril, es una zona ajardinada.

11 El ferrocarril de Santander se empezó a construir en 1852 y se terminó en 1857. Fue inaugurado por el rey consorte don Francisco de Asís y Borbón. Manuel Barrios, *Los amantes de Isabel II*, p. 43 y ss. *Vid infra* la Bibliografía.

12 Ponemos como límite más remoto el año de nacimiento de Pereda, porque el narrador alude que él y otros muchachos iban a dirimir sus conflictos personales a ‘puras trompadas’ a un lugar donde no los vieran los adultos, es decir, al Muelle de las Naos. Claro que aquí, en el cuento, lo dice el narrador y nosotros se lo estamos atribuyendo al autor. Más adelante haremos un deslinde entre autor y narrador, que para el análisis semiológico es fundamental.

13 En este año de 1850 se publicó “El Raquero” por primera vez, en *La abeja montañesa*, por ello es que nos parece que todo pasado remoto debe de entenderse como ocurrido antes del presente narrativo. *Vid supra* nota 1.

14 Aclaro un poco más por parecerme necesario. El tiempo de la acción (presente) se debe pensar que sucedió en el año de la publicación de *Escenas montañosas* (1864).

La segunda sección la hemos dividido en cinco segmentos. El primero nos habla del protagonista: cuáles son sus orígenes, cuál es su familia, qué nombre tiene, cómo es su aspecto, qué tipo de vestimenta usa y cuál es el barrio donde nació. Es una descripción jocosa que nos hace recordar el inicio de las novelas picarescas y se constituye como señas de identidad del estilo realista.¹⁵ La segunda fracción nos refiere cómo nuestro protagonista, a los siete años, abandona su casa de la Calle Alta por la violencia que contra él ejercen sus padres y migra al barrio del Muelle de las Naos, decidido a tomar el 'oficio' de raquero. En el tercer elemento se nos cuenta la primera aventura raqueril de Cafetera (léase, borrachera), del que nadie sabe su nombre primigenio. En este primer hurto —en eso consiste el oficio de raquero— se apropia de un puñado de estopa para calafatear y un escoplo que se usa para lo mismo. A continuación, nos enteramos de la primera contrariedad que padece y de las que iba huyendo: los abusos y despojos; es decir, una banda de raqueros lo aborda y le quita lo robado. En compañía de los muchachos que lo despojaron va en busca de un local dónde vender lo adquirido, establecimiento que encuentran a un costado de la catedral.¹⁶ Finalmente, en una especie de ritual de iniciación (Bettelheim, 1974: 17 y ss.) se consume el dinero obtenido por el hurto de Cafetera en anís y café para todos. De esta manera el prófugo de sus padres queda integrado al oficio o cofradía de los raqueros.

Este segundo apartado hace el papel de desarrollo de la historia cuyo punto central es el rito de iniciación a que es sometido

Si fuere necesario retrasar un poco la fecha, ésta no podría situarse sino en 1859. Esto es así porque la inauguración del tren de Santander —hecho determinante de toda la acción— se dio en 1857 y en el cuento se dice cómo es que el protagonista es encarcelado antes de la existencia del tren y liberado tres años después de su detención. Cuando Cafetera sale de prisión, el tren fue para él y sus amigos una terrorífica realidad.

15 Ya se ha dicho que el costumbrismo es un movimiento a caballo entre el romanticismo y el realismo (Zavala, 1982: 403-415), aunque don Marcelino Menéndez y Pelayo dice, no sin razón, que en Pereda existe un naturalismo muy propio mucho anterior a Zola, además de que el polígrafo no deja de reconocer también el influjo de la literatura picaresca en su paisano (*Monumento*, p. 10 y ss.)

16 Que los mozalbetes lleguen corriendo en un santiamén poco a poco le evidencia al lector lo que terminará por ser una realidad incontrastable: el barrio del Muelle de las Naos en realidad no estaba lejos (físicamente hablando) del centro de Santander, aunque la memoria infantil de quien lo recuerda y nos lo cuenta, así lo perciba.



el protagonista por una banda de raqueros. El tiempo es mínimo, acaso, unas horas.

El tercer y último apartado de este texto lo hemos fragmentado a su vez para analizar la acción en cinco elementos. Primero se dicen nuevas circunstancias de contextualización de las actividades de Cafetera, por ejemplo, en qué otras cosas invertía su tiempo en el muelle, aparte de intentar raquear lo que descuidaban los marineros. No progresa la acción. El segundo segmento nos cuenta cómo ejerce otros oficios, sin dejar el de raquero. Por ejemplo, ayuda a los lancheros del lugar, trabaja de mozo de pesca, su madre quiere hacerlo cofrade de unos pescadores, él se dedica a rentar embarcaciones; terminan estos párrafos cuando Cafetera concluye que nunca pasará de ser un pobre gañán por más que se esfuerce. La tercera división habla de cómo Cafetera decide dar un giro a su vida, como consecuencia y conclusión de su desaliento: dedicarse a robar cosas de más valor. El cuarto segmento se nos presenta como el clímax de la historia: Cafetera ha robado un reloj de marinería y decide venderlo pero no puede, no se atreve; el instrumento es carísimo, no obstante, fácilmente identificable porque tiene labrado el nombre de la embarcación. Después de varios intentos, y en un momento de distracción, cuenta a un desconocido de su maravilloso objeto y se lo ofrece en venta. Éste acepta comprarlo y le pide que lo acompañe para hacerle la paga. Al parecer es un policía o simplemente un delator. El quinto y último elemento de esta sección es el desenlace: Cafetera permanece preso tres años y es liberado una vez transcurridos los mismos. Al regresar a su viejo barrio del Muelle de las Naos lo encuentra transformado: han construido una escollera que ha hecho desaparecer el viejo muelle, han construido en ese terraplén la estación de ferrocarril, hay un nuevo empedrado y, sobre todo, llega cotidianamente el tren que es un monstruo aterradorizante. El mundo de Cafetera está tan transformado que ya no hay un espacio para él y para su oficio pues se ha llenado de calles, paseantes, viajeros, comerciantes, vendedores. Imposible volver a ser un raquero.

Tabla 1
Visión esquemática de la acción

Sección 1	Sección 2	Sección 3
1. Exhortación al lector 2. Descripción del lugar 3. Lo que sucede en el muelle 4. Qué es un raquero	1. Quién es el protagonista 2. Cafetera deja su casa 3. 1er hurto de Cafetera 4. 1ª contrariedad de Cafetera 5. Consumo de las pesetas (ritual de iniciación)	1. Otras actividades de Cafetera 2. Ejercicio de otros oficios 3. Cafetera cambia de estrategia 4. Roba un reloj (clímax) 5. Tras tres años de prisión, fin de su vida raqueril
Presentación	Desarrollo	Desenlace
Tiempo de la acción: Entre 5 y 8 años (1856-1864) ¹⁷ Tiempo remoto (previo a la acción): 17 años aproximadamente (1833-1850) ¹⁸		

Fuente: Elaboración propia.

Para sintetizar el análisis de la acción, podemos decir que “El Raquero” posee una historia construida canónicamente con tres elementos: presentación, desarrollo y desenlace. El tiempo de la misma

17 Aunque me contradiga un poco con lo explicado más atrás de los tres años del tiempo presente, es necesario ampliar un poco más ese lapso. Si consideramos las marcas evidentes de tiempo dejadas por el narrador, tendríamos que aceptar que en el relato solo transcurren tres años, pues en el mismo primer año que huye de su casa, roba el reloj y es metido a la cárcel, en la que permanece esos tres años. No obstante, el tiempo psicológico le indica al lector que puede y debe ser un tiempo más dilatado, pues entre escapar de su casa, hacerse raquero, unirse a la banda de Pipa, conseguirse varios oficios, reencontrarlo su madre, intentar ésta hacerlo pescador en alta mar, robarse el reloj y ser denunciado a las autoridades, no pudo suceder todo esto en cuestión de unos pocos días, sino que, calculamos, acaso cinco años. Dicho de otra manera, si Cafetera huye con siete años de edad de su casa y es puesto en libertad tres años después del hurto del reloj, inevitablemente tendría 10; no es imposible pensarlo como un niño de tan corta edad saliendo de las prisiones, es más factible imaginarlo como un mozalbete de 15 o más años. Consúltese en Bourneuf y Oullet el sentido del tiempo en el discurso literario (Bourneuf y Oullet, 1989: 147-170).

18 Consideramos que hay un tiempo remoto (alrededor de 17 años) que no se alude directamente en la acción; de hecho, que no transcurre a lo largo de la historia, pero que el narrador tiene muy presente y da por descontado que el lector también tiene esa hiperconciencia. En fin, que nos parece este lapso determinante para el punto de vista y la intención última y moralizante del autor y que más adelante explicaremos. Quiero decir que el narrador conoció tiempo antes del presente narrativo el lugar donde suceden los hechos y que ese tiempo, que pudo transcurrir entre la fecha de nacimiento del autor (1833) y el año de la primera publicación del texto en una revista (1850) son determinantes para que el narrador tenga conciencia de la importancia y la valía de una figura folclórica santanderina que ha desaparecido o está a punto de desaparecer: la de los raqueros. Me explicaré más detenidamente en las conclusiones.



está ordenado cronológicamente y sucede en un lapso de entre cinco y ocho años. Se remonta a los orígenes del protagonista, se cuentan detalladamente los acontecimientos a partir de los siete años de edad de Cafetera, transcurren unos imprecisos cinco o un poco más de años y se le agregan en el desenlace tres más; es decir, nos imaginamos a Cafetera, al final del cuento, como un adolescente de unos quince años y esa edad la debió cumplir hacia 1857, año en que se inaugura el Ferrocarril de Santander-Palencia. Tiempos (1852-1857) en que se construyó la dársena que hizo desaparecer el muelle y en cuyos terrenos se instalaron los patios de la estación del tren, amplio terraplén que se transformó de ser un remoto barrio que sólo los pícaros visitaban, hasta convertirse en un espacio repleto de gentes y calles; tres años fundamentales que nuestro protagonista se los pasó en prisión.

Para terminar esta revisión del argumento de "El Raquero" y pasar al siguiente asunto, diremos que ultimadamente ni el remoto barrio del Muelle de las Naos estaba lejísimos, sino a un costado de la catedral, ni el tiempo previo a la transformación son remotísimas edades pretéritas, sino apenas unos pocos años; no obstante, esas son las convicciones del narrador y está persuadido de que el lector (que conocía el escenario y los personajes antes y después de la conversión) las comparte con él.¹⁹ También hay que agregar que la liberación de Cafetera y el que éste mire su barrio transformado lo podemos considerar un desenlace; no obstante, no hay que dejar de apuntar que la historia no queda cerrada, pues se interrumpe la acción y no sabemos qué es lo que el protagonista decidirá y hará una vez vistos los hechos consumados.

3. Tres núcleos y tres esquemas actanciales

El análisis que acabamos de hacer del argumento nos permite establecer, a partir de la propuesta analítica de Bobes Naves (1985: 28-37), tres núcleos narrativos a partir de las acciones e interacciones que los personajes establecen entre ellos. El primero de estos núcleos sería el que Cafetera, hartado de la violencia de sus padres decide abandonar la casa en busca de la libertad que le ofrece el barrio del Muelle de las Naos:

¹⁹ Como ya se dijo, las consecuencias de esa dilatación psicológica del tiempo y del espacio serán explicadas más adelante.

Cafetera, que no era lerdo, comprendió al punto hasta dónde alcanzaba su privanza y lo que podía esperar de sus dioses lares; y como, por otra parte, sus libérrimos instintos se le habían revelado diferentes veces hablando con sus compañeros sobre la vida raqueril, se decidió por el arte en el cual hizo su estreno pocos meses después del último mendrugo que le aplastó la nariz (Pereda, 1864: 20).

El segundo se concretiza en el momento en que Cafetera descubre que a pesar del mucho trabajo que hace, su situación de miseria absoluta no tiene progreso alguno y se centra, como en el anterior núcleo, en una decisión trascendente que toma el protagonista para el desarrollo de los hechos (dedicarse a robar cosas de mayor calado):

Entonces comenzó a mirar con desaliento la mezquindad de la Dársena y la penuria de su explotación legal [...] En fuerza de meditar sobre su situación concluyó por tirar su cesto a la mar, y sin otras armas que su ligereza de manos y de pies, se lanzó a lo sublime del arte [...] De todo había en su nueva esfera de acción, especialmente de zozobras e inquietudes (Pereda, 1864: 28).

El tercer núcleo tiene como parte medular el descubrimiento que Cafetera tiene de la transformación de su barrio una vez que fue liberado. En este caso, el lector no puede saber si nuestro protagonista toma alguna decisión como en las otras dos situaciones, pero sin duda tiene muchas consecuencias ese hecho, aunque el lector deberá inferirlas porque el narrador no las dice, sino que cierra su discurso con una reflexión de tipo moralizante. Citemos lo que siente Cafetera cuando ve la transformación de su barrio

Después acá, aunque con la llegada de los trenes, a medida que la han visto repetirse, van familiarizándose bastante los raqueros, no ha sido hasta el punto de que éstos permanezcan tranquilos en el Muelle de las Naos. Por el contrario, empujados y oprimidos por el potente movimiento que la población ha tomado allí en los últimos años, van abandonando el territorio: ya tiene el raquero cien Argos que le contemplan, y no puede pasearse erguido como antes, señor de aquella ínsula remota (Pereda, 1864: 31-32).



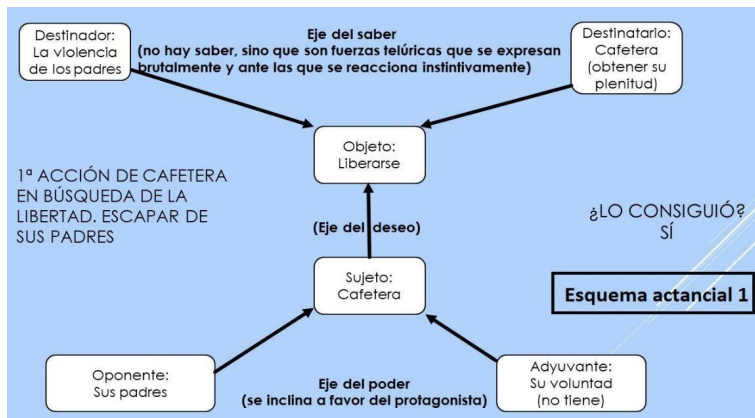
Creemos que a partir del establecimiento de estos tres focos narrativos podemos realizarnos algunas preguntas que, al contestarlas, apoyados en la intuición y el esquema actancial,²⁰ estableceremos con total transparencia cuáles son las funciones que la sintaxis literaria de este argumento nos propone (Greimas, 1987: 196-205).

Lo primero que nos preguntamos es ¿cuál era la intención del narrador al contarnos esta historia? También, ¿por qué la hizo de manera lineal cronológica en dos tiempos, uno supuestamente muy remoto y otro en presente? O, ¿por qué no cerró la acción contándonos el resto de las cosas que le sucedieron a Cafetera una vez puesto en libertad? Así mismo podemos interrogarnos ¿por qué la historia se contó en función de dos espacios físicos? Y finalmente, ¿qué significado tiene para el personaje y la historia contada la transformación del Muelle de las Naos?

Por lo tanto, hemos decidido proponernos analizar con el esquema actancial estos tres núcleos o focos narrativos y opinamos que el objeto que mueve a Cafetera a lo largo de la historia es la búsqueda de la libertad. Cada uno de los esquemas quedaría así:

Figura 1

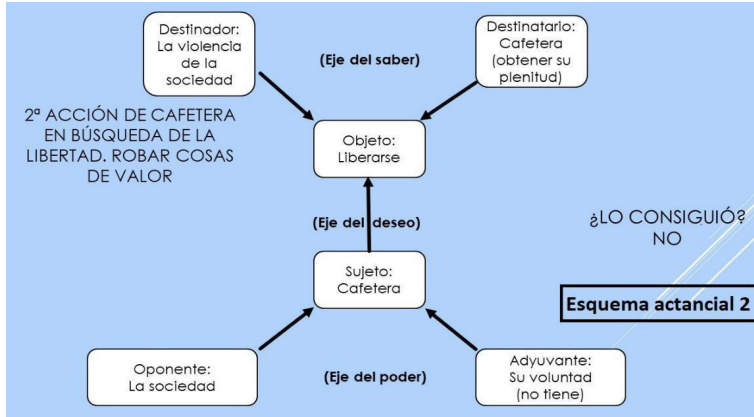
Esquema actancial de la primera acción de Cafetera



Fuente: Elaboración propia.

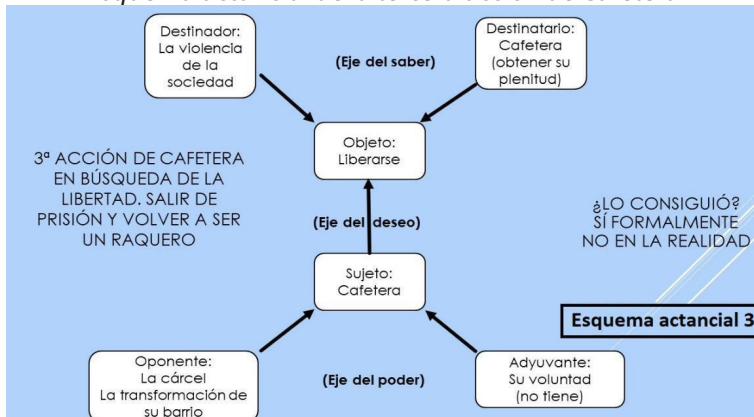
²⁰ La bibliografía para establecer qué es y cómo funciona el esquema actancial es ingente, aquí solo aludiré algunos autores por nosotros consultados, en el entendido que dicha estructura amenaza con hacerse infinita.

Figura 2

Esquema actancial de la segunda acción de Cafetera

Fuente: Elaboración propia.

Figura 3

Esquema actancial de la tercera acción de Cafetera

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, explicaremos los tres esquemas. El primero tiene como motor que detona los acontecimientos la decisión de Cafetera, cuando todavía es un niño de siete años, de escapar pues ya no soporta más los malos tratos, la violencia y el hambre que lo acosa todo el tiempo en su casa. Por lo tanto, el Sujeto es Cafetera



y el Objeto es la búsqueda de la libertad. El segundo eje lo constituye el Destinador que no es otro que la intuición que le hace ver al protagonista que es necesario escapar para sobrevivir si no mejor, por lo menos un poco menos mal; el Destinatario es el propio protagonista que se podrá beneficiar con la obtención de un poco de armonía y de paz si alcanza su objeto. El tercer eje, el del poder, se da cuando identificamos al Oponente, que son sus padres y a los que logra vencer fácilmente pues aprovecha la ausencia de éstos para huir y el Adyuvante tendríamos que decir que no lo tiene o acaso podamos establecerlo como la 'voluntad' o la 'intuición' del protagonista. En consecuencia, el sujeto puede alcanzar su objeto y, por lo tanto, la acción narrativa podrá progresar y continuar la historia que se nos está contando.

El segundo esquema tiene como foco la búsqueda de Cafetera, nuevamente, de la libertad. Ha descubierto que escapar de sus padres no ha sido suficiente para dejar atrás ese mundo de opresión. Como dice el narrador: "expuso su individual independencia a mil y un riesgos apuradillos [...] No se pegaba de trompadas con los suyos más de tres veces al día; su madre no lograba echarle la vista encima arriba de una por semana" (Pereda, 1864: 26). En consecuencia, la adquisición de la libertad que para él sería definitiva pasaba por robar cosas de mayor valor que la misma estopa que no daba sino para ir espantando el hambre, pero tan sujeto estaba a las prisiones de la pobreza y de la marginación como confines tenía su barrio, por lo tanto, decide cambiar la estrategia. Sujeto: Cafetera; Objeto: libertad. Destinador: la violencia social, la marginación; Destinatario: el propio Cafetera. Oponente: el policía, la cárcel, la sociedad toda; Adyuvante: no lo tiene, acaso la voluntad o la intuición, como en el esquema anterior. Por lo tanto, tenemos que concluir que en esta segunda ocasión no logró su objetivo, y aunque en el primer caso dijimos que sí, este logro fue relativo pues con el tiempo descubrió que no le sirvió de mucho.

El tercer esquema repite el mismo foco o motor de la acción, el deseo de Cafetera de ser libre en oposición a su encarcelamiento. Sujeto: Cafetera; Objeto: libertad. Destinador: la cárcel; Destinatario, el propio protagonista. Oponente: la sociedad representada por la cárcel y por la transformación del barrio; Adyuvante, de nuevo, no

lo tiene, podría ser la voluntad pero eso ya no se sabe, por lo tanto, tenemos que decir que formalmente sí alcanza el objeto, pero en el fondo, en cuanto ve que ya no podrá ejercer su oficio, tendríamos que decir que no lo logra. Por lo tanto, en este tercer segmento sostenemos lo mismo que dijimos respecto del primero, que sí alcanza el objeto en lo formal pero no en lo fundamental.

Como se puede inferir de este triple análisis, creemos que la historia que nos cuenta el narrador de Pereda es la historia de un muchachito que nace marcado por la fatalidad de la marginación, la pobreza y el hambre, y aunque él luche por sacudirse esos tres yugos, en realidad nunca puede alcanzar la plenitud deseada. Por otro lado, se crea un fuerte contraste entre la miseria estática del personaje que lucha y una sociedad que se transforma a gran velocidad con la opulencia moderna que el ferrocarril implica. Para esta innovación enriquecida, el marginado es un estorbo y un obstáculo que lo mejor es dejarlo atrás o hacerlo desaparecer.

4. Las funciones narrativas a partir del análisis de la sintaxis literaria

Creo que ahora ya estamos en posibilidad de ensayar una primera propuesta de las Funciones narrativas de la sintaxis que nos relata esta historia y que nuestra autora ovetense también llama *análisis del discurso*. Entendemos por Funciones las causas o motores que aparecen detrás de las acciones de los personajes o los actantes (Bobes Naves, 1985: 37-60). Son las Funciones las causas últimas por las cuales los personajes o actantes hacen o dejan de hacer lo que el argumento de una obra literaria cuenta; por lo tanto, podemos decir que las Funciones que la historia de lo que le sucede a Cafetera se pueden resumir en la idea de que la rica y poderosa modernidad representada por el ferrocarril se enfrenta al atraso y a las costumbres (representadas en la figura folclórica del raquero) como unos obstáculos que son fácilmente doblegados y extinguidos.

Como explica Bobes Naves (1985):

El análisis funcional no es la aplicación de un modelo sintáctico a una historia para señalar las variantes, más bien es la inducción del modelo aplicado y de su significación teniendo



en cuenta que cada una de las unidades de que consta y cada una de las relaciones que se han establecido entre ellas son el resultado de la libre elección por parte del autor para expresar un contenido determinado (p. 60).

En consecuencia, concluimos que Pereda nos propone una secuencia de tres elementos o Funciones²¹ para alcanzar la libertad y que el personaje en los tres intentos es derrotado por el grupo social predominante y que es encarnado en tres figuras diferentes: los padres, el policía-la cárcel y el moderno ferrocarril. En consecuencia, y siguiendo a Zalba, tendríamos que decir que las tres funciones del presente cuento se configuran en torno de una actividad (huida, robo, salida)

- *Primera función:* Huida de Cafetera por la situación inicial de violencia, marginación y hambre que padece en su casa.
- *Segunda función:* Robos sustanciosos de Cafetera para que con los ingresos que pensaba obtener, alcance la libertad que no tenía.
- *Tercera función:* Salida de la cárcel de Cafetera, con el deseo de reincorporarse a su viejo oficio; descubrimiento que hace de que no podrá ser de nuevo raquero; por lo tanto, nunca alcanzará la tan deseada libertad.

21 Si bien Bobes Naves nunca define qué es lo que entiende por 'función', es evidente que este concepto tiene una noción un tanto vaga pero que nosotros podemos organizar en tres categorías: una actividad o un estado o un rol (Zalba, 2008: 23). En el caso de Cafetera, como ya dije en su momento, cada una de las funciones que se desempeñan en la acción narrativa de este cuento implican el paso de un estado a otro: 'Cafetera quiere liberarse de la opresión de sus padres'. Al final de esta primera función el cambio o transformación se da, pues el raquero logra su liberación y escapa de sus padres, eso lo transforma de ser un niño marginado y violentado de la Calle Alta a convertirse en un raquero, y así sucesivamente como ya se demostró páginas atrás. También es necesario que digamos que Bobes, aunque nunca lo dice, tiene como referente inevitable las teorías de Vladimir Propp explicadas en su libro *Morfología del cuento*. En éste, el ruso sostiene que las funciones son acciones concretas que los personajes realizan y cuyas resultas modifican o transforman por completo el resultado final de la acción: "encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes" (Propp: 24).

5. Cuatro secuencias narrativas

Como complemento del análisis sintáctico de este texto vamos a repasar brevemente algunas *secuencias narrativas* (Bobes Naves, 1985: 60-76) que nos permitirán reafirmar los resultados que hemos obtenido del análisis de las Funciones.²²

Como lo propone el análisis marxista, tendremos que decir que nuestro protagonista responde al concepto de *héroe problemático* que parte de una circunstancia que lo descobija de los principios morales de la sociedad en que se desarrolla y que por ello no tiene dificultad en romper y cuestionar dichos principios. Afirma Lucien Goldmann (1975) que la novela producida durante los tiempos en que dominó el liberalismo en Europa se caracterizó por retratar “un cierto número de individuos esencialmente *problemáticos*²³ en la medida en que su pensamiento y su conducta siguen dominados por valores cualitativos” (p. 30). En el caso de Cafetera, esos valores cualitativos estarían representados por la fidelidad al grupo y la identificación con su espacio, y en consecuencia, son ajenos e indiferentes a la productividad, la acumulación de capital, la admiración por la modernidad o el progreso. Afirma más nuestro teórico. Sostiene que al imponerse los principios burgueses de la producción y la acumulación de riquezas como normas morales es que se da ese conflicto que hace aparecer al héroe problemático en la narrativa del siglo XIX.

A partir de estos valores tuvo lugar el desarrollo de la categoría de la biografía individual²⁴ que se ha convertido en el elemento constitutivo de la novela, donde, sin embargo, ha tomado la forma del individuo problemático a partir de [...] la contradicción interna entre el individualismo como valor uni-

22 Bobes Naves entiende por ‘secuencia narrativa’ a un conjunto de relaciones causa-efecto. En el caso de Ana Ozores los ejemplos podrían ser las carencias de ésta, los medios que ella utiliza para superar esas pobrezas existenciales y el fracaso en que termina esa búsqueda. Es decir, la causa son las carencias y el efecto, la búsqueda de medios para suplirlas; la causa es la búsqueda de sustitutos de las carencias y el efecto el fracaso en todas las búsquedas. (1985, pp. 60 y ss.)

23 El subrayado es de Goldmann.

24 El crítico marxista nos induce a pensar (y tiene razón) que la narrativa a partir de este momento histórico construye sus historias en función de contar biografía individuales de héroes problemáticos, cosa que no sucedía con la narrativa del siglo XVIII hacia atrás.



versal engendrado por la sociedad burguesa y las importantes y penosas limitaciones que esta sociedad imponía realmente por sí misma a las posibilidades de desarrollo de los individuos (Goldmann, 1975: 31-32).

Por lo tanto, revisaremos algunas secuencias que nos propone el argumento ya analizado y que se concretan en determinadas anécdotas; éstas nos permitirán confirmar que nuestro personaje es un héroe problemático porque está inmerso en un moderno mundo cuyos valores no comprende y, además, se lo señala como un estorbo y un obstáculo para alcanzar la tan deseada modernidad. Es decir, que analizaremos pequeños elementos de la acción que van apareciendo a lo largo de la historia y que nos permitirán demostrar que las funciones de Cafetera subrayan la lucha estéril de nuestro personaje que está condenado a extinguirse porque hacia allá lo empuja la sociedad. Por comodidad llamaremos a estos pequeños fragmentos de la acción *anécdotas* (Bobes Naves, 1985: 60 y ss.) y vamos a revisarlos a partir de un esquema de relaciones causa-efecto. Es decir, la *anécdota* seleccionada será la 'causa' y nosotros inferimos el 'efecto'. Las secuencias motivo de nuestro interés son: la violencia física con que se tramitan todo tipo de tratos entre Cafetera y su mundo, la pobreza del grupo social al que pertenece, el robo de un reloj de marinería y la introducción del tren en el barrio del raquero.

Dice el narrador que los padres de Cafetera lo alimentaban con comestibles y bofetones: "Siete años contaría cuando su madre, conociendo que era apto para las fatigas del mundo, comenzó a darle los tres mendrugos diarios de pan envueltos en soplamos y puntapiés" (Pereda, 1864: 20). Esto que pareciera un elemento muy secundario de la historia, que al parecer busca encontrar una intertextualidad con la violencia de las novelas picarescas (a las que alude por el proceder narrativo) o la violencia que se ceba contra don Quijote²⁵ en las diversas aventuras que emprende (novela que también en este cuento es aludida) y que no hay duda buscan dotar de elementos humorísticos a estas historias, en el caso del cuento de Pereda tiene esta violencia unos tintes muy negros y omino-

25 La influencia cervantina en la prosa de Pereda ha sido identificada desde un primer momento, así lo dicen sus contemporáneos como Emilia Pardo Bazán en sus lecciones de literatura española o el ya aludido Menéndez y Pelayo. *Vid infra* la bibliografía.

sos, y son, sin duda alguna, elementos fundamentales para que se conviertan en rasgos funcionales. De hecho, el mismo narrador establece la relación causa-efecto que estamos explicando pues agrega líneas adelante de lo transcrito: “[Cafetera] se decidió por el arte en el cual hizo su estreno pocos meses después del último mendrugo, que le aplastó la nariz para nunca más enderezársele” (Pereda, 1864: 21). Independientemente de que esta secuencia que citamos sea también elemento que nos permite demostrar el llamado por Menéndez y Pelayo como *naturalismo perediano*, es también elemento fundamental para el desarrollo de la acción pues esta agresividad dará por efecto la huida y el consecuente destino de nuestro protagonista.²⁶

La pobreza material que aflige a los personajes es una constante que el narrador subraya una y otra vez a lo largo de diversas escenas. Por ejemplo, la vestimenta de Cafetera lo muestra claramente:

no había cumplido cuatro años cuando la tía Carpa le metió, de medio cuerpo abajo, en una pernera de los calzones viejos de su padre, dádiva que, añadida a una camisa que, también de desecho, le regaló su padrino el tío Rebenque, llegó a formar un traje de lo más vistoso” (Pereda, 1864: 20).

O en otro lugar se dice cuál es el mobiliario de la casa de este muchachito: “Cafetera estaba solo en casa, sentado sobre un arcón viejo, único mueble de ella, no contando el catre matrimonial” (Pereda, 1864: 21). Esta es una de las causas por las cuales Cafetera abandona el hogar, aunque al llegar al barrio del Muelle de las Naos, la miseria y la mugre es la misma que veía a diario en su casa:

Enseguida dio un par de chupadas a una punta que halló pegada a la testera del catre, mientras se amarraba con una escota los enciclopédicos calzones a la cintura; ocultó sus greñas bajo la cúspide de un gorro catalán; por último, lanzose calle abajo en busca de aventuras [...] cuando él, perdiendo de vista su casa, comenzó a respirar los corrompidos aires de la Dársena (Pereda, 1864: 21).

²⁶ Para la cuestión del naturalismo perediano cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Tomo VI, Madrid: CSIC., 1942: 245 y ss.



El robo del reloj es un hecho más especioso que el anterior y nos muestra la terrible dicotomía a la que se encuentra sometido nuestro personaje pues sabe que es propietario de un instrumento que vale mucho dinero,²⁷ tanto que él jamás lo ha visto junto, pero a la vez no puede deshacerse de él. Y aquel artificio que debería ser el elemento que él esperaba lo redimiera de su marginación, no sirve sino para terminar de hundirlo en la realidad en que se encuentra. Es el más mísero prisionero de su marginación y el mentado reloj servirá como elemento de su desdicha porque por causa de él y de la ingenuidad del muchacho, será delatado y encarcelado.

Esto traía volado al raquero, que no sabía cómo deshacerse de él, pues ni regalarle quería, ni tirarle al mar, sin indemnizarse de los peligros que corrió al trincarle [...] El obstáculo que oponía a su compra el comerciante era, aunque no se lo decía al raquero, el nombre del buque y el de su armador, diestramente esculpidos en la parte más integrante del aparato [...] Largos días pasó Cafetera meditando sobre el asunto (Pereda, 1864: 28).

Comentemos la última escena de nuestra historia, que cierra los acontecimientos con terrible pesimismo. La transformación de un mísero rincón de Santander al que muchos no entran por temor, incluidos los mismos policías, que en breve lapso de tres años se ha

27 En la discusión de este cuento de Pereda ha sido motivo de múltiples reflexiones qué cosa es exactamente el objeto robado por Cafetera, que nunca queda claro el asunto al lector de nuestro tiempo, aunque en aquellos años del siglo XIX, y previos, en que los barcos eran a vela y muy pocos de vapor habían surcado las aguas peninsulares, debió serles muy evidente la calidad y aspecto del *estrumento*, como lo llama el mismo Cafetera. Pues bien, los estudios sobre el siglo XIX son tan amplios y complejos que es posible saber qué y cómo era dicho aparatejo. Sylvain Venayre, especialista francés en la marinería del siglo XIX los describe con suma claridad:

Consideremos el reloj, que Christophe Granger estudió justamente para la *Historia del mundo en el siglo XIX*, de donde retomo la demostración en su totalidad. A comienzos del siglo XIX, este objeto tiene ya una larga carrera marítima, científica y militar. Su uso nace de la búsqueda de la exactitud por parte de los intelectuales del siglo XVIII. El auge de la navegación científica exige, en efecto, la minuciosa determinación de las longitudes en el mar.

A partir de 1714, las autoridades inglesas dotan al país de un *Board of longitudes*, destinado a estimular los estudios en la materia. En 1765, el relojero John Harrison se las arregla para desarrollar un reloj para marinos con sólo dos segundos de error después de 42 días de navegación. Después de 1830, los relojes se imponen en las actividades ordinarias de los barcos mercantes (2017: 4).

transformado en una amplia explanada en la que hay comercios, tiendas, andenes, vías férreas, bodegas, comerciantes, calles, pasos, carretas que llevan y traen mercancías que se han de subir al tren o a los barcos y asombrado nuestro protagonista no alcanza a comprender lo que está pasando ni logra calibrar las consecuencias que para él acarreará tal metamorfosis, pues a raíz de ese cambio no puede haber para él otro efecto que su extinción como raquero.

La escollera de Maliaño, la estación del ferrocarril, el nuevo empedrado y otras reformas hechas precisamente mientras duró la condena de los pilluelos, era lo que ellos no podían comprender [...] Después acá, aunque con la llegada de los trenes, a medida que la han visto repetirse, van familiarizándose bastante los raqueros, no ha sido hasta el punto de que éstos permanezcan tranquilos en el Muelle de las Naos. Por el contrario, empujados y oprimidos por el potente movimiento que la población ha tomado allí en los últimos años, van abandonando el territorio (Pereda, 1864: 31).

Ahora que hemos concluido el análisis sintáctico es necesario tomar los resultados que hemos obtenido para hacer la síntesis de todos estos elementos.

6. Conclusiones

Como hemos visto, el cuento "El Raquero" se nos presenta como una historia sucedida en un tiempo muy remoto y en un lugar que podría ser conocido como el confín del mundo, no obstante, a medida que se van desarrollando los acontecimientos, el lector descubre que no es así, que en realidad los hechos ocurrieron hace muy poco tiempo (la acción concluye en 1857 y el texto se publicó en 1864, en el libro *Escenas montañosas*, y acaso se escribiera antes, porque como ya dijimos, afirma Menéndez y Pelayo que se publicó en una revista en 1850) pues termina el tiempo de la historia entre dos y seis años antes de su escritura, además de que ese remoto confín del mundo en realidad está a un costado de la catedral de Santander, es decir, que en verdad es y era un lugar muy cercano a donde ocurrían las principales actividades sociales de la ciudad cantábrica.

Como sabemos, en el texto literario "El mensaje estético se estructura de manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es



decir, se propone atraer la atención del destinatario sobre la propia forma" (Ramírez Caro, 2002: 8). ¿Por qué esa actitud del narrador? Sin duda, tiene que ver con dos aspectos: Pereda quiere referir su relato como si fuera una típica historia que alude al brumoso mundo de los cuentos infantiles que inician con la consabida expresión: 'Había una vez, en un lejano país...'. Y este proceder le da un sentido fantasioso y mítico que crea un fuerte contraste con una historia de clara raigambre realista.

Es decir, Pereda gusta de crear fuertes contrastes narrativos para atraer la atención del lector, procedimiento que se habrá de repetir de otras maneras. Por ejemplo, crea una oposición también en el lenguaje alto y bajo en cómo se narra la vida de Cafetera que es un pobre mozo de cordel, pero en ella se utilizan términos propios de una alta ejecutoria real, o las constantes ironías que expresan las más terribles violencias pero que se redactan con el lenguaje formal del mundo de las academias.

En fin, Pereda disfruta mucho de construir sus historias con antítesis. Pero ese presentar lo cercano por lo lejano y lo reciente por lo remoto tiene también una segunda intención, como ya dijimos, y es ideológica: se le pide al lector que reflexione y que vea que eso que parece que sucede en un mundo lejano y distante y que por lo tanto podría serle indiferente al lector santanderino, en realidad es algo que está ahí, muy presente, que no se ha reparado en él por verlo como algo cotidiano y que quizá encierra una pequeña tragedia (la desaparición de las figuras folclóricas de los raqueros) y que nadie se da cuenta o no les importa o fingen que no se dan cuenta, cuando es algo tan vital y tan importante para la sociedad y la cultura de su momento.

Esta especie de llamada de atención es uno de los rasgos fundamentales, quizá el más importante, del costumbrismo. Esta corriente narrativa española fundó su temática, su estilo y su interés en reflejar un mundo que se alejaba poco a poco y que irremediablemente se estaba perdiendo o ya se había perdido del todo, y ven los narradores en este hecho una imposición de la modernidad que estaba transformando España. Es decir que la tradición y la modernidad se le presentó a España como una antítesis insuperable desde inicios del siglo XVIII y no se habrá de resolver tal dicotomía hasta

la segunda o tercera década del siglo XX. Para algunos escritores como los ilustrados, y tenemos en Cadalso el más claro ejemplo, la tradición era un problema y lo mejor era permitir la entrada de las modernas ideas políticas y económicas, y clama el coronel y literato por deslindarse del absolutismo tradicional que es un duro lastre que su país va cargando; por lo contrario, y ya lo vemos aquí en Pereda, el fenómeno es al revés, la tradición es un tesoro que no se sabe aquilatar porque la sociedad está encandilada con la modernidad que se simboliza ahora con el ferrocarril.

Como hemos visto en el análisis de la acción que hemos realizado a partir de la sintaxis literaria de este cuento, la historia narrada mantiene una estructura que con el paso de las décadas se convertirá en canónica de: presentación, desarrollo y desenlace; no obstante, esto que nos puede parecer hoy un esquema consabido y ya muy gastado, casi convencional, era de una gran innovación en ese momento en España; el cuento hispano no había tenido una notoria evolución y el siglo XVIII y el romanticismo de este país no llevaron a sus últimas consecuencias dichas formas cuentísticas.

Los relatos cortos previos al costumbrismo en España deambulaban entre la fábula moralizante, el relato misterioso, el cuadro de costumbres o las microfisiologías. Pereda parte del cuadro de costumbres para construir su texto, pero no se limita a reproducir la moda que Mesonero Romanos había consagrado veinte años antes, sino que lo retoma, lo modifica y hace su propia propuesta. Sin duda, permanecen algunos elementos convencionales, como el final moralizante, pero aun así la moraleja final de Pereda es una cuestión muy específica, que merece un estudio aparte.

Por otro lado, si consideramos este texto que nos ocupa como un cuadro de costumbres, podemos ver en él varias modificaciones fundamentales, en primer término, no es una construcción meramente estática, como sería una litografía o una acuarela, que es el principal proceder y gusto de los cuadros de costumbres; aquí, en "El Raquero", se cuenta una historia completa y el centro del interés no está, a nuestro parecer, en la recreación entre antropológica y folclórica del hecho o del personaje. A Pereda le importa el ser humano que hay detrás de esa curiosa figura harapienta, el cuadro de costumbres es el marco para desarrollar el personaje y la historia que cuenta.



Si en algún punto podemos centrar la motivación de Pereda para construir su historia, ese se encuentra en la lucha fracasada de Cafetera por sobrevivir a la desdicha: tres veces, como ya demostramos con el esquema actancial, es que el personaje lucha por alcanzar la felicidad y en las tres ocasiones fracasa; más aún, se demostró la gran soledad que padece Cafetera porque nunca encuentra un adyuvante que lo apoye para alcanzar esa plenitud; todo esto, sin duda, está muy lejos de los alcances de los cuadros de costumbres y nos presenta una prosa moderna y renovada.

Varias cosas nos han quedado en el tintero, pero es tiempo de ir cerrando estas conclusiones y, por lo tanto, solo haremos una última afirmación: la transformación del espacio escénico que analizamos cuando repasamos las recurrencias narrativas tiene un poderoso efecto en el lector pues el mundo del raquero se esfuma y esta figura harapienta y folclórica, si ya estaba desvalida por su indefensión y su miseria, ahora, al desaparecer el Muelle de las Naos, más le valdría morir porque para esos muchachillos no hay espacio posible.

Referencias bibliográficas

- Aguinaga, M. (1996). *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Aguinaga, A.M. (1995). "Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda". *Boletín de la Biblioteca Meléndez Pelayo*. Año 71, enero. Santander: Biblioteca Meléndez Pelayo.
- Aguinaga, A.M. (2004). La intertextualidad cervantina en los artículos periodísticos y primeros libros costumbristas de Pereda. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3. Ann Arbor: Michigan Universitate State.
- Bahamonde, Á. (1996). *España en democracia. El sexenio, 1868-1874*. Historia 16.
- Barrios, M. (1994). *Los amantes de Isabel II*. Temas de hoy. Madrid: Temas de hoy.
- Bettelheim, B. (1974). *Heridas simbólicas*. Buenos Aires: Barral Editores.
- Blanco, C.; Rodríguez, J. y Zavala I. (1979). *Historia social de la literatura española. Vol. I*. Madrid: Castalia.
- Bobes Naves, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- Bourneuf, R. y Ouellet R. (1989). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Feliciano Cruz, K. (2004). *El motivo del niño en tres novelistas españoles del siglo XIX: José María Pereda, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

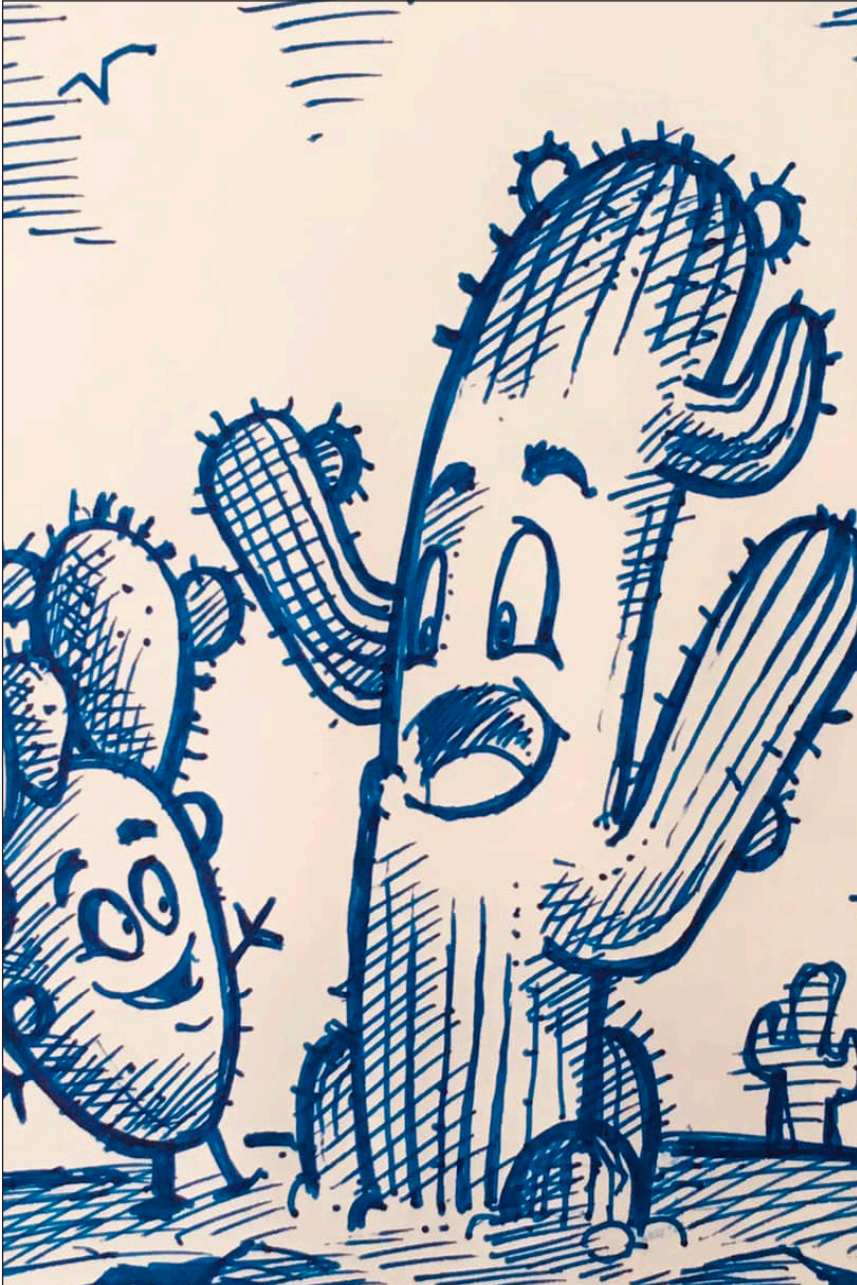
- García Castañeda, S. (2001). Las *reminiscencias* de Pereda. *Alegua*, XIV. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 85-96.
- García, F.J.L. (2001). Personajes a través de la comunicación no verbal: La Regenta de Clarín. *El rastro de la historia*, (9). http://www.rumbos.net/rastroria/rastroria09/Clarín_.htm.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Greimas, A.J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A.J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Menéndez y Pelayo M. (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid: CISIC, Vol. 6.
- Menéndez y Pelayo, M. (1911). Discurso leído ante el monumento a don José María de Pereda durante su inauguración en los Jardines de Pereda, Santander. Madrid: Librería General Victoriano Suárez.
- Montesinos, J.F. (1965). *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia.
- Pardo Bazán, E. (1893). *Lecciones de literatura*. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- Paz, Octavio (1991). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- Peñas Ruiz, A. (2014). *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Madrid: Academia del Hispanismo.
- Pereda, J.M. (Ed. de Trueba y Quintana, A). (1864). *Escenas montañosas*. Madrid: Jubera.
- Pereda, J.M. (Ed. Menéndez y Pelayo, M.). (1891). *Escenas montañosas en Obras completas*, vol. 5. Madrid: Imprenta y fundición de Tello.
- Propp, V. (1993). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Ramírez Caro, J. (2002). Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica. *Revista comunicación*, 12(2). 76-95. <https://doi.org/10.18845/rc.v12i2.1201>.
- Venayre, S. (2017). La vuelta por el siglo XIX. Una historia del mundo a través de los objetos. *Secuencia*, 104. México: Instituto José María Luis Mora.
- Zalba, E.M. (2008). Semiótica discursivo-narrativa: la 'narratología' estructuralista. *Semiótica*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zavala, I.M. (1982). *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Madrid: Crítica.

Ramón Moreno Rodríguez

Correo electrónico: ramón.moreno@cusur.udg.mx | ORCID: 0000-0003-3607-0134

Mexicano. Doctor en Literatura Española por la UNAM. Profesor en la Universidad de Guadalajara, en la Licenciatura en Letras Hispánicas, campus Ciudad Guzmán. Líneas de investigación: Narrativa Española Reciente y Boom Latinoamericano. Su última publicación se titula "¿Políticos o escritores? ¿República o monarquía?" En la revista *Internaciones* de la U de G.

DOI: <https://doi.org/10.32870/in.vi20.7151>



Viaje al interior (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz



Arrobados

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 105-124
ISSN: 1870-896X

Amalgamar vida y arte: Una receta de éxito. Entrevista con el Dr. José Ángel Becerra Sáinz

Patricia Ayala García
Universidad de Colima

Recepción: abril 28 de 2023
Aceptación: junio 20 de 2023

José Ángel es profesor de la Universidad de Colima desde 2014. Su formación como diseñador y artista lo ha hecho acreedor a importantes premios regionales y nacionales. Ha participado en diversas actividades colaborativas y sus creaciones van desde la caricatura, la narrativa gráfica, la fotografía, la pintura, hasta la escultura, incluyendo proyectos interdisciplinarios. Entre las cosas más admirables que se pueden mencionar sobre José Ángel, además de su carrera académica y artística, es su innegable amabilidad y paz interior que comparte con su amada familia y que se refleja, sin duda, en cada uno de sus relatos visuales.



PA: Dr. José Ángel, platicanos, ¿cuándo te diste cuenta que querías ser artista?

JA: Para mí fue un proceso muy orgánico, ya que siempre disfruté muchísimo dibujar y la gráfica en general. Me gustaba mucho hacer cosas con la ayuda de mi imaginación. En particular, disfrutaba muchísimo el mundo del cómic y los dibujos animados. Curiosamente, no fui mucho de videojuegos. Pero todo el arte gráfico asociado a los super héroes me atraía muchísimo. Con el tiempo he llegado a pensar que en realidad eran las posturas anatómicas tan dinámicas y tan estéticas las que disfrutaba. Pienso que no me atrapaban tanto las historias, eso era algo un poco secundario para mí. Luego desarrollé una apreciación mucho más notoria en las obras clásicas que hacían despliegue de los mismos recursos.

Después exploré el dibujo, la pintura en sus diferentes técnicas, el grabado, el cómic y la ilustración digital, que es donde me he desarrollado más.

PA: ¿Existe un momento particular en el cual decides enfocar tu atención hacia el mundo del arte?

JA: No soy un purista del arte, como diseñador y comunicador visual, he tratado de quitarme etiquetas para convertirme en un ser creativo, nada más.

Encasillarme me impide explorar otras áreas. He realizado obra fotográfica, pintura, cartel, serigrafía, grabado y video. No me gusta pensar que soy un ser unidimensional. Quizás en el futuro exploraré también la música, la poesía y otras artes para hacer sinergia entre las áreas.

PA: Háblanos un poco de tu proceso creativo, ¿cómo es tu método de trabajo?

JA: Normalmente comienzo con una lluvia de ideas, permitir que la mente se divierta, siempre es importante para generar un concepto alegre. Debo incorporar una etapa en la cual doy la bienvenida al caos, para que de ahí surja el orden.

Acepto la incomodidad del proceso iterativo, en el cual la incertidumbre debe hacerse presente y contribuir a la creación de la obra.

De ahí, se presenta una idea un poco más pulida y sobre la cual afinó detalles. El tiempo asignado es siempre clave para escoger cuando la obra se ha terminado, porque de otra manera uno podría seguir de manera indefinida.

Recientemente he incorporado a mi proceso creativo un pequeño ritual, un proceso en el cual invito a mi musa personal. Le pongo una pequeña veladora, un incienso, aromaterapia. La invito a presentarse y de ahí, a trabajar en conjunto. Encuentro mucha paz en mis procesos creativos. Me gusta mucho inspirarme en el trabajo de artistas que admiro. También es importante escuchar música mientras creo.

PA: ¿Dónde surgen las temáticas de tus obras?

JA: Del amor. De las creaciones del universo y considero la parte en la cual me toca hacer mi aportación. Este recorrido ha ido cambiando muchísimo, como es de esperarse, al paso de los años.

Hoy me gusta visualizarme como una fuerza creadora que aporta algo al mundo, para que mi paso por él tenga una mejoría de espacios, en mis semejantes, en la gente que quiero. He reconciliado en gran medida la relación que tenía con mi arte y mi proceso creativo.

PA: Hablando de tu obra, ¿cómo definirías tu trabajo artístico?

JA: Mi arte es ecléctico, no quiero encasillarme. Tomaré todo lo que esté a la mano para tender un puente entre el corazón de mi público y el mío. Me gusta ver mi trabajo como una pequeña aportación a la sinfonía del universo.

PA: ¿Cuál ha sido el proyecto que te produjo más emoción, más nervios, más expectación y que te sientas especialmente orgulloso?

JA: Me siento muy orgulloso de los proyectos en los cuales no tuve expectativa alguna y la finalidad era disfrutar el proceso. He tenido muy bellos resultados cuando la recompensa es el proceso mismo.



En el concurso para crear el cartel estatal para la feria de Colima de 2014, gané el primer lugar. Fue un proyecto que perseguí por cuatro años al hilo. Disfruté muchísimo darle un significado al proceso, inculcarle una visión mística incluso. Fue un proceso que inició una búsqueda espiritual quizás, y que vivo aún hoy sus resultados.

En el proyecto de los 500 años de la fundación de Colima obtuve una mención honorífica y esto me permitió reconciliar muchos aspectos de mi proceso creativo. Disfrutar el camino mismo y encontrar que cuando las cosas se hacen de corazón, siempre encontrarán buen término. Lo viví de principio a fin como un regalo de mí para mí, para mi familia y la gente que vive en mi Estado. De ahí se desprendieron muchísimas experiencias hermosas que aún recojo hoy día con día.

En el proyecto para generar la identidad de turismo en Villa de Álvarez también obtuve el primer lugar. Este concurso se presentó en un momento en el cual yo necesitaba un remanso emocional. Me dio muchísima felicidad y me gusta creer que proyectará a la ciudad como un lugar de paz, amor y atracción para muchas personas de diferentes partes del mundo.

PA: En una realidad tan visual como la que vivimos hoy en día con tanta información a nuestro alcance, que nos puedes decir de las influencias creativas ¿Qué influencias tempranas tuviste con respecto al arte?

JA: Mi familia siempre tuvo muchos libros, pero no recuerdo que hubiera muchos de arte, así que como ya mencioné, tuve una aproximación desde las artes populares: el cómic y las películas principalmente. Fue ya un poco más tarde cuando pude apreciar y encontrar de dónde venían estas manifestaciones artísticas y el cómo las artes sencillas, se nutren de las clásicas. Leí las biografías de Miguel Ángel, Van Gogh, Pissarro, relativamente muy joven. En algún momento incorporé información de sus vidas a mis creaciones de una manera muy romántica.

PA: Hablando sobre tus creaciones recientes, ¿qué referencias te inspiran a la hora de planear un proyecto artístico?

JA: Siempre ayuda mucho el hacer una investigación previa. Como cada proyecto es diferente y tiene una finalidad muy particular, investigo estilos, corrientes, soluciones preexistentes para no caer en el cliché o en la copia inmediata. He hecho pequeños tributos o referencias a artistas locales como Rangel Hidalgo, a Alberto Isaac. Pero también trato de estudiar los principios de composición y estructura de los grandes maestros clásicos.

PA: Entrando en materia, con tantas expresiones artísticas novedosas, pláticanos por favor, ¿qué significa para ti el arte en general y cuéntanos si existe algún rito que sigues para crear?

JA: El arte es una forma de sanar, de sublimar deseos, de disfrutar y de entrar en un positivo trance creativo. Me ha gustado ir explorando por etapas y con mucha curiosidad, me he ido dando cuenta de lo bello de cada área artística. Recientemente he incorporado danza y música muy básicas para ayudarme a entrar en estados emocionales positivos. En sí cualquier tipo de actividad que me permita entrar en "la zona", en ese punto en el que me encuentro cómodo al conocer la técnica, pero medianamente desafiado, me genera un estado de mucha alegría.

PA: Hablando de nuestra amada Colima, ¿qué te parece el panorama artístico que vivimos hoy en día?

JA: El panorama artístico será siempre un terreno para valientes. Hay que vivir con mucha determinación para preservar esa llama creativa mientras sobrelleva el resto de la realidad. Siempre han existido desafíos muy importantes, quizás uno que se avecina por ahora es la llegada de la Inteligencia Artificial y lo que traerá consigo.

PA: Precisamente esa era mi siguiente pregunta, ¿cuál es tu opinión sobre la relación entre el arte y las nuevas tecnologías?

JA: Hace relativamente poco, me tocó trabajar a partir de un proyecto elaborado por Inteligencia Artificial. Me gusta verlo como



que no hay algo propiamente bueno o malo, sino el cómo lo interioricemos. En este caso, habrá que incorporar lo que nos permita ser más creativos y evitar aquello que nos insensibiliza o automatiza.

PA: Respecto a las nuevas tecnologías como apoyos al artista, ¿qué ventajas crees que ofrecen las redes sociales para divulgar tu arte?

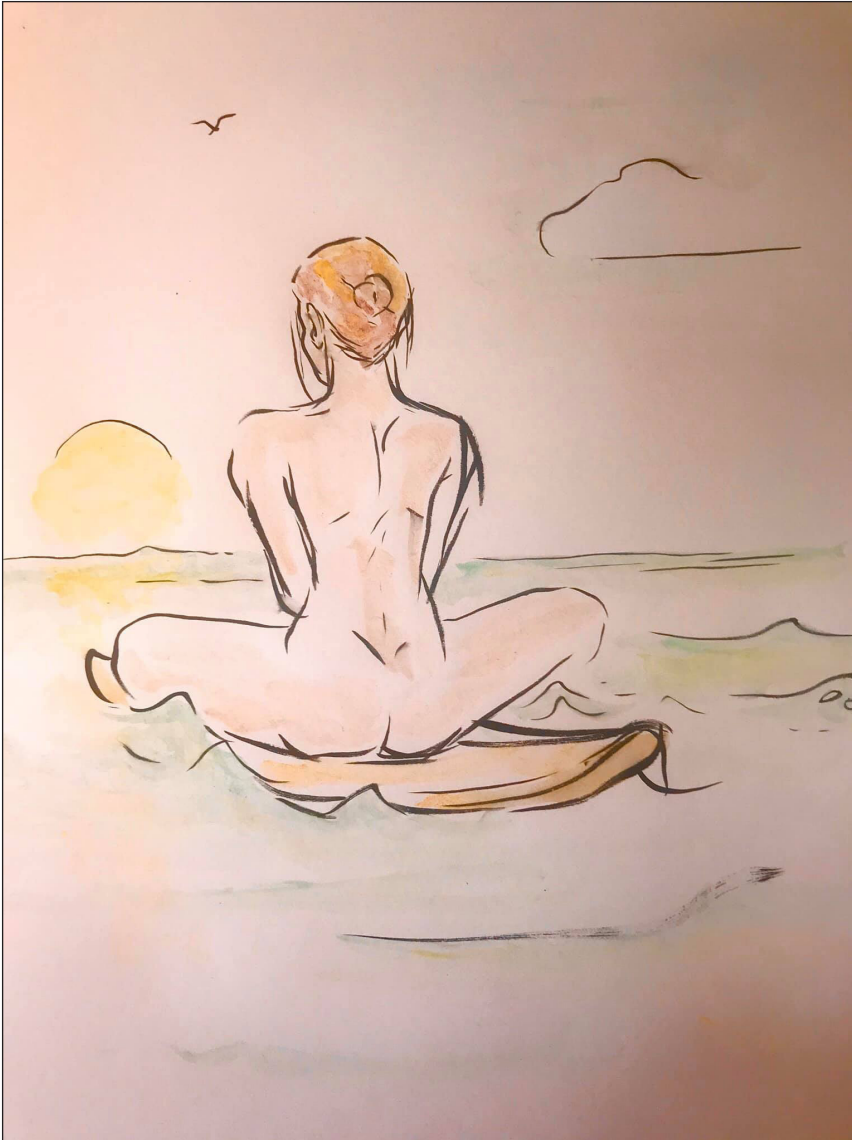
JA: En temas de difusión las nuevas tecnologías son una gran oportunidad, aunque como todo oficio, requiere que le asignemos su lugar y no confundamos que por tener muchos *likes* o miles de seguidores, un proyecto es necesariamente bueno.

PA: Finalmente, sabemos que eres un maestro muy destacado, platicamos ¿cómo compaginas tu creación artística con la docencia y que artistas recomiendas observar para aprender más?

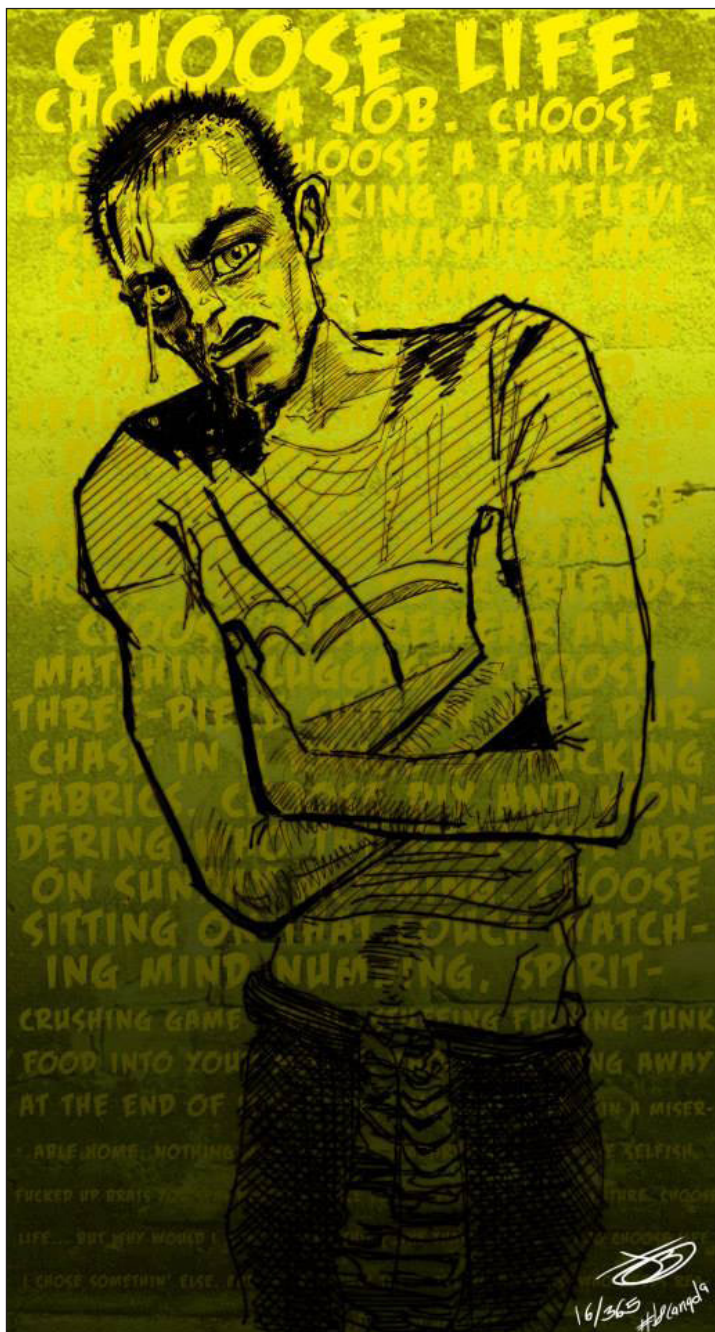
JA: En mi caso, ha sido súper refrescante estar cerca de la visión novedosa de mis estudiantes. Abordan los proyectos sin tanto juicio, sin complicaciones. Creo que eso le va faltando a uno con la edad. Estar cerca de mis estudiantes me permite alimentar cada nuevo proyecto con múltiples posibilidades.

Con respecto a algunos artistas que hay que conocer, recomiendo mucho el trabajo de Patricio Betteo, Gabriel Martínez Meave, Loish, Ashley Wood y Kim Jung Gi.

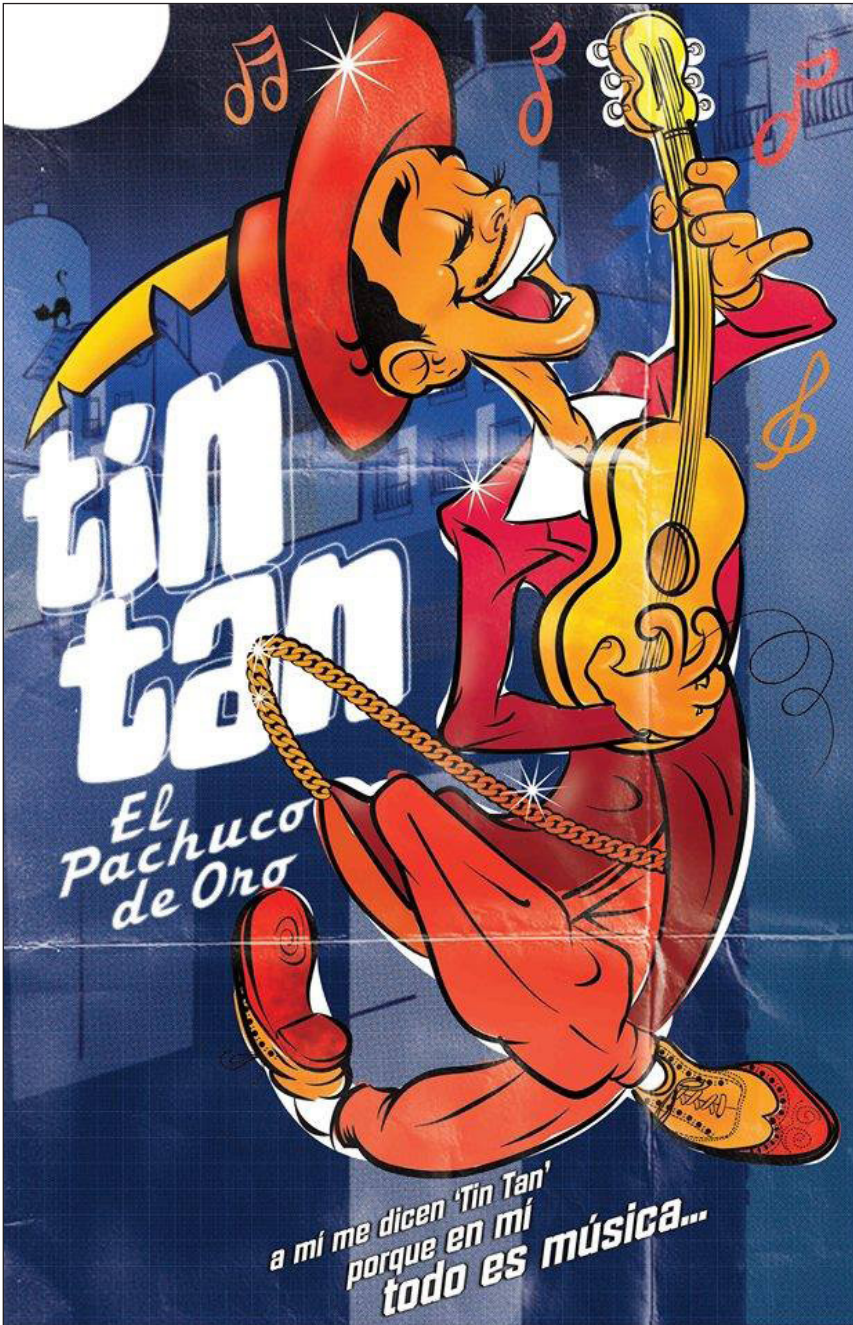
José Ángel Becerra Sáinz: su obra



Atardecer | Grafito y acuarela | 2012



Choose Life | Grafito y retoque digital | 2012





Gato en puerta | Grafito y tinta china | 2012



Tubo. Grafito | tinta y retoque digital | 2012



Viaje al interior | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viaje en globo | Grafito y retoque digital | 2012



Viajes en pandemia 1 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



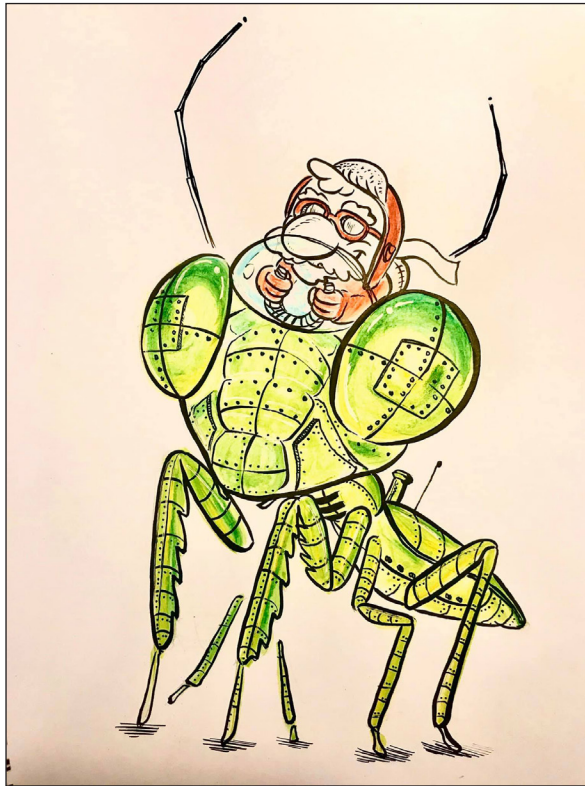
Viajes en pandemia 2 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 3 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 4 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 5 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 6 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 7 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 8 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 9 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 10 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 11 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 12 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 13 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 14 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Viajes en pandemia 15 | Grafito, acuarela y retoque digital | 2020



Vuelo libre | Grafito y retoque digital | 2012



Diapasón

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 125-140
ISSN: 1870-896X

El Cielito lindo en lares de México

Álvaro Ochoa Serrano
El Colegio de Michoacán-CET

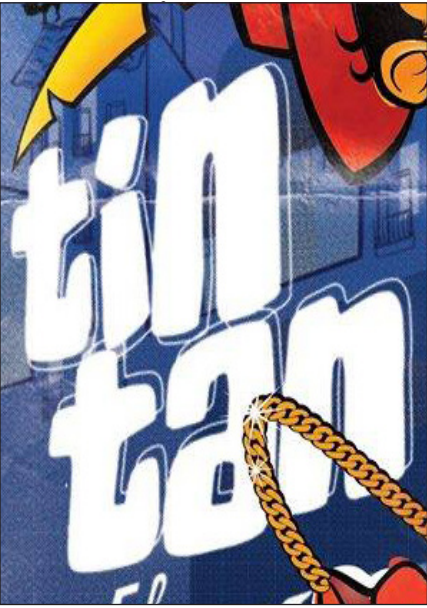
Recepción: enero 12 de 2023
Aceptación: abril 26 de 2023

Resumen

En el texto se muestran variaciones y variantes del famoso *Cielito Lindo*. Ejemplos tomados de la página web *Strachwitz Frontera Collection*. El contexto musical va desde el primer registro sonoro de una *Zamacueca Suriana* de 1908, al disco de larga duración de 33rpm. en los (años sesenta) 1960. Se siguen las rutas maríneas de dicho canto popular, adoptado y adaptado en México. Y por los rastros históricos encontrados, se advierte la oriundez indudablemente andaluza de dicho canto.

Palabras clave

Historia, Folklore, Lírica, Canto Popular, México.



El Rey del Barrio (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

The Cielito Lindo Song on Mexican Landscapes

Summary

The text exposes variations and variants of the famous song *Cielito Lindo*. Examples are taken from the *Strachwitz Frontera Collection website*. The musical context ranges from the first recording of a *Zamacueca Suriana* of 1908 up to the 33rpm LP records which circulated in the 1960s. The seafaring routes are followed to trace the adoption and adaption of this popular song in Mexico. By the historical traces found in its path, it is to perceive the undoubtedly Andalusian origin of *Cielito Lindo*.

Keywords

History, Folklore, Lyrics, Popular Songs, Mexico.

Allende el mar, y por la mar llegó el canto transferrado. Cuéntase que una versión procedente de la península ibérica arribó de la meridional América a suelo mexicano en medio de una aventura marina. Envuelto en una zamacueca, zamacueca o cueca, lo mismo daba. Allá por 1908, Maximiano Rosales y Rafael H. Robinson la tararearon en la Ciudad de México para la grabadora *Columbia*. Bien

diría la voz cantante del par impar, desde Tierra Caliente, desde la costa: He venido a tierra fría, bella diosa de Estrambúl (*sic*), a cantar-te noche y día la zamacueca del sur.

Oye, linda morena, con alegría,
zamba, zamba ay que le da.
Estos santos nacidos del alma mía
zamba, zamba ay que le da.
De la Sierra Morena vienen bajando,
zamba, zamba, ay que le da.
Un par de ojitos negros de contrabando,
zamba, zamba, ay que le da.

Ay que le da, que le da, que le da, que le da
un par de ojitos negros de contrabando,
zamba, zamba, ay que le da.
De contrabando mi alma, pues anda dile
zamba, zamba ay que le da.
A la prenda que adoro, que no me olvide
zamba, zamba ay que le da
zamba, zamba ay que le da.¹

Por otra parte, el difusor de la música popular jalisciense, Marcelino Dávalos (1871-1923), llevó a la capital mexicana, al son de su guitarra, algo del acervo musical tapatío en coplas de *Las Barrancas*, *El Cielito Lindo*, *La Morena*, *La Suegra*, una lírica naturalista con influencia de los románticos españoles.² Quizás proveniente de Jalisco, la Andalucía de México, y de la ribera michoacana; a lo largo de potorriscos y habaneras del Caribe, vía Panamá. Tonadas australes encajarían en el transporte al norte.

Necesitado de la costa oeste, Estados Unidos miró hacia California desde la forzada apertura inglesa del mercado chino (1839-1842). A la par, Tío Sam rompió el aislacionismo japonés válido del expedicionario Perry en 1853. Mediante una guerra, cambió el rumbo en la línea fronteriza mexicana, tratada en Guadalupe-Hidalgo en 1848. La raya cruzó a quienes se quedaron trabajando y

1 Zamacueca Suriana 1ª parte. Canción Popular. Rosales y Robinson 1908. Disco Columbia C445.

2 José Rojas Garcíadueñas, "Prólogo", Marcelino Dávalos, *Así pasan*. Poeta, autor dramático y político. Publicó en *Artes y Letras*. Impartió el curso de Lectura Escénica y Declamación en el Conservatorio Nacional de Música. Alusión Jalisco, la Andalucía de México en *La Prensa*, San Antonio, Texas, 25 de abril de 1920.



canturreando atrás. A raíz de la sintomática fiebre áurea en California, USA aumentó el territorio con la compra Gadsden para Arizona y Nuevo México en 1853 interponiendo el Tratado de la Mesilla con el libre tránsito por la cintura de Tehuantepec. El litoral del istmo sería ruta por el Pacífico para la circulación de mexicanos, colombianos, peruanos, chilenos hasta la Bahía de San Francisco.

Izó bandera la mira
no sé qué vapor será;
si será de San Francisco
si será de Panamá.³

Los vapores de la línea establecida entre Panamá y San Francisco tocaban cada mes Mazatlán, San Blas, el Manzanillo y Acapulco para transbordar pasajeros, metales preciosos, correspondencia, ideas y sonidos. Un son de tarima de Tixtla, Guerrero, aún atiende zambas o chilenas en movimiento.

Se va Cirila, se va, se va;
se va conmigo a Panamá.

Asimismo, esa movilidad humana implicó circuitos de comercio como el de San Blas-San Juan de los Lagos o el de Acapulco-Bajío. Incluyendo ferias con su jugada; en cuyo círculo rondaba el arriero, un agente de lírica y música, en variado papel de mozo, propietario y emprendedor.

Ese Acapulco hermoso,
mi vida, puerto lucido;
me voy para Guanajuato,
pero no te olvido.⁴

En el tráfico navegante del Pacífico, viajó del sur la zamacueca, conocida también como cueca, chilena o marinera, con su inseparable poética. Ésta trasladaba en sus adentros una inconfundible raigambre arábigo-andaluza, un cantar español. El chileno Osvaldo Jaque dice que la cueca fleta un cuarteto de versos octosilábicos; una 'estrofilla' de cuatro u ocho líneas entremezcladas, y otra estrofa de dos líneas pareadas. Unas se denominan copla suelta, cuarteta,

3 Higinio Vázquez Santana. 1925. *Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos*, p. 167.

4 Acapulco Hermoso. Los Marineros de Tepalcatepec. *Sones y Canciones 1*. Discos Alegría JLD-122.

redondilla, malagueña, seguidilla simple, doble, coda, aleluya, parreado.⁵

En ese itinerario de la palabra, importa escuchar a Rafael Herrera Robinson que en 1904 interpretó *El Cielito Lindo* como tango tapatío. Un fragmento dice

Ese lunar que tienes,
Cielito Lindo, junto a la boca;
no se lo des a nadie,
Cielito Lindo, que a mí me toca.
Ay, ay, ay, ay
Y si lo pierdes,
esa será la prueba,
Chata del alma,
que no me quieres.

Y en compañía de Maximiano Rosales, desde la costa, entre zamacuecas, cánticos sicalípticos abajeños, cantaron estos versos:

No quiero que te vayas, ni que te quedas,
zamba, zamba ay que le da.
Ni que me dejes solo, ni que me lleves,
zamba, zamba ay que le da.⁶

Si bien “con mi sombrero en la mano”, como persona indecisa, “quisiera verte y no verte; quisiera hablarte y no hablarte; quisiera encontrarte sola y quisiera no encontrarte,” cantó el flamenco Genaro C. Rodríguez para la empresa *Okeh*. Al tiempo que se escuchaba un eco en California: “quisiera darte la muerte/ y la vida no quitarte.” Para no andar por peteneras, sea mejor dicho a la andaluza:

Ni contigo, ni sin ti
Tienen mis males remedio;
Contigo... porque me matas
Y sin ti... porque, me muero.⁷

5 Osvaldo Jaque Figueroa. 1990. *La Cueca. Danza Nacional de Chile*, pp. 5-6.

6 Carter, Sydney H. and Thomas A. Edison. (1978). Blue Amberol cylinders: a catalogue. MEXICAN SERIES, Matriz 18533; Zamacueca Suriana 2ª parte. Termina la pieza al grito de ¡Viva tierra caliente! ¡Viva!

7 Emilio Lafuente y Alcántara. (1865). *Cancionero Popular*, II: 294; Charles F. Lummis Collection. Braun Research Library. MS. 1. 5. Box 108, Folder 2; Genaro C. Rodríguez. Peteneras. *Okeh* 16341; Telésforo del Campo. Fandanguillos. *Columbia* C-3319, remata con “quisiera pegarte un tiro/ y no quisiera matarte”. Discos en Strachwitz Frontera Collection.



Letra que nos trae a la memoria *Ni Contigo ni Sin ti*, la canción mexicana de Rubén Fuentes y Alberto Cervantes. Así en ese tono, va la copla. Continúa con el pretexto de seguir el cielito lindo en tierras mexicanas. Hasta ahora, otro registro de dicho cielito, sin autoría, es el del Trío González, sonORIZADO un 17 de junio de 1919 en Nueva York.

De la Sierra Morena, cielito lindo, vienen bajando
un par de ojitos negros, cielito lindo, de contrabando.
Ay, ay, ay, ay, vienen bajando
un par de ojitos negros, cielito lindo,
de contrabando.
Una flecha en el aire botó cupido, botó cupido
y volando en el aire, cielito lindo,
bien que me ha herido.
Ay, ay, ay, ay, cuánto dolor.
Por esta grave herida, cielito lindo,
nació tu amor.
Pájaro que abandona su primer nido, su primer nido
si lo encuentra ocupado, cielito lindo,
bien merecido.
Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
que cantando se alegran, cielito lindo,
los corazones.⁸

También, el panameño Alcides Briceño y el mexicano Francisco Aguirre del Pino la armonizaron en la Gran Manzana para la firma *Victor*, el 16 de octubre del mismo 1919. La tiple española María Conesa, “La Gatita Blanca”, iría a Sud América y a España en 1920 a hacer propaganda de México. Llevó en el repertorio una marimba y las canciones: *Cielito Lindo*, *Las Mañanitas* y *A la Orilla de un Palmar*. Más allá de la frontera, Diana de la Fuente cantó *Cielito a lo Lindo* con un arreglo de Manuel M. Ponce en julio de 1921 (*Okeh* 16002); y la venezolana María Luisa Escobar lo vocaliza en un ajuste de L. Nuño, el 30 de junio de 1924 (*Edison* 60038-R).

El pájaro que abandona su primer nido, su primer nido;
si lo encuentra ocupado, cielito, lindo, bien merecido.
Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
porque cantando se alegran,
cielito lindo, los corazones.

8 *Victor* 72563-A. Los anteriores y los siguientes proceden de la mencionada *Strachwitz Frontera Collection*.

De tu reja a la mía no hay más que un paso, no hay más que un paso
y' hora que estamos solos, cielito lindo, dame un abrazo.
Ay, ay, ay, ay, canta y no llores...⁹

A la postre, hacia 1925, el hispano José Moriche estampó su voz en los discos *Okeh* 1685-B y *Vocalion* 8668 de 78rpm, una versión vernácula.

Debajo de mi ventana
pasa la noche rondando
un charrito muy valiente
que me está a mí enamorando.
Ay, charrito, no me rondes
que de otro soy prometida.
Y si sabe que me buscas
puede costarte la vida.

Ay, charro, por Dios;
ay, déjame en paz
y olvida mi amor
que no has de lograr.

Porque yo quiero a uno de Coahuila
que es tierra de valientes;
que, con un beso, mi alma,
me da la dicha y roban la calma.

Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
porque a tu lado se alegran,
cielito lindo, los corazones.
Ni te debo ni me debes
ya que, Dios, se ha terminado.
Tú con una, yo con otro
y cada cual por su lado.
Cuando pase junto a mí,
agacha pronto la frente.
Ni se crea que yo le *quero*,
al hombre, a lo valiente.

9 Nota sobre María Conesa en *La Prensa*, San Antonio, Texas, 19 de abril de 1920; *El Demócrata*, México, 20 de junio de 1920. La versión del *Cielito Lindo* contenía la seguidilla escogida de Lafuente, l: 147: cuando voy a la casa/ de mi querida... y Ese lunar que tienes... al que los músicos mexicanos agregan: y si lo dieres/ por tan taruga/ quiera Dios se te vuelva/ ¡cielito lindo!/ prieta verruga. Además, versos de El Butaquito.



Ay, charro, por Dios...
Porque yo quiero a uno de Coahuila...

Ay, ay, ay, ay, pierde ilusiones
porque a tu lado se alegran...

El extremeño José Moriche (1890-1964) actuó en México, Cuba y luego en Nueva York, donde dejó abundantes canciones populares para el fonógrafo. Hizo dúos con: Antonio Utrera, Margarita Cueto, Arturo Patiño, Juan Pulido, Rodolfo Hoyos, Pilar Arcos y Laura Magaña. Otro célebre dueto en ese mundo artístico del segundo decenio del siglo XX fue el formado con el yucateco Guty Cárdenas. Moriche acompañó a Carlos Gardel en la película *El Tango en Broadway*.¹⁰

En este tenor, el Coro Mixto del tapatío Eduardo Vigil y Robles (1875-1945) grabó la selección celeste con Orquesta Internacional en Nueva York el 20 de octubre de ese 1925. La composición de dos estrofas y el estribillo "Ay, ay, ay, ay, canta y no llores...", atribuida a Pablo Santos (1871-1924), muerto en el barrio de Tepito, entonces Distrito Federal, iniciaba con: "Pájaro que abandona su primer nido..." e incluye la segunda:

Siempre que te enamores,
mira primero, mira primero,
dónde pones los ojos, cielito lindo,
no llores luego.¹¹

Precisamente la seguidilla recogida en 1865 por el historiador malagueño y arabista español Emilio Lafuente y Alcántara bien advertía: "Si la pasión te ciega/ Mira primero/ Dónde pones los ojos, / No llores luego:/ Los ojos abre/ Mira que cuando acuerdes/ Ya será tarde"¹².¹² El tri-semanal *El Tucsonense* en Arizona, Estados Unidos, que notició la muerte de Pablo Santos en 1924, transcribía esta otra:

Todas las ilusiones,
Cielito lindo,
que el amor fragua,

10 José Moriche nació en Burguillos del Cerro, Badajoz, España. Cita de Ernesto Martínez Frausto. *Hasta que el Cuerpo Aguante*. Música de Antaño. <https://www.elcuerpoaguante.com.mx/> Puesto el 18 de junio, 2018.

11 Coro Mixto. *Cielito Lindo*. *Bluebird* B-2900-B. *El Tucsonense*, sábado 20 de diciembre de 1924.

12 Emilio Lafuente, *op. cit.*, I: 71.

son como las espumas,
 Cielito lindo,
 que forma el agua.
 ¡Ay, ay, ay, ay!,
 suben y crecen,
 y con el mismo viento,
 Cielito lindo,
 Desaparecen.

A la vez, la famosa cubana Pilar Arcos le pone su canto en 1932; en lo que el autor anónimo repite “De la Sierra Morena... Una flecha en el aire... Ese lunar que tienes...”, y le despliega un toque femenino. “Siempre que hago la cama/ cielito, lindo, beso la ropa. / Es como si besara/ cielito lindo, tu linda boca”. Al clarear “una noche de luna...” termina:

El hombre que se quiera,
 cielito lindo, si no te miente;
 llorar te hará algún día,
 cielito lindo, seguramente.
 Ay, ay, ay, ay, calla y no llores
 que el amor hay que regarse,
 cielito, lindo, como las flores.¹³

En medio de la crisis económica que pegó a Norteamérica y al mundo, la expansión de las artes se deja ver mucho durante el tercer decenio de la centuria XX. El fonógrafo se escucha más en los hogares iberoamericanos de: Estados Unidos, en México, el Caribe, América del Sur y España. En general, Noël de Selva, Tito Guizar, Irma Vila, Manuelita Arriola, Roberto Rodríguez y Clemente Mendoza, entre otros, repiten las mismas estrofas de peteneras en distintos tonos y orden. En cambio, Flores y el campechano Octavio Mass Montes (Grupo Nacional) varían “de tu reja a la mía” a “de tu puerta a la mía”, y agregan una añeja novedad en 1934:

Una monja y un fraile,
 cielito lindo, dormían juntos
 porque le tenían miedo,
 cielito lindo, a los difuntos.¹⁴

¹³ Columbia C3824.

¹⁴ Bluebird B-2214-A y Victor 75077-A. Manuelita Arriola, dúo en Las Cantadoras del Bajío.



Por su lado, las Cuatitas Herrera, María Antonia y María Esther, originarias de Nuevo Laredo, Tamaulipas, que habían participado musicalmente en la película *México Lindo* de 1938, retoman en 1940 la primera parte de la versión Moriche y le agregan “De tu reja a la mía... Una flecha en el aire...”¹⁵ Además, asegundan en una canción huapango con claro sonido huasteco que comienza con ese lunar que tienes, el reiterado De la Sierra Morena. La nueva es:

Eres mi prenda adorada,
eres todo mi querer.
Eres aquella paloma
que cantó al amanecer.

Yo a las morenas quiero
desde que supe
que morena es la Virgen,
cielito lindo, de Guadalupe.
Ay, ay, ay, ay, es bien sabido
que el amor de morenas,
cielito lindo, nunca es fingido.

Árbol de la esperanza,
mantente firme
que no lloren tus ojos,
cielito lindo, al despedirme.
Porque si miro
lágrimas en tus ojos,
cielito lindo, no me despido.¹⁶

Es de anotar que mora, moro, morena, moreno, ojalá (law sha’a Allah), Guadalajara, Guadalupe recuerdan la profunda huella árabe de siete siglos en Al-Ándalus, muy acentuada en el sur español. El filólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) enfatiza el papel difusor de Andalucía en sevillanas, peteneras, malagueñas, rondeñas, granadinas. Denotó la suma de los *cantica Gaditana* en el imperio romano, lo mismo que las *canciones granadinas* en el orbe islámico; su genio creador propagó “la rica variedad de tonadas andaluzas por todos los ámbitos de la Península y por la América hispana”.¹⁷

15 DECCA 10506-A.

16 Víctor 70-7211-B.

17 Ramón Menéndez Pidal. (1968). *España, Eslabón Entre la Cristiandad y el Islam*, pp. 131-134. Peteneras (de Paterna, en Cádiz).

Andalucía fue el arranque de la mayoría de colonizadores encaminados a la Nueva España, la que trajo su música a esta parte, ahora México. Un circuito andado y cantado por la sevillana Amalia Molina en las cadenciosas piezas: *Parcheleras* (Piropos Malagueños), *Por Peteneras* (Canción Andaluza) y *El Sombrero Mexicano*.¹⁸ Antes, lo apuntó el Cuarteto Coclense en 1908:

Soy capullo de la mar
que me mantengo en la peña
con mi guitarra en las manos
cantando La Malagueña.

Cuando me desembarqué
me dio l'agua a la rodilla,
solo por verte a ver,
Malagueña de mi vida.¹⁹

Por el levante u oriente, varios buques de vapor concurrían a la República Mexicana desde diversos puntos de Europa y el Caribe. Cada veintiocho lunas, en la segunda mitad del siglo XIX, barcos de gran tamaño tocaban Veracruz y Tampico. Concurso que incluía la transferencia de mercancías a modestas embarcaciones en el Golfo de México. Y que, entre trinos y chiflidos, arrieros desparramaban por tierra a la región ganadera del Pánuco. Una copla cuenta

De la Veracruz salieron
Tres navíos para España,
Cargados de cinturones
Para tu talle, serrana.²⁰

Es evidente que cantos españoles fueron adaptados y adoptados en México. Hay varias canciones tituladas “cielito lindo” en la región del Pánuco, en la Huasteca; por ejemplo, las versiones de: Elpidio Ramírez (1882-1969), Lorenzo Barcelata (1883-1943), Manuel Castro Padilla (1890-1940) y Nicandro Castillo (1914-1990). Las cuales versaron con música los Trovadores Tamaulipecos o Cantores Mexicanos en 1929, los Trovadores Porteños (1937) y Los Rancheros en 1940.

18 Columbia 2224-X, 2226-X. Grabados en Nueva York en mayo-junio de (1925).

19 Cuarteto Coclense. *The Very First MARIACHI Recordings 1908-1909*. Sones Abajeños. Mexico's Pioneer Mariachis- Vol.4. Arhoolie. Folklyric 7036.

20 Emilio Lafuente. (1865). *Cancionero Popular*, II: 79.



Aire popular andaluz, trova que dicese gozó de mucha fama huapanguera en casa y en la ajena. Francisco Ramos Aguirre, en *La Petenera: de Andalucía a la Huasteca*, afirma que para 1918, debido a su popularidad, el *Cielito Lindo* ascendió al grado de himno matrio en Tamaulipas.²¹ El Conjunto Chicontepec le daría un paseo:

En Tampico me embarqué
con dirección a Florida
y por su costa pasé
encantado de la vida
y hasta Nueva York llegué...

Buscando nuevos amores
salí rumbo a Gibraltar.
Pasé las Islas Azores
que están en medio del mar
donde hay muchos pescadores.²²

Asimismo, en la medianía del mar, salió al paso la relación mexicana del Capire o Capiro. Esa de letra y música anónimas en 1900 que dice "ya el capire se secó/ teniendo el agua en el pie. / Así se seca mi amor/ cuando con otro te ve".²³ La mismita que interpretó Guty Cárdenas y se atribuyó Francisco Domínguez en 1929, semejante a una folía de las Islas Canarias:

Arbolito te secaste
teniendo el agua a tus pies;
en el tronco la firmeza,
en las ramas mi querer.
Arbolito te secaste
teniendo el agua a tus pies.²⁴

En cuanto a la petenera americana, cabe seguir la travesía por mar; porque desde 1828, en tierra de México, ya se entonaba: "La petenera, señores, / no hay quien la sepa cantar/ solo los marineros

21 Francisco Ramos Aguirre. 2016. *La Petenera: de Andalucía a la Huasteca*.

22 Conjunto Chicontepec. *La Petenera* (E. Ramírez y J. Berrones). *Musart* EDM-1412.

23 Mariano de Jesús Torres. 1900. *El Odeón Michoacano*, p. 10; Guty Cárdenas y Chalín. 1929. *El Capire* (Francisco Domínguez). *Columbia* 3848-X;

24 YouTube Parranda Portuense. https://www.youtube.com/watch?v=z8of54V_l4w. 12 noviembre 2007.

tos / que navegan en la mar”.²⁵ Vale referir la remota procedencia de Ronda y Málaga.

La rondeña malagueña
Nadie la sabe cantar,
Sino los malagueñitos,
Que tienen sandunga y sal.²⁶

Sandunga en Andalucía equivale a gracejo, donaire, salero, observa Emilio Lafuente. Se aplica más a la gallardía y donaire corporal. En ese tono agrega que

la música con que se cantan las malagueñas, las rondeñas, el fandango, etc., requiere seis versos; pero la copla consta por lo general de cuatro, y dicen el primero tres veces, dos al principiar y una al concluir el canto. También hay algunas de cinco y aun de seis versos, pero son muy escasas.²⁷

Lénica Reyes Zúñiga magistralmente trata las variantes y variaciones de la petenera en México. A la Petenera de Veracruz la mira muy temprano, en 1827, como escenografía bailarina en un teatro de Cuba. Igual escenario que, hacia 1885, Enrique de Olavarría y Ferrari le acomoda en la capital del país. Aire popular que campeó libre en el Istmo de Tehuantepec: “Dos besos tengo en el alma/ que no se apartan de mí;/ el último de mi madre/ y el primero que te di.” En la corriente de naciones, a un viajero italiano le pareció Aria Californiana en 1827; y, a fines de siglo, en esa tierra, una mujer de California lanza notas al viento:

Señor Alcalde Mayor,
Yo soy una Americana
Que canto la Pertenera (*sic*)
Niña de mi corazón,
Al estilo de La Habana.²⁸

25 Lénica Reyes Zúñiga. 2011. *La Petenera en México: Hacia un Sistema de Transformaciones*, p. 36.

26 Emilio Lafuente y Alcántara, *op. cit.*, II: 410.

27 *Ibid.*, II: 80; I: XVIII, nota a pie de página.

28 Benjamín Betanzos. La Petenera. Henrieta Yurchenco. Mexico South: Traditional Songs and Dances from the Isthmus of Tehuantepec. *Folkways* FE-4378; Lénica Reyes Zúñiga, *op. cit.*, pp. 37, 42-43; Charles F. Lummis Collection. Braun Research Library. Southwest Museum. MS.1.5 Box 107.



Tras la gira, sirva destacar la circunstancia vivida por el *Cielito Lindo*, aunque con otra melodía. La letra se lee claramente en el *Cancionero Popular. Colección Escogida de Seguidillas y Coplas*, recogidas y ordenadas por Emilio Lafuente y Alcántara (1825-1868): “A tu cara le llaman/ Sierra-Morena/ Y a tus ojos, ladrones/ Que andan por ella. // Por la Sierra-Morena/ Vienen bajando/ Unos ojillos negros/ De contrabando”. Toma igualmente:

Ese lunar que tienes,
junto a la boca,
no se lo des a nadie,
que a mí me toca.²⁹

Seguidillas que —salvo la escritura de bienen (*sic*) y ojijos (*sic*)— se repiten tal cual en *Cantos Populares Españoles* recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín en 1882. Para acunarla en suelo mexicano, Higinio Vázquez Santana en 1925 le cambió Sierra Morena a Sierra Mojada.³⁰

Muy cierto que Quirino Mendoza le puso música a la lírica y le compuso registro. El popular coleccionista Miguel Ríos Toledano, si bien se refería a la petenera, observaba en 1884: Varios filarmónicos han compuesto sobre este motivo, bonitas variaciones y piezas concertantes. Como decía Teodoro Torres en 1929, cantos o canciones que “vivieron mucho tiempo ocultas en la rancharía, en la montaña hasta que algún afortunado las sacó a la publicidad”.³¹

Aunque la autoría se ponga en duda, el *Cielito Lindo* cobró notoriedad. Sonó en ritmo de jarana, composición instrumental de Manuel Martínez (a) Pelleleta, y sería tocada por la Banda Yucateca Americana de Concha en agosto de 1922.³² Se ha escuchado

29 Emilio Lafuente y Alcántara, *op. cit.*, I: 96-97. Rafael H. Robinson y Maximiano Rosales agregaron: Y si lo pierdes,/ esa será una prueba,/ chata del alma,/ que no me quieres. “Cielito Lindo”. Tango Tapatío. *Blue Amberol* 18533.

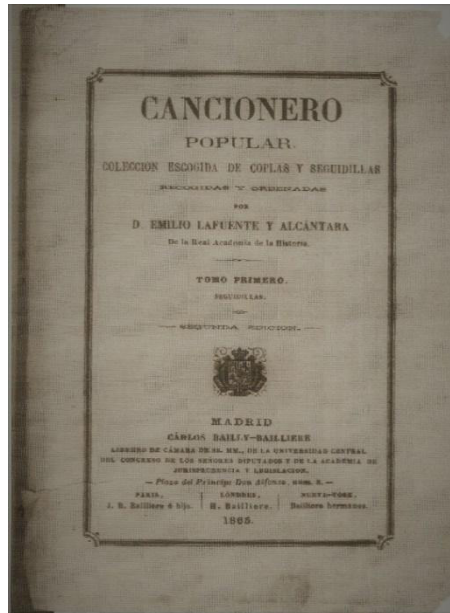
30 Francisco Rodríguez Marín. 1882. *Cantos Populares Españoles*, II, Cantos 1213 y 1214. Higinio Vázquez Santana. 1925. *Canciones, Cantares y Corridos*, pp. 123 y 186.

31 Ríos Toledano citado por Lénica Reyes Zúñiga, *op. cit.*, p. 65; Álvaro Ochoa Serrano. 2018. *Mitote Fandango y Mariacheros*, p. 87.

32 *Okeh* 16028-B. Grabada en Nueva York. En el *Diario de México*, 22 de junio de 1810, hay una nota, “Jarana se escribe harana: en Castilla se pronuncia arana... y se ha aplicado a un soncito arto lúbrico, especialmente para los bailes de candil, en que suele haber verdaderas jaranas o borracheras.” En la ruta al Caribe, el cubano Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba Canta y Baila: Discografía de la Música Cubana*. Primer Volumen: 1898-1925, señala que la Jarana Yucateca desciende de viejos aires del Cante Grande

en compás de: conga, hawaiano, mambo, vals, y consonancia mariachera. Hasta se especuló un origen argentino cuando Osvaldo Fresedo (1897-1984) adaptó *Cielito Lindo* al tango bajo el título *Cielito Mío*, interpretado por Carlos Gardel.³³

Después de todo, no hay por qué rechazar la oriundez española del mexicanísimo *Cielito Lindo*.



Fuente: Southern Regional Library Facility. University of California, Los Ángeles. PQ6210.L13c.

Referencias bibliográficas

- Carter, Sydney H. and Thomas A. Edison. (1978). *Blue Amberol cylinders: a catalogue*. Bournemouth, England: Talking Machine Review.
- Díaz Ayala, C. (1994). *Cuba canta y baila: Discografía de la Música Cubana*. Primer Volumen: 1898-1925. San Juan P. R.: Fundación Musicalia.

o Cante Chico de España.

³³ Arturo Ortega Morán. 2014. *Cápsulas de Lengua: Las Palabras y sus Historias*, pp. 36-43; *La Porteña Tango*. 21 de abril de 2014. Gardel y su repertorio internacional. Los géneros musicales extranjeros que cultivó el Zorzal. Tal vez la mencionada versión tenga que ver con José Moriche quien cantó a dúo con Gardel.

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 125-140

Jaque Figueroa, O. (1990). *La Cueca. Danza Nacional de Chile*. Cerro Navia, Santiago: Documentos del Grupo Paillal.

Lafuente y Alcántara, E. (1865). *Cancionero Popular. Colección Escogida de Seguidillas y Coplas, Recogidas y Ordenadas por D...* Madrid: Carlos Bailly-Bailliere. Dos tomos.

Menéndez Pidal, R. (1968). *España, Eslabón Entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 2ª edición.

Ochoa Serrano, Á. (2018). *Mitote Fandango y Mariacheros*. Universidad de Guadalajara. Centro Universitario del Sur, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, y Morevalladolid.

Ortega Moran, A. (2014). *Cápsulas de Lengua: Las Palabras y sus Historias*. Edición del Autor.

Ramos Aguirre, F. (2016). *La Petenera: de Andalucía a la Huasteca*. Mosaico Popular. Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.

Reyes Zúñiga, L. (2011). *La Petenera en México: Hacia un Sistema de Transformaciones*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música.

Rodríguez Marín, F. (1882). *Cantos Populares Españoles Recogidos, Ordenados e Ilustrados por...* Sevilla: Francisco Álvarez y Ca. Dos tomos.

Rojas Garcíadueñas, J. (1945). "Prólogo", Marcelino Dávalos, *Así pasan*, México: UNAM.

Torres, Mariano de J. (1900). *El Odeón Michoacano*. Morelia: Imprenta del Editor.

Vázquez Santana, H. (1925). *Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos*. México: Librería Botas.

Charles F. Lummis Collection. Braun Research Library. Southwest Museum. Los Ángeles, California. Strachwitz Frontera Collection. <http://frontera.library.ucla.edu/>

Álvaro Ochoa Serrano

Correo electrónico: aochoa@colmich.edu.mx | ORCID: 0000-0003-2167-7275

Mexicano. Doctor en Historia por la University of California, en Los Ángeles. Profesor-Investigador. Centro de Estudios de las Tradiciones. El Colegio de Michoacán Personajes y Tradiciones Populares del Occidente de México. Publicaciones recientes: *La música va a otra parte. Mariache México-USA*. El Colegio de Michoacán, El Colegio de Jalisco, 2015. *La Ciénega de Chapala. Un cuarteto de textos a flote*. Librería del Portal, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas y Editorial Morevalladolid, 2023.



Viajes en pandemia 5 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Actitudes, prácticas y responsabilidad social hacia el ambiente y sus problemas en estudiantes de nivel medio superior del campus central de la Universidad de Colima

Beatriz Bracamontes Ceballos
Isaías Bracamontes Ceballos
Edith Bracamontes Ceballos
Universidad de Colima

Recepción: mayo 13 de 2023
Aceptación: julio 28 de 2023

Resumen

La educación ambiental debe impartirse a personas de todas las edades, en todos los niveles y modalidades. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos que realizan las instituciones educativas para integrar el desarrollo sustentable en su quehacer educativo, la brecha que existe entre el decir y el hacer del estudiantado no siempre se ve reflejada en su comportamiento. El presente estudio pretende —a través de una investigación cuantitativa de tipo correlacional y



de corte transversal—, conocer las actitudes, prácticas y la responsabilidad social hacia el ambiente y sus problemas entre las y los estudiantes del nivel medio superior (EMS) del campus central de la Universidad de Colima, además de demostrar si existe relación entre el género del estudiante y la voluntad de participar en acciones de protección al ambiente. Los principales hallazgos concluyen que el estudiantado identifica los problemas ambientales de su entorno, demuestra la intención de participar en acciones proambientales, pero no las ejecuta, también se comprueba la hipótesis sobre el interés por el cuidado del ambiente y el sexo del estudiantado.

Palabras clave

Actitudes ambientales, educación ambiental, nivel medio superior, sustentabilidad.



Viajes en pandemia 13 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Attitudes, Practices and Social Responsibility Towards the Environment and its Problems in High School Students of the Central Campus of the University of Colima

Abstract

Environmental education must be imparted to people of all ages, at all levels and modalities. However, despite the efforts made by educational institutions to integrate sustainable development into their educational work, the gap that exists between what students say and what they do is not always reflected in their behavior. The present study intends through a quantitative investigation of a correlational and cross-sectional type, to know the attitudes, practices and social responsibility towards the environment and its problems among the students of the upper secondary level (EMS) of the central campus of the University of Colima, in addition to demonstrating whether there is a relationship between the student's gender and the willingness to participate in environmental protection actions. The main findings conclude that the student body identifies environmental problems in their environment, demonstrates the intention to participate in pro-environmental actions, but does not execute them, the hypothesis about interest in caring for the environment and the sex of the student body is also verified.

Keywords

Environmental attitudes, environmental education, upper secondary level, sustainability.



Introducción

Educación ambiental y desarrollo sustentable

La crisis ambiental actual, ha provocado que las agendas internacionales asuman un compromiso conjunto y unánime para dar solución a los grandes problemas que enfrenta la humanidad ante los efectos del cambio climático, en ese sentido, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) señaló que la educación ambiental es fundamental y debe ser parte de todos los planes de estudio, por lo anterior, “ha pedido que la educación para el desarrollo sostenible sea un componente central de los sistemas educativos en todos los niveles para el 2025” (UNESCO, 2021: párr. 3).

La educación ambiental surge en los años setenta y tiene sus antecedentes en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, celebrada en Estocolmo, Suecia, en 1972 al aprobarse la Declaración de Estocolmo que señala, por primera vez a la dimensión ambiental, como condicionante y limitante del modelo tradicional de crecimiento económico y del uso de los recursos naturales (Camarena, 2006); advirtiendo que la recomendación 96 instó al desarrollo de la educación ambiental con la adopción de disposiciones necesarias a fin de establecer un programa internacional de educación sobre el ambiente, de enfoque interdisciplinario y con carácter escolar y extraescolar que abarcara todos los niveles de enseñanza (UNESCO, 1975) y con la meta especial de:

Lograr que la población mundial tenga conciencia del medio ambiente, se interese por él, por sus problemas conexos y que cuente con los conocimientos, aptitudes, actitudes, motivación y deseos necesarios para trabajar individual y colectivamente en la búsqueda de soluciones a los problemas actuales y para prevenir los que pudieran aparecer en lo sucesivo (p. 3).

De acuerdo con el Congreso Internacional de Educación y Formación sobre el Medio Ambiente de Moscú, en 1987, organizado por la UNESCO y el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), la educación ambiental se define como:

Un proceso permanente en el cual los individuos y las comunidades adquieren conciencia de su medio y aprenden los conocimientos, los valores, las destrezas, la experiencia y también la determinación que les capacite para actuar, individual y colectivamente en la resolución de los problemas ambientales presentes y futuros (Martínez, 2010: 100).

La educación ambiental establece ocho objetivos: 1) Favorecer el conocimiento de los problemas ambientales, tanto locales como globales, 2) Capacitar a las personas para analizar de forma crítica la información ambiental, 3) Facilitar la comprensión de los procesos ambientales en conexión con los sociales, económicos y culturales, 4) Favorecer la adquisición de nuevos valores proambientales y fomentar actitudes críticas y constructivas, 5) Apoyar el desarrollo de una ética que promueva la protección del ambiente desde una perspectiva de equidad y solidaridad, 6) Capacitar a las personas en el análisis de los conflictos socioambientales, en el debate de alternativas y en la toma de decisiones para su resolución, 7) Fomentar la participación activa de la sociedad en los asuntos colectivos, potenciando la responsabilidad compartida hacia el entorno y 8) Ser un instrumento que favorezca modelos de conducta sostenibles en todos los ámbitos de la vida (Calvo y González, 1999: 11 y 12).

La educación ambiental, como asegura la UNESCO desde 1980, en las grandes orientaciones de la Conferencia de Tbilisi, debe impartirse a todas las personas, de todas las edades, a todos los niveles y en el marco de una educación formal y no formal, solo así se logrará promover el cuidado hacia todas las formas de vida y la solidaridad con el planeta (Febres y Florián, 2002).

Por su parte, el desarrollo sustentable de acuerdo con Bohne, Bruckmann y Martínez (2019), emerge como una posible alternativa de modelo a seguir para atenuar los efectos devastadores de la crisis medioambiental, considerando que es un progreso que solo puede alcanzarse con la intersección de tres dimensiones: el crecimiento económico competitivo, el progreso social y la responsabilidad ambiental (Pérez, 2009).

El concepto de desarrollo sostenible fue presentado en 1987 en el informe Brundtland, también conocido como Nuestro Futuro



Común, de la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo y lo define como el desarrollo que permite satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las generaciones del futuro de satisfacer sus propias necesidades (CEPAL, 2018), para lograrlo se requería la integración de tres dimensiones o pilares del desarrollo sostenible: el económico, social y ambiental.

La Declaración de Río sobre Medio Ambiente y Desarrollo (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo (CNUMAD), Río de Janeiro, 1992), es el instrumento que formaliza el concepto de desarrollo sostenible y establece en 27 principios, el derecho a una vida saludable y productiva en armonía con la naturaleza promoviendo que la mejor forma de tratar las cuestiones ambientales es con la participación de todos los ciudadanos interesados, en el nivel que corresponda (ONU, 1992).

Como respuesta de lo anterior, los Estados miembros de la ONU, la academia, la sociedad civil y sector privado, proclamaron en 2015, la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible conformada por 17 objetivos y 169 metas, que integra las dimensiones económica, social y ambiental en la búsqueda de “una alianza mundial reforzada, que tome en cuenta los medios de implementación para realizar el cambio y la prevención de desastres por eventos naturales extremos, así como la mitigación y adaptación al cambio climático” (CEPAL, 2018: párr. 2).

Educación ambiental en el nivel medio superior

Por su parte, las instituciones educativas también han realizado esfuerzos importantes al integrar el desarrollo sustentable en su quehacer educativo considerando no solo la implementación de nuevas prácticas sustentables como parte de sus operaciones diarias (Bravo, 2012), sino también al generar acciones que promuevan la formación integral de las y los estudiantes quienes serán los profesionales y futuros líderes de la transformación del país hacia la sustentabilidad (Bohne *et al*, 2019).

Sin embargo, Gaudiano y Meira (2021), mencionan que la educación ambiental, ha dejado de ser un área emergente de gran potencial dentro y fuera de la escuela al ver reducida su capacidad

presupuestal, institucional, humana y política. Lo anterior, coincide con Hernández, Ascencio, Hernández y Castañeda (2023) quienes aseguran que la educación ambiental es insuficiente e inexistente en la mayoría de las escuelas debido a que se limita a contenidos que es necesario aprender, no involucra a todos los sectores de la sociedad en su cultura, carece de un currículo adecuado y además de un proceso de formación de docentes que permita al estudiante ser capaz de dimensionar la problemática ambiental nacional y mundial.

Específicamente en el nivel medio superior, únicamente en los programas de bachillerato general en México hay una asignatura dedicada a la Ecología y el Medio Ambiente. La educación ambiental también aparece por un lado, como disciplina independiente en determinados cursos, asociada la Ecología, Ciencias Naturales, Geología y Biología y excepcionalmente la Geografía y la Historia, lo que ocasiona un nivel bajo de conocimientos ambientales y, por ende, un bajo comportamiento ambiental (Tello y Pardo, 1996); por otro lado, cuando se fomentan los valores y actitudes ambientales, el comportamiento positivo no parece ser suficiente para lograr acciones favorables al ambiente (Fernández, Benavides y Barroso, 2005), en ese tenor, existe una brecha entre el decir y el hacer del estudiantado y la correlación entre actitudes proambientales y conductas ecológicamente responsables es, en general, muy baja (Andrade y González, 2019), debido a que las y los estudiantes tienen actitudes ambientales, y éstas no siempre se ven reflejadas en su comportamiento (Camacho y Jaimes, 2016).

Estudios previos sobre la actitud ambiental en el nivel medio superior

Diversos autores abordan en sus estudios las actitudes y la percepción del estudiantado sobre la educación ambiental, el desarrollo sustentable y el cambio climático. Por ejemplo, Vargas-Ramos y Fernández (2018) encuestaron a 130 estudiantes de nivel medio superior para identificar 1) las acciones del hombre para con el ambiente, 2) el interés que se tiene sobre el ambiente, 3) los diferentes problemas ambientales actuales en el país y 4) los actos que se han hecho o se quisieran hacer para mejorar el ambiente. Sus resultados



indican que existe un mayor nivel de percepción ambiental en las estudiantes del sexo femenino que en el masculino.

Andrade y González (2019), luego de aplicar una escala de actitudes ambientales a 817 estudiantes de bachillerato, aseguran que son escasos los conocimientos ambientales en estudiantes de los colegios rurales y urbanos, lo que dificulta la conformación de una actitud y conciencia ambiental robusta hacia la responsabilidad ambiental.

Además, Vargas-Ramos y Martínez (2020), realizaron una investigación con 67 estudiantes de nivel medio superior en donde se muestra que el joven tiene un nivel de actitudes ambientales "medio consciente" con el 61.2%, por lo que "se concluye la necesidad de aumentar y/o agregar talleres, pláticas, concursos a los programas educativos para motivar a estudiantes y así poder hacer un cambio en las actitudes ambientales a favor del medio ambiente y poder dar posible solución a los problemas ambientales" (pág. 182).

También, Mendoza y Rodríguez (2021) aseguran en su estudio que:

Aun cuando existe un alto grado de percepción social sobre los actores, causas y efectos principales del cambio climático en los jóvenes, todavía no se logra una conciencia plena y un compromiso serio que fomente la transformación de sus actitudes proambientales en conductas reales como ciudadanos activos y responsables (p. 1).

De la misma forma, Gervacio y Castillo (2020), luego de explicar un instrumento a 1,104 estudiantes del nivel medio superior concluyeron que los jóvenes poseen escasos conocimientos y formación ambiental; aun cuando éstos consideren que regularmente saben actuar ante los problemas ambientales, los resultados demostraron una baja actitud proambiental debido a que desconocen las problemáticas socioambientales actuales y, además, se tiene una escasa conciencia para actuar, cuidar y proteger su entorno.

Por su parte, Bello, Cruz, Meira y Gaudiano (2021), luego de aplicar un instrumento a 858 estudiantes de bachillerato e identificar el nivel de conocimiento y formación general y en muchos casos teórica de los jóvenes respecto al cambio climático, concluyen que es indispensable el diseño de:

Estrategias que se construyan a través de la interacción con el medio ambiente y que vinculen los conocimientos científicos con el saber-hacer individual y colectivo, a través de marcos éticos de respeto y cuidado del medio ambiente, y para generar competencias ecociudadanas (p.153).

Finalmente, Vargas y Martínez (2022) presentan a partir de un estudio con 120 estudiantes de bachillerato, el nivel de conciencia ambiental identificado en cuatro dimensiones: a) Consumista derrochador, siendo la acumulación de bienes y servicios no esenciales, b) Consumista consciente, la acción de compra bienes no tan esenciales y se pueden suprimir sin ninguna consecuencia, c) Ecologista bien encaminado, que es el que procura el cuidado del ambiente, pero no reflexiona ante el impacto generado, d) Ecologista Comprometido con la Madre Tierra, el que reflexiona ante el impacto que genera en sus acciones y hace uso de sus valores y actitudes ambientales. Los resultados demuestran que “existe muy poca población estudiantil que cumple con la categoría de Ecologista Comprometido con la Madre Tierra, siendo esta la máxima categoría ambiental, observándose un mayor porcentaje en la categoría de Consumista Consciente” (p. 1615).

La revisión anterior, refleja la necesidad de identificar las actitudes, las prácticas y la responsabilidad social hacia el ambiente y sus problemas entre las y los estudiantes de nivel medio superior del campus central de la Universidad de Colima y de la misma forma, demostrar la relación que existe entre el género de los encuestados y la voluntad de participar en acciones de protección al ambiente.

Metodología

Se realizó un estudio desde el enfoque cuantitativo. La investigación es de tipo correlacional con corte transversal que tiene la finalidad de identificar y evaluar el grado de asociación existente entre dos o más variables en un contexto particular, por lo que se mide cada una de ellas, se cuantifican, analizan y se vinculan (Hernández, Fernández, y Baptista, 2010).

Para recopilar la información se recurrió a la encuesta. El estudio se realizó en 345 estudiantes de segundo semestre nivel medio superior de tres bachilleratos del campus central de la Universidad



de Colima, seleccionados a partir de una muestra no probabilística intencional. Este grupo de estudiantes respondió un cuestionario de *Google Forms* desde el módulo de cómputo de su plantel, el instrumento consta de 46 preguntas sobre las actitudes, las prácticas y la responsabilidad social ambiental de las y los estudiantes en el aula, la universidad y en su hogar. Para efectos de este manuscrito se tomaron de referencia solamente los ítems relacionados con las variables de actitud, prácticas y responsabilidad social ambiental en el contexto de la Universidad de Colima (6 preguntas). La escala de respuesta utilizada es de tipo *Likert* con seis y cinco niveles de importancia, siendo el número uno el más importante y el seis o cinco el menos importante, según la pregunta.

La base de datos se procesó mediante el software SPSS 23, en el que se calcularon estadísticos descriptivos, pruebas de independencia estadística Chi Cuadrada con un nivel de confianza del 95%, además de construir gráficos radiales y de columnas para la presentación de resultados.

Durante el desarrollo de la investigación se respetaron criterios éticos como la invitación a participantes, la protección de datos personales y la garantía de que la información recuperada se utilizará solo para fines del estudio y bajo criterios de confidencialidad.

Resultados y discusiones

Para el análisis de los resultados se utilizaron las 345 respuestas de las y los estudiantes de segundo semestre de tres bachilleratos del campus central de la Universidad de Colima. Como se observa en la Tabla I, 141 respuestas corresponden al Bachillerato 1, del Bachillerato 2, se obtuvieron 131 respuestas y del Bachillerato 3, se contó con 73 participaciones. Del total de respuestas, 180 corresponden al género femenino y el 165 al masculino.

Tabla 1

Datos sociodemográficos de los participantes

Plantel	Por género			Por edad			
	M	H	Total	15	16	17	18
Bachillerato 1	74	67	141	59	79	2	1
Bachillerato 2	72	59	131	64	63	3	1
Bachillerato 3	34	39	73	36	32	4	1
Totales	180	165	345	159	174	9	3

Fuente: Elaboración propia.

Responsabilidad social ambiental

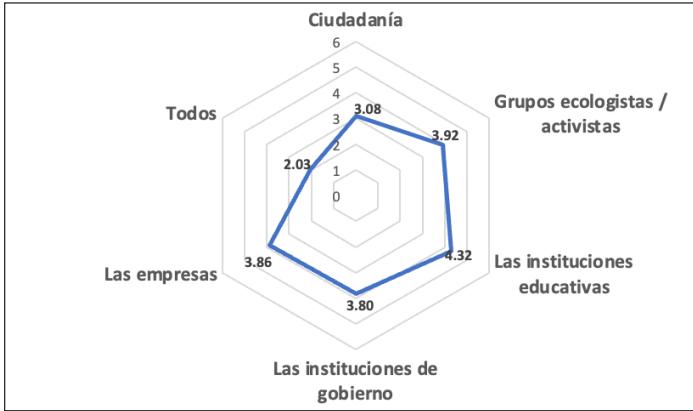
De acuerdo con los resultados obtenidos sobre quiénes deberían preocuparse por temas de índole ambiental y en consecuencia actuar, recordando que se usó una escala donde 1 es lo más importante y 6 lo menos importante, el estudiantado de Educación Media Superior (EMS) mencionó que todos somos los responsables del cuidado ambiental con un promedio de 2.03, seguido de la ciudadanía con 3.08, las instituciones de gobierno con 3.80, las empresas con 3.86 y con menos promedio, los grupos ecologistas y activistas con 3.92 y finalmente, las instituciones educativas con 4.32 (ver gráfica 1).

Este resultado coincide con Wood y Walton (1990) que aseguran que la educación ambiental es un problema que incumbe a todos por lo que debe ir dirigida a toda la humanidad, de la misma forma, Martínez (2010), propone que si la educación ambiental atañe a toda la sociedad debe entonces, tener un enfoque amplio para “potenciar un pensamiento crítico e innovador capaz de formar una opinión acerca de los problemas socio-ambientales” (p.102). Ante esto Pasek de Pinto (2004) promueve el desarrollo de una conciencia ambiental sobre la problemática del entorno que involucra a todos, porque solo así se podrá cambiar la realidad.



Gráfica 1

¿Quiénes deberían preocuparse por temas de índole ambiental y en consecuencia actuar?



Fuente: Elaboración propia.

Problemas ambientales identificados por las y los estudiantes

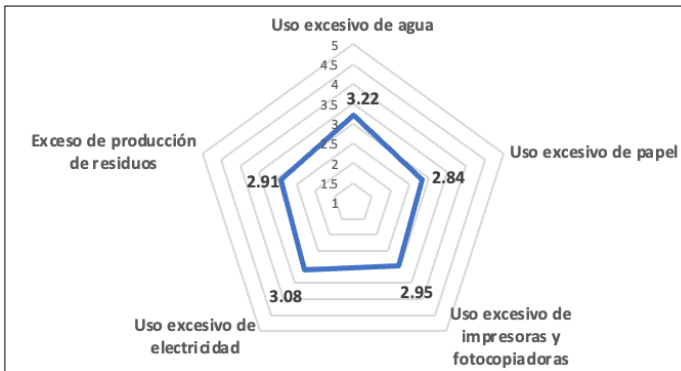
Con respecto a las situaciones que dentro de las instalaciones del bachillerato causan deterioro ambiental, el estudiantado de EMS considera como la causa más importante el uso excesivo de papel con un promedio 2.84 (en una escala donde el 1 es el más importante y el 5 es el menos importante), le siguen el exceso de producción de residuos con 2.91, uso excesivo de impresoras y fotocopiadoras con 2.95, el uso excesivo de la electricidad con 3.08 y el uso excesivo del agua con 3.22.

En lo que se refiere a las situaciones que causan deterioro ambiental dentro del salón de clase, el estudiantado de EMS coincide que la más importante es la generación de basura con un promedio de 2.10 (en una escala donde el 1 es el más importante y el 5 es el menos importante). Además, dejar los focos o lámparas encendidas con una media de 2.88, tirar la basura en el salón con 3.07, ventiladores encendidos 3.18 y el cañón proyector encendido con 3.77 (ver gráfica 3). Los resultados permiten evidenciar que las y los estudiantes de EMS sí identifican los problemas de su entorno escolar a

diferencia de Gervacio y Castillo (2020) quienes concluyen que los jóvenes del nivel medio superior de la Universidad en que aplicaron el estudio demostraron una baja actitud proambiental, tienen una escasa conciencia para actuar, cuidar y proteger su entorno y, además, desconocen las problemáticas socioambientales actuales.

Gráfica 2

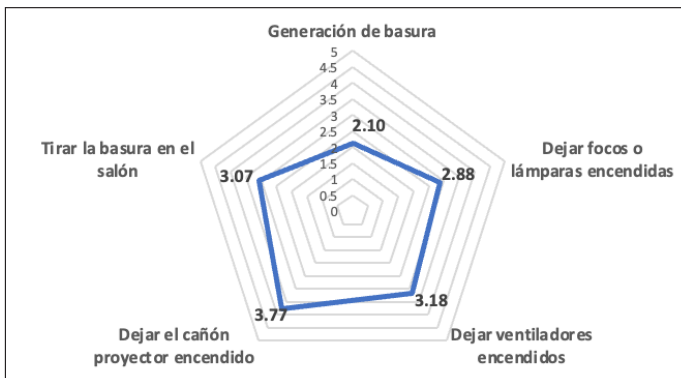
¿Cuáles situaciones dentro del bachillerato consideras que causan deterioro ambiental?



Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 3

¿Cuáles situaciones dentro del salón de clase consideras que causan deterioro ambiental?



Fuente: Elaboración propia.



Actitudes y prácticas del estudiantado en acciones ambientales

Respecto a la participación del estudiantado en las acciones en beneficio del ambiente, el 51.7 % (178) de los encuestados asegura que sí participa en estas actividades y el 48.3% (167) de los jóvenes, menciona que no. De los 178 estudiantes que participan, 112 son mujeres (32.4%) y 66 son hombres (19.13%); y de los que no participan, 99 son hombres (28.7%) y 68 mujeres (19.71%).

Lo anterior, coincide con la Encuesta Nacional del Instituto de Mercadotecnia y Opinión en México (IMO) sobre el "Medio Ambiente", aplicada a 17 estados de la República Mexicana en donde se muestra que el 94.8% de los encuestados no participa en ningún grupo cuya finalidad sea conservar o proteger el ambiente (IMO, 2011: p. 69). De la misma forma, la Encuesta Nacional de Percepciones y Actitudes hacia el Medio Ambiente aplicada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2012 plantea que de los 1,200 encuestados mayores de 18 años de distintas partes de México, el 92.9% no participa en ninguna organización ambientalista, incluso se asegura que el interés en participar en actividades ambientales está vinculado a la escolaridad, a medida que aumenta el nivel educativo, aumenta el interés por participar en este tipo de acciones (UNAM, 2012). Caso contrario es el estudio realizado por Vargas-Ramos y Martínez (2020) en donde demuestra que el 61.2% de estudiantes de nivel medio superior presentan un nivel de actitud ambiental "medio consciente", siguiendo con el 37.3% en el nivel "consciente" y por último, el 1.5" en el nivel de "muy consciente". El estudio asegura que mientras menos edad tiene el estudiante, mayor actitud ambiental existe.

Los resultados también arrojan las principales acciones en las que participaron los encuestados de la Universidad de Colima, destaca el cuidado y ahorro del agua, el reciclaje y reutilización de residuos así como en el cuidado y ahorro de la energía eléctrica, por el contrario, en donde menos participan las y los estudiantes de EMS son: en acciones como campañas de cuidado ambiental, en congresos, foros, organización de eventos y desarrollo de proyectos con la temática del ambiente además de actividades de recolección y separación de basura (ver Tabla 2).

Tabla 2

Participación de estudiantes de EMS en acciones de cuidado ambiental en la Universidad de Colima

Acción de cuidado ambiental	Sí participan			No participan		
	Mujer	Hombre	Total	Mujer	Hombre	Total
Limpieza de salones y espacios	34	22	56	146	143	289
Limpieza de áreas verdes	40	17	57	140	148	288
Recolección de basura	31	20	51	149	145	294
Campañas del cuidado del ambiente	12	13	25	168	165	320
Separación de basura (orgánica, inorgánica e inorgánica reciclable)	35	19	54	145	146	291
Reciclaje y reutilización de residuos	44	17	61	136	148	284
Cuidado y ahorro de energía eléctrica	39	22	61	141	143	284
Cuidado y ahorro de agua	52	27	79	128	138	266
Proyectos e Investigaciones relacionadas con el cuidado ambiental	27	21	48	153	144	297
Congresos y foros con la temática del cuidado del ambiente	12	7	19	168	158	326
Organización de eventos culturales o deportivos a favor del ambiente	18	7	25	162	158	320

Fuente: Elaboración propia.

Correlación entre la responsabilidad ambiental y el sexo del estudiantado

Se realizaron pruebas de independencia estadística Chi Cuadrada para identificar los ítems que tengan relación con el sexo de quienes participaron en el estudio, se demuestra que las mujeres tienen mayor responsabilidad ambiental al encontrarse dependencia estadística en la disposición para tomar un curso-taller de cuidado ambiental (p -valor 0.000) y en el interés de formar parte de agrupaciones ecologistas en la universidad (p -valor 0.000). Además, las mujeres asumen que la ciudadanía es quien debe atender las responsabilidades en cuestiones ambientales (p -valor 0.037) y que existe un uso excesivo de impresoras y fotocopadoras en la institución. En el resto de ítems analizados no existe dependencia estadística a pesar de que es marcada la diferencia de hombres y mujeres que participan en actividades del ambiente.



Tabla 3

Resumen de pruebas de independencia estadística *Chi Cuadrada* entre la variable sexo y la percepción de importancia de ítems seleccionados

Pregunta	Categoría	Chi Cuadrada de Pearson	Significación asintótica bilateral	Razón de verosimilitud	Significación asintótica bilateral
¿Quiénes deberían preocuparse por temas de índole ambiental y en consecuencia actuar?	Ciudadanía	11.775	.038	11.876	0.037
	Grupos ecologistas / activistas	5.908	.315	5.928	.313
	Las instituciones educativas	7.015	0.220	7.057	0.216
	Las instituciones de gobierno	10.802	.055	11.987	.035
	Las empresas	9.948	.077	10.014	0.075
	Todos	12.033	.034	12.337	.008
¿Cuáles situaciones dentro de la Universidad de Colima consideras que causan deterioro ambiental?	Uso excesivo de agua	2.060	.725	2.062	.724
	Uso excesivo de papel	1.252	.870	1.252	.869
	Uso excesivo de impresoras y fotocopiadoras	9.665	.046	9.722	.045
	Uso excesivo de electricidad	1.453	.835	1.458	.834
	Exceso de producción de residuos	3.957	.412	3.972	.410
	Uso excesivo de agua	1.523	.823	1.526	.822
	Uso excesivo de papel	1.493	.828	1.494	.828
	Uso excesivo de impresoras y fotocopiadoras	4.170	.384	4.194	.380
¿Cuáles situaciones dentro del bachillerato consideras que causan deterioro ambiental?	Uso excesivo de electricidad	1.417	.841	1.419	.841
	Exceso de producción de residuos	4.795	.309	4.824	.306
	Generación de basura	3.402	.493	3.441	.487
	Dejar focos o lámparas encendidas	5.517	.238	5.535	.237
¿Cuáles situaciones dentro del salón de clase consideras que causan deterioro ambiental?	Dejar ventiladores encendidos	3.970	.410	4.070	.397
	Dejar el cañón proyector encendido	3.571	.467	3.584	.465
	Tirar la basura en el salón	2.139	.710	2.167	.705
Interés por tomar un curso-taller en cuidado del ambiente	Interés por tomar un curso-taller en cuidado del ambiente	39.885	.000	40.716	.000
Interés en participar en una agrupación ecologista universitaria	Interés en participar en una agrupación ecologista universitaria	14.842	.000	14.933	.000

Fuente: Elaboración propia.

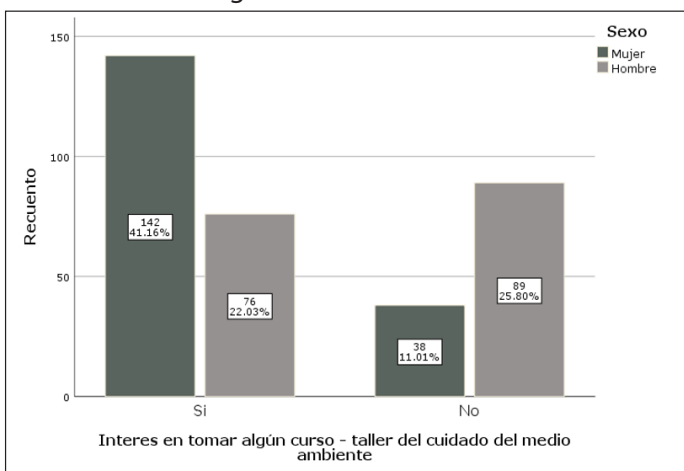
Se identifica también que las mujeres participan más en actividades de cuidado ambiental dentro de la Universidad de Colima, las diferencias son más relevantes en aquellas actividades relacionadas con la organización de eventos culturales o deportivos en favor del ambiente, el reciclaje y reutilización de residuos, así como la limpieza de áreas verdes y el ahorro del agua. Este aspecto coincide con el estudio realizado por Vargas-Ramos y Fernández (2018) en donde concluye que existe un mayor nivel de percepción ambiental en las estudiantes del sexo femenino que en el masculino.

Interés y disposición del estudiantado en acciones futuras de apoyo al ambiente

Aunque la mayoría del estudiantado no participa en actividades ambientales fuera de la escuela, manifiestan interés y disposición por involucrarse al considerar que la temática ambiental es una parte importante de su formación académica y humana. En ese sentido, la gráfica 4 muestra que el 63% de los encuestados mencionó que si le interesaría tomar un curso-taller del cuidado del ambiente (41% son mujeres y 22% hombres) y el 37% expresó que no tiene interés en esta actividad (11% mujeres y 25% hombres).

Gráfica 4

¿Te interesaría tomar algún curso-taller del cuidado del ambiente?



Fuente: Elaboración propia.



De la misma forma, el 62.03% de quienes contestaron la encuesta, expresan su interés en participar en alguna agrupación ecologista universitaria (37.39% son mujeres y 24.64% son hombres), mientras que el 37.97% no desea participar (14.78% mujeres y 23.19% hombres).

Los resultados dejan de manifiesto la intención del estudiantado en participar en acciones en beneficios del ambiente, pero también el bajo interés en practicarlas. Por su parte, Gervacio y Castillo (2020) en un estudio similar concluye que los jóvenes de bachillerato tienen escasa conciencia y bajo interés para actuar, cuidar y proteger su entorno ambiental y para resolver las problemáticas ambientales en su localidad. En un estudio similar, Mendoza y Rodríguez (2021) aseguran que aun cuando las y los estudiantes presentan un alto grado de percepción social sobre los actores, causas y efectos principales del deterioro del ambiente; todavía no se logra un compromiso que fomente la transformación de sus actitudes proambientales en conductas reales como ciudadanos activos y responsables.

Conclusiones

Los resultados de este estudio indican que, según la percepción del EMS, existe una clara conciencia sobre la responsabilidad compartida en el cuidado ambiental, lo que refleja una comprensión de que cada individuo tiene un papel fundamental en la protección y preservación del ambiente; sin embargo, aunque las instituciones educativas, a las cuales pertenecen las y los estudiantes encuestados, son percibidas como las menos responsables en términos de la protección ambiental, son de acuerdo con la UNESCO, un componente central para lograr que el estudiantado tenga conciencia del ambiente y sus problemas.

En ese sentido, aun cuando las y los estudiantes de nivel medio superior identifican que la responsabilidad ambiental es de todos, solo el 51.7% de las y los estudiantes menciona que participa en acciones ambientales y el 48.3% que no, lo que indica que sí existe la intención de cuidar el ambiente más no la acción correspondiente en el total de las y los estudiantes.

Los resultados señalan que son diversas las actitudes y el comportamiento del estudiantado al decidir participar o no en las acciones en beneficio del ambiente. Por un lado, los que sí participan presentan un compromiso activo con la protección y el cuidado del ambiente, lo cual, es alentador, pero no tiene un impacto positivo ni influencia significativa entre los que no participan, por lo que es importante realizar nuevos estudios para conocer las razones por las cuales los jóvenes no efectúan acciones ambientales y con los aportes, identificar áreas de mejora que impulsen una mayor participación de toda la comunidad estudiantil. Por otro lado, resalta que las mujeres tienen una mayor responsabilidad ambiental y participación en actividades de cuidado ambiental en comparación con los hombres en el entorno universitario. Las mujeres se integran en actividades tendientes a la concientización y a la organización de acciones en beneficio del ambiente visualizando la problemática ambiental a largo plazo, mientras que los hombres se involucran en actividades ya organizadas (campañas y proyectos de investigación) o en actividades físicas de soluciones a corto plazo (limpieza de áreas verdes).

En relación con las acciones que deterioran el ambiente, percibidas por el estudiantado, los resultados reflejan la conciencia sobre las situaciones causantes del deterioro ambiental dentro de su salón de clase, este aspecto evidencia la urgencia de modificar hábitos en la dinámica escolar e institucional que disminuya el uso de papel y la generación de residuos; esto implica la incorporación de estrategias para la implementación de trámites académicos digitales, así como prácticas didácticas que permitan el uso de recursos no contaminantes. Asimismo, es indispensable pensar en la concientización en el uso y consumo moderado del agua y la electricidad en los planteles escolares, involucrando a la comunidad estudiantil y al personal docente.

Finalmente, los resultados sugieren tres puntos importantes: 1) la necesidad de diseñar estrategias y actividades que promuevan la participación activa de todas y todos los estudiantes en la conservación y protección del ambiente, aprovechando el interés existente y buscando involucrar a aquellos que actualmente no están interesados; 2) la importancia de promover la participación equitativa



de mujeres y hombres en iniciativas ambientales y fomentar una conciencia ambiental más amplia en la comunidad universitaria que permita fortalecer el papel de las instituciones educativas en la promoción de la conciencia ambiental y la acción sustentable y disminuir la brecha entre la percepción de responsabilidad y las acciones concretas en el entorno educativo y 3), la urgencia de implementar medidas y promover prácticas sustentables dentro del entorno educativo, fomentando la reducción de residuos, el ahorro de agua, de energía y el uso responsable de los recursos.

En el caso de la Universidad de Colima, las acciones ambientales se enmarcan en el Programa Institucional de Desarrollo 2022-2025 y en el Sistema Institucional de Gestión Ambiental (SIGA) con la finalidad de responder desde sus funciones sustantivas a la optimización de los recursos, a la conciencia positiva ambiental y resiliente y a la educación ambiental. Por lo anterior, recomendamos ampliar los estudios para identificar el impacto de las acciones ambientales sustentables en las y los estudiantes de los diferentes niveles educativos, el seguimiento a la inclusión de temas ambientales y de sustentabilidad en los planes de estudios, diagnósticos de prácticas docentes ambientales en la educación media superior y superior, así como conocer el nivel de formación docente en temas ambientales y de sustentabilidad y la aplicación de estos temas en el aula. Lo anterior, para promover las actitudes, incrementar las prácticas y consolidar una cultura de responsabilidad social ambiental por parte del estudiantado, personal docente y de toda la comunidad universitaria.

Referencias bibliográficas

- Andrade, J.A. y González, J. (2019). Relación entre actitudes pro-ambientales y conocimientos ecológicos en adolescentes con relación al entorno rural o urbano que habitan. *Revista Kavilando*, VII(11), ene-jun 2019, pp. 105-118. <https://kavilando.org/revista/index.php/kavilando/article/view/287/252>
- Bello, L. O.; Cruz, G.E.; Meira, P.A. y González, E.J. (2021). El cambio climático en el bachillerato. Aportes pedagógicos para su abordaje. *Enseñanza de las Ciencias*, 39(1), pp. 137-156. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/ensciencias.3030>
- Bohne, A.C.; Bruckmann, M. y Martínez, A. (2019). El desarrollo sustentable en las instituciones de educación superior: un verdadero desafío. *Revista Di-*

- gital Universitaria (RDU)*, 20(5), septiembre-octubre, pp. 1-10. DOI:<http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2019.v20n5.a3>
- Bravo, M.T. (2012). La UNAM y sus procesos de ambientalización curricular. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 17(55), octubre-diciembre, pp. 1119-1146.
- Calvo, S. y González, M. (1999). *Libro Blanco de la Educación Ambiental en España en pocas palabras*. Ministerio de Medio Ambiente. Secretaria General de Medio Ambiente. España.
- Camacho, D., y Jaimes, N. (2016). Relación entre actitudes y comportamientos ambientales en estudiantes de enfermería. *Luna Azul*, 43(43), pp. 341-353. <https://doi.org/10.17151/luaz.2016.43.15>
- Camarena, B.O. (2006). La educación ambiental en el marco de los foros internacionales: una alternativa de desarrollo. *Estudios sociales (Hermosillo, Son.)*, 14(28), 07-42. Recuperado en 03 de junio de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-45572006000200001&lng=es&tlng=es.
- Febres-Cordero, M.E. y Florián, D. (2002). *Políticas de educación ambiental y formación de capacidades para el desarrollo sustentable. De Río a Johannesburgo. La transición hacia el desarrollo sustentable*. Seminario organizado por el PNUMA/INE-SEMARNAT/ Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fernández, C.A.; Benavides, D.J. y Barroso, J.C. (2005). Social representation of the way to interact with environment of the elementary school teachers of the Puebla's municipality (México). *International Journal Environment And Sustainable Development*, 4(2), pp. 140-153. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/249921289_doi:10.1504/IJESD.2005.007236
- González, E.J. y Meira, P.Á. (2020). Educación para el cambio climático: ¿educar sobre el clima o para el cambio? *Perfiles Educativos*, 42(168), pp. 157-174. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iissue.24486167e.2020.168.59464>
- Gervacio, H. y Castillo B. (2020). Conocimientos, actitudes y prácticas socioambientales en estudiantes de la Universidad Autónoma de Guerrero, México. *RIDE Revista Iberoamericana Para La Investigación Y El Desarrollo Educativo*, 11(21). <https://doi.org/10.23913/ride.v11i21.798>
- Hernández, R.; Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de Investigación* (5ta ed.). México: McGrall-Hill.
- Martínez Castillo, R. (2010). La importancia de la educación ambiental ante la problemática actual. *Revista Electrónica Educare*, XIV (1), pp. 97-111.
- Mendoza, I. y Rodríguez, O. (2021). Percepción social del cambio climático en estudiantes de Bachillerato Técnico en Jiutepec, Morelos, México. *Revista Iberoamericana Ambiente & Sustentabilidad*, 4, e121. <https://doi.org/10.46380/rias.vol4.e121>
- Tello, B. y Pardo, A. (1996). Presencia de la Educación Ambiental en el Nivel Medio de Enseñanza de los Países Iberoamericanos. Monográfico: Educación



- Ambiental: Teoría y Práctica. *Revista Iberoamericana de Educación* Número 11 pp. 113-151. Disponible en <https://doi.org/10.35362/riee1101160>
- Pasek de Pinto, E., (2004). Hacia una conciencia ambiental. *Educere*, 8(24), 34-40. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=35602406>
- Pérez, D. (2009). Eco-desarrollo y sustentabilidad. Hacia un modelo teórico que promueva alianzas estratégicas entre la universidad y el sector productivo. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 10(1), junio, pp. 41-67.
- UNESCO (1975). La carta de Belgrado un marco general para la educación ambiental. Seminario Internacional de Educación Ambiental. <http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000177/017772sb.pdf>
- Vargas-Ramos, C. y Fernández, M.C. (2018). Percepción de la educación ambiental en alumnos del nivel medio superior. *Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo*, agosto 2018, <https://www.eumed.net/rev/atlante/2018/08/educacion-ambiental-superior.html>.
- Vargas-Ramos, C. y Martínez, M.G. (2020). Nivel de actitudes ambientales de los estudiantes del nivel medio superior para fortalecer la educación ambiental. *V Congreso internacional virtual sobre La Educación en el Siglo XXI*, pp. 181-189, <https://www.eumed.net/actas/20/educacion/15-nivel-de-actitudes-ambientales-de-los-estudiantes-del-nivel-medio-superior.pdf>
- Vargas-Ramos, C. y Martínez, M.G. (2022). Actitudes ambientales en jóvenes del nivel medio superior. *South Florida Journal of Development, Miami*, v.3, n.1. jan. / feb. pp.1609-1618.
- Wood, D. y Walton, D. (1990). Cómo planificar un programa de educación ambiental. (Cuadernos de la FAO). Washington D. C., USA: IIED y USFWS.

Referencias electrónicas

- CEPAL (2018). Acerca de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. *CEPAL*. <https://www.cepal.org/es/temas/agenda-2030-desarrollo-sostenible/acerca-la-agenda-2030-desarrollo-sostenible>.
- CEPAL (2018). Acerca del Desarrollo Sostenible. *CEPAL*. <https://www.cepal.org/es/temas/desarrollo-sostenible/acerca-desarrollo-sostenible#:~:text=Su%20informe%2C%20E2%80%9CNuestro%20Futuro%20Com%C3%BA,las%20demandas%20por%20una%20agenda>.
- Instituto de Mercadotecnia y Opinión IMO-MÉXICO (2011). Encuesta Nacional del IMO en México sobre Medio Ambiente. *IMOCORP*. <http://www.imocorp.com.mx/imo2/index.php/encuestas/35-13-issp-encuesta-nacional-medio-ambiente>
- ONU (1992). Declaración de Río sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. *ONU*. <https://www.un.org/spanish/esa/sustdev/documents/declaracionrio.htm>
- UNAM (2012). Encuesta Nacional de Percepciones y Actitudes hacia el Medio Ambiente. *Histórico Jurídicas UNAM*. <http://historico.juridicas.unam.mx/invest/areas/opinion/EncuestaMedioAmbiente/resultados.htm>

UNESCO (2021). La UNESCO quiere que la educación ambiental sea un componente clave de los planes de estudio para 2025. *Unesco*. <https://www.unesco.org/es/articulos/la-unesco-quiere-que-la-educacion-ambiental-sea-un-componente-clave-de-los-planes-de-estudio-para>

Beatriz Bracamontes Ceballos

Correo electrónico: beatriz_bracamontes@uclm.mx | ORCID: 0009-0004-2954-9942

Mexicana. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Diplomada en Educación Ambiental en el Centro de Investigación para el Desarrollo Sustentable. Docente en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son la educación ambiental, comunicación ambiental, sustentabilidad, vulnerabilidad, género, cambio climático, estudio histórico de desastres y las desigualdades sociales.

Isaías Bracamontes Ceballos

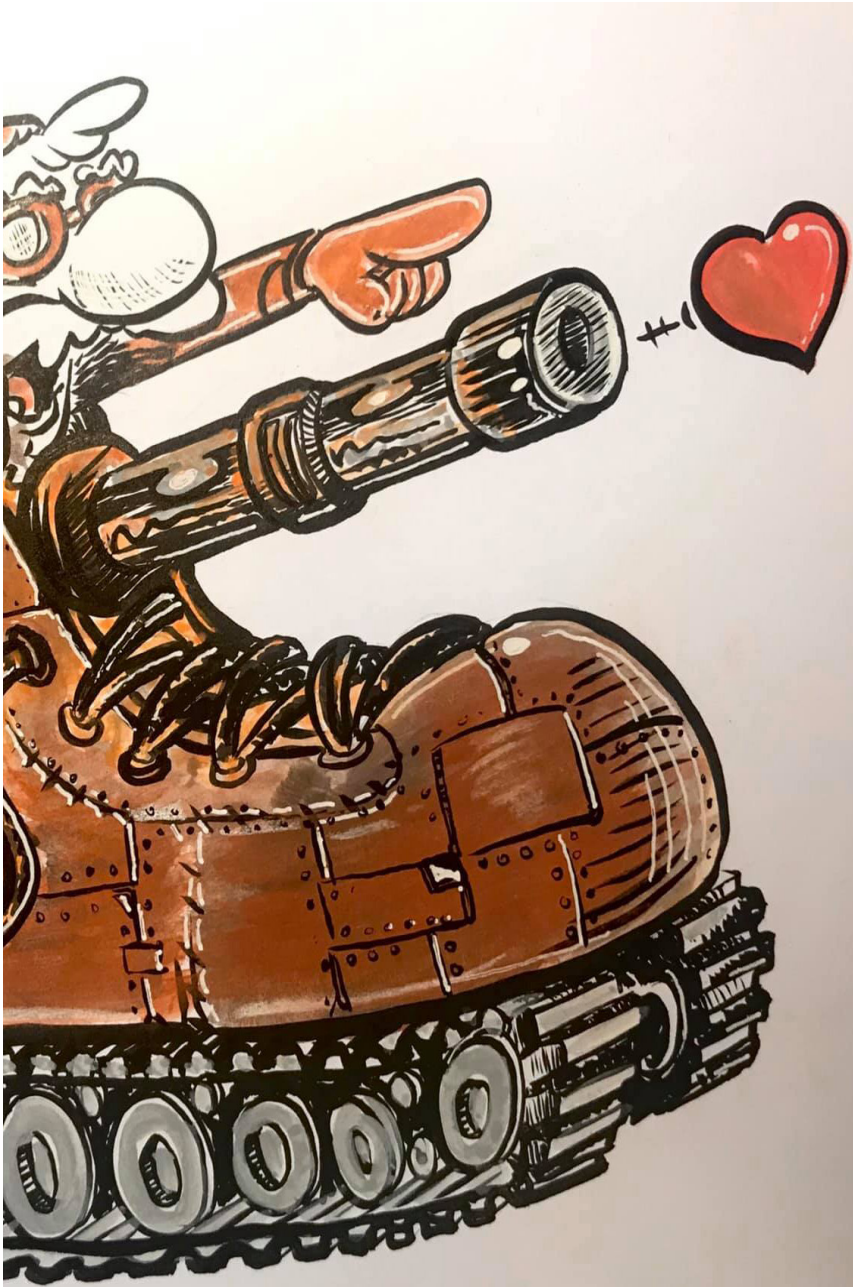
Correo electrónico: isaiasbc@uclm.mx | ORCID: 0000-0003-0461-1709

Mexicano. Maestro en Competitividad Turística por la Universidad de Colima. Maestro en Gestión y Políticas de la Educación Superior por la Universidad de Guadalajara. Adscrito a la Facultad de Turismo de la Universidad de Colima, en donde también ejerce como profesor por asignatura. Sus líneas de investigación son competitividad turística, educación, educación ambiental, estadística aplicada a las ciencias sociales.

Edith Bracamontes Ceballos

Correo electrónico: edithbc@uclm.mx | ORCID: 0000-0003-2109-2197

Mexicana. Maestra en pedagogía por la Universidad de Colima. Adscrita a la Dirección General de Desarrollo del Personal Académico de la Universidad de Colima, en donde también ejerce como profesora por asignatura. Sus líneas de investigación son la educación, trayectorias educativas, formación docente, buenas prácticas y comunicación.



Viajes en pandemia 12 (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz



Lengua labrada

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 165-184
ISSN: 1870-896X

Alberto Isaac Ahumada en el paisaje onomástico de Colima

Lucila Gutiérrez Santana
Universidad de Colima

Recepción: mayo 4 de 2023
Aceptación: junio 14 de 2023

Cuando uno llega a percibir que una calle no le es extranjera, sólo entonces la calle deja de mirarlo a uno como a un extraño.

Mario Benedetti

Resumen

En el presente trabajo se ofrece un acercamiento a la odonimia de Colima, en esta ocasión se utiliza al director Alberto Isaac Ahumada como ejemplo del uso de nombres de personajes colimenses en el paisaje urbano de la ciudad, además de la odonimia (nombres de calles, avenidas, caminos, autopistas), también encontramos algunos Urbanónimos (nombre propio de cualquier objeto topográfico dentro de la ciudad, en este caso escuelas). El acercamiento es desde la onomástica y la toponimia.

Palabras clave

Onomástica, Toponimia, Alberto Isaac Ahumada.



Viajes en pandemia 8 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Alberto Isaac Ahumada in Colima's Onomastic Scene

Abstract

This work is an approach to the odonyms of Colima, on this occasion the director Alberto Isaac Ahumada is used as an example of the use of names of Colima characters in the urban landscape of the city, in addition to the odonyms (names of streets, avenues, roads, highways), we also find some Urbanonyms (proper name of any topographical object within the city, in this case schools). The approach is from onomastics and toponymy.

Keywords

Onomastics, Toponymy, Alberto Isaac Ahumada.

Introducción

Las películas que Alberto Isaac Ahumada filmó en Colima nos muestran el apego que este director, actor, guionista, dibujante y nadador le tenía al estado, entre ellas podemos mencionar: "Mujeres Insumisas" (1995), "¡Maten a Chinto!" (1990), "Los días del amor" y "El rincón de las vírgenes" (ambas de 1972). Así como el estado de

Colima aparece en la filmografía del director, es posible encontrar su nombre en diferentes espacios urbanos de la capital y municipios de Colima, para estudiar la presencia del director en la toponimia del estado se realizó un recorrido para documentar las calles, escuelas y espacios públicos que llevan el nombre de Alberto Isaac.

La toponimia es la rama de la onomástica que estudia los nombres propios de lugar; además de investigar el origen etimológico y el significado de dichos nombres también importan otros aspectos, como podrían ser los biológicos, históricos, antropológicos y geográficos, entre otros; García-Sánchez (2019) dice que es una ciencia de carácter interdisciplinar debido a que, para el análisis de los topónimos, se puede recurrir a otras ciencias.

Objetivo

El objetivo de este trabajo es presentar un breve estudio de odónimos y urbanónimos relacionados con el cineasta Alberto Isaac Ahumada en el estado de Colima, ya que en éstos se manifiesta la importancia que dicho autor tiene en Colima, al tratarse de un destacado director de cine que vivió una buena parte de su vida en Colima, al cual se le otorga reconocimiento al nombrar calles y espacios urbanos del estado con su nombre de pila. Alberto Isaac Ahumada nació un 18 de marzo de 1923, también es objetivo del presente trabajo recordar su presencia en la toponimia del estado como homenaje en el centenario de su nacimiento.

Reyes contreras (2020) señala que el recorrido por las calles es un recorrido por la historia, ya que los nombres de las calles revelan quién ha sido importante para la ciudad, quien merece ser recordado y quien no pudo ganarse un lugar. En el caso de Alberto Isaac, al tratarse de —hasta el momento— el cineasta más importante del estado de Colima, encontramos su nombre en dos calles, una sala audiovisual, un jardín, así como en dos escuelas.

Onomástica

Acerca de la onomástica encontramos diferentes definiciones, Crystal (2000) dice que es la rama de la semántica que estudia la etimología de los nombres institucionalizados (“propios”), como los nombres de persona (“antroponimia” o “antroponomástica”), y de lugar (“toponi-



mia o toponomástica"). En un manejo más laxo se usa "onomástica" para los nombres de persona y "toponimia" para los de lugar.

Coseriu (1990) señala que la disciplina que se encarga del estudio histórico de los nombres propios es la antroponimia, que, junto con la toponimia, es parte de la onomástica, siendo ésta una rama de la lexicología. Por su parte, Ramírez (2017) menciona que la rama de la onomástica que se encarga del estudio de los nombres propios con los que se designa a las personas, los antropónimos, es la antroponimia, mientras que la rama que estudia los nombres de los lugares, denominados topónimos, recibe el nombre de toponimia.

Luis Fernando Lara, en el prólogo del libro "Un siglo de nombres de pila en Tlalnepantla de Baz" (López Franco, 2011), menciona que la onomástica se ocupa del estudio de los nombres de pila, de los apellidos (antropónimos), de los nombres de pueblos (gentilicios) y de lugares (topónimos).

Patxi Salaberri (2014) menciona que la onomástica es la rama de la lingüística encargada de estudiar los nombres propios, el acto de nombrar y los sistemas de denominación, y acoge otras disciplinas que también se ocupan de dicha clase de nombres, de manera más limitada. Afirma entonces que onomástica es el hiperónimo, y otros términos como toponimia y antroponimia son hipónimos con respecto a aquel.

Sobre toponimia

En La lista de términos onomásticos del ICOS (international council of onomastic sciences), encontramos las siguientes definiciones: (La traducción es de la autora) Toponym: Proper name of a place, both inhabited and uninhabited (e.g. of a mountain, water, island, wood, town, village, field, meadow, street, or route etc.; e.g. Uppsala, Mare Tranquillitatis, Amazonis Planitia, Mont Blanc, Seine, Sardinia, Auckland). NOTE: If limited to the planet Earth, toponyms can also be called geographical names.

Topónimo: nombre propio de un lugar, tanto habitado como deshabitado (p. ej., de una montaña, agua, isla, bosque, pueblo, aldea, campo, prado, calle o ruta, etcétera.; p. ej., Uppsala, Mare Tranquillitatis, Amazonis Planitia, Mont Blanc), Sena, Cerdeña, Auckland). NOTA: Si se limita al planeta Tierra, los topónimos también pueden llamarse nombres geográficos:

Street name: Proper name of a thoroughfare in a city, town, or village (street-names are a subcategory of hodonyms) —e.g. Broadway, Baker Street, Unter den Linden. Nombre de calle: Nombre propio de una vía en una ciudad, pueblo o aldea (los nombres de las calles son una subcategoría de los hodónimos); p. Broadway, Baker Street.

La toponimia forma parte de los elementos culturales denominados patrimonio inmaterial de los pueblos por la UNESCO.

Lázaro Carreter (1981) ubica a la toponimia como una rama de la onomástica, y por tanto de la lingüística, que se ocupa del estudio de los nombres del lugar, también denominados nombres geográficos, agrega que la toponimia estudia tanto los nombres de grandes lugares (toponimia mayor), como los de los nombres de pequeños lugares (toponimia menor). Guzmán Betancourt (2007) señala que la toponimia es, y ha sido un campo de interés tanto para la lingüística, como la historia, la sociología y la antropología, señala que, lingüísticamente hablando, el topónimo, junto con el antropónimo, es un nombre o sustantivo propio. Por su parte, Lapesa (1992) afirma que la toponimia interesa al lingüista como la paleontología al biólogo; o, mejor dicho, como la arqueología o la documentación de otras épocas interesan al historiador.

Rodríguez, Chumillas y Vázquez (2017) señalan que el estudio de los nombres de lugar sirve de referencia y apoyo en el análisis del territorio. En concreto, en los espacios urbanos, donde la impronta que dejan los ciudadanos sobre el territorio y sus topónimos es especialmente significativa.

Los topónimos son el resultado de un fenómeno lingüístico mediante el cual las personas se vinculan con los espacios naturales y con la cultura. Riesco (2010) señala que los mismos son capaces de transformar con su peso la evidencia de lo material, ya que su diversidad avisa: a) el uso del espacio; b) la historia local; c) la cultura; d) la tradición oral, e) las expresiones biogeográficas; f) caracteres hereditarios y g) caracteres simbólicos.

Odónimos y urbanónimos

La odonimia es el estudio de los odónimos (también hodónimos), nombres propios que se aplican a una vía de comunicación, ya sea



una calle, carretera o cualquier otro espacio público, como una plaza, una avenida, un camino o un callejón. Forma parte de la toponimia y más en general, de la onomástica.

Para Abras (2023) la palabra “odónimo” nace de la contracción de dos palabras de origen griego: “odos”, significa camino y “ónoma”, que significa nombre. Es decir que un “odónimo” no es sino el nombre de un camino, de una calle, de una avenida o de una vía geográfica de comunicación.

Un odónimo, a veces también escrito con una “h” inicial, es un nombre propio que designa y se aplica a una vía de comunicación o espacio de comunicación. Generalmente, un odónimo contiene dos partes: un nombre individual y un indicador o seña del tipo de vía o de espacio de circulación, ejemplos son “Avenida de los maestros”, “Calle Hidalgo”, “Boulevard Miguel de la Madrid”, etcétera.

Basik (2020) señala que los topónimos urbanos reflejan y absorben todos los aspectos de la existencia humana. Mientras que Abramowicz y Dacewicz (2009) mencionan que los urbanónimos son crónicas de la historia de un territorio y de quienes lo habitan. Los topónimos urbanos (urbanónimos) forman parte de la identidad colectiva de una comunidad y reflejan las marcas de saberes culturales e históricos (Seabra *et al.*, 2016).

¿Cómo se nombran las calles en Colima?

El capítulo IV de Las facultades y obligaciones de los ayuntamientos, en materia de obra pública y desarrollo urbano de la Ley del municipio libre del estado de Colima, en el inciso f, se refiere a aprobar la apertura o ampliación de las vías públicas y decretar la nomenclatura de calles, plazas y jardines públicos; correspondiendo a cada ayuntamiento la imposición de los nombres a dichos espacios, legislación que no aplica para los espacios privados.

En el artículo 19 del Reglamento del Gobierno Municipal de Colima (2008) dice que también pueden presentar, junto con la Comisión de Educación, Cultura y Recreación, propuestas al cabildo para que éste apruebe la nomenclatura de calles, plazas, parques y jardines públicos; así como para que el propio cabildo apruebe la apertura o ampliación de las vías públicas, además de la instalación de monumentos, bustos y estatuas. También el Artículo 113 señala

que la Comisión de Educación, Cultura y Recreación, junto con la Comisión de Desarrollo Urbano, Ecología y Vivienda, pueden enviar y dictaminar propuestas para las nomenclaturas de calles, parques y jardines, así como la instalación de monumentos, bustos y estatuas.

Podemos ver que corresponde a los ayuntamientos del estado la imposición de nomenclaturas de espacios públicos como calles, plazas y jardines, para ello debe haber propuestas que son dictaminadas por dos comisiones, la de Educación, Cultura y Recreación y la de Desarrollo Urbano, Ecología y Vivienda.

Metodología

Para recabar la información sobre la toponimia (odónimos y urbanónimos) referidos a Alberto Isaac en el paisaje onomástico de Colima, se realizó una búsqueda en google maps y posteriormente se recurrió a sucesivas visitas de campo a la zona (Colima, Comala, Armería), se realizó un levantamiento de registros fotográficos y se revisaron fuentes bibliográficas y electrónicas sobre el tema.

Alberto Isaac en el paisaje de Colima

Así como en el cine de Alberto Isaac se encuentra muy presente el estado de Colima, también podemos encontrar referencias al director en diferentes espacios públicos del estado; es posible ubicar su nombre, antropónimo o nombre de pila, en una calle de Comala, una escuela secundaria en la colonia Burócratas, un jardín en una colonia al norte de Colima (Esmeralda norte), una sala audiovisual en el edificio de la Casa de la Cultura de Colima y en la alberca olímpica de la unidad deportiva Morelos; anteriormente había un museo con su nombre en la casa de la cultura de Comala y una placa en el malecón de Cuyutlán; algunas referencias las podemos encontrar todavía en el paisaje del estado, otras han sido renombradas o han desaparecido.

Siguiendo a Vargas (2005), podemos decir que, así como la toponimia da cuenta del paso de las culturas por un suelo determinado, la odonimia permite advertir la huella de personas ilustres, notables por su vida y contribución al desarrollo del país, desde los más diversos ámbitos del quehacer humano. En este caso en particular, presentamos los odónimos y urbanónimos que muestran la huella dejada por Alberto Isaac en Colima.



Interpretextos

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 165-184

Odonimia sobre Alberto Isaac

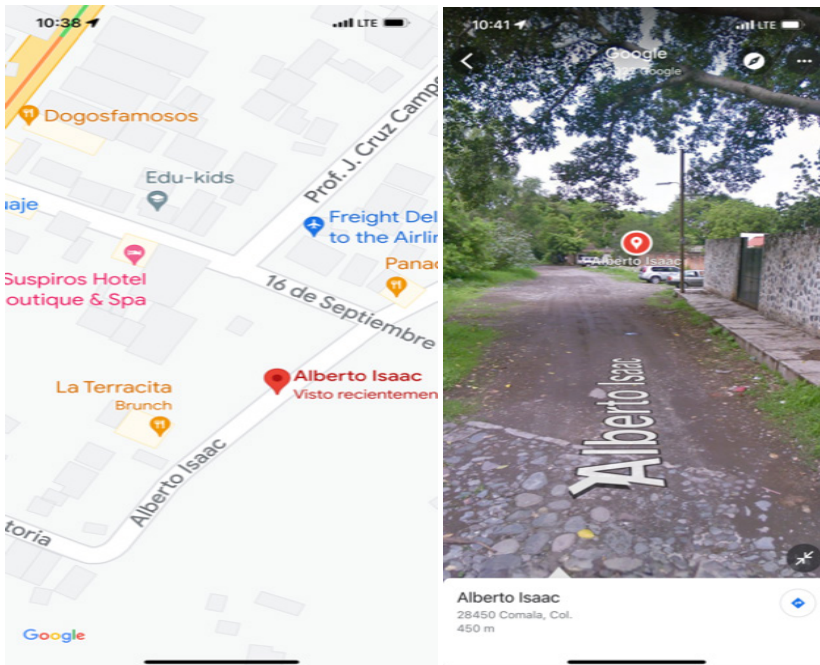
El nombre de Alberto Isaac lo podemos encontrar en dos calles de Colima, una ubicada en Comala y otra en la capital del estado. Ambas son calles pequeñas, con solamente una o dos cuadras de extensión.

La primera calle que se ubicó se encuentra en Comala, lugar en el que el director vivió varios años, se trata de una calle pequeña y sin placa de nomenclatura. En la imagen de *Google maps* se puede ver el nombre de Alberto Isaac en la calle, ya sea en el mapa o en el *Street View*, sin embargo, al acudir a hacer el levantamiento fotográfico, se descubrió que la calle no cuenta con placa en ninguna esquina.

En el mapa se observa que la calle hace esquina con las calles Guadalupe Victoria y 16 de Septiembre, para terminar en cerrada, la calle se encuentra cerca del centro de Comala, su código postal es 28450.

Imágenes 1 y 2

Calle Alberto Isaac en Comala



Fuente: Google maps, s.f.

Imágenes 3 y 4

Calle Alberto Isaac en Comala



Fotografías de Lucila Gutiérrez Santana, tomadas entre diciembre de 2022 y marzo de 2023 con un Iphone12. El resto de las imágenes de este artículo que no tienen pie de foto, también son de su autoría.

En ninguna de las bardas de las poco más de dos cuadras que integran la calle Alberto Issac en Comala, encontramos placa de nomenclatura con el nombre del director.

La segunda calle que hace honor al destacado cineasta la encontramos en Colima, Colima, en la colonia FOVISSSTE, con código postal 28044.

Imagen 5

Calle Alberto Isaac en Colima





Imagen 6

Calle Alberto Isaac en la colonia FOVISSSTE



Esta segunda calle lleva el nombre del reconocido director, en esta sí encontramos la nomenclatura y se puede leer en ella “calle Alberto Isaac”, cuenta con dos cuadras, iniciando en la esquina de la calle Prof. Francisco Hernández Espinoza y haciendo esquina con las calles General P. Torres o Torres Ortiz (aparece de manera diferente en el mapa y en la nomenclatura), y con la calle Roberto Levy Rendón.

Es así que, en la odonimia del estado de Colima, el nombre de Alberto Isaac está presente en dos calles: una en la capital del estado, en la colonia FOVISSSTE, y una segunda en Comala, ciudad en la que el director vivió durante varios años. En ambos casos se trata de calles con pocas cuadras, la de Comala no tiene placa que la identifique y la de Colima sí.

Alberto Isaac en urbanónimos de Colima (jardín, sala audiovisual y escuelas)

Si bien el usar nombres de personas y apellidos como topónimos se consideran como topónimos de origen antropónimo, al tratarse de espacios urbanos se analizan como Urbanónimos, ya que éste es el nombre propio de cualquier objeto topográfico dentro de la ciudad: plaza, calle, parque, escuela, como señalan Chesnokova y Bobyleva (2018).

En una nota del 14 de marzo del 2008, en la revista *Proceso* se informaba que se le había puesto el nombre de *Alberto Isaac*

Ahumada a un Jardín del norte de la ciudad de Colima y que posteriormente se colocaría una placa y una estatua alusiva al director colimense; también se puede leer en la nota que el monumento sería elaborado por el pintor y escultor colimense Gil Garea, además, las bancas del jardín llevarían el nombre de las películas filmadas por Isaac.

Al realizar una visita al Jardín, ubicado en la colonia Esmeralda Norte, se pudo constatar que el Jardín cuenta con bancas que llevan el nombre de películas como “Mariana Mariana”, “El rincón de las vírgenes”, “En este pueblo no hay ladrones” o “Los días del amor”; en el centro del jardín se encuentra un monumento que, en cuatro de sus lados, contaba con textos alusivos al cineasta.

En diciembre de 2022, fecha en que se visitó el jardín, se pudo observar que no había placa con el nombre del jardín y que el monumento central se encontraba dañado. El jardín se localiza entre las calles Onix, Esmeralda, Obsidiana y Amatista.

Imagen 7

Cara posterior del monumento central del jardín,
en donde se aprecia la falta de mosaicos



Si bien en la nota de la revista *Proceso*, mencionada anteriormente, se habla de la colocación de una estatua, ésta sólo quedó en proyecto, debido a que por diversos motivos no se concretó su elaboración.



Imagen 8

Entrada al jardín Alberto Isaac en la colonia Esmeralda Norte.
No se observó placa conmemorativa



En el jardín de la colonia Esmeralda Norte, ubicado al norte de la capital del estado de Colima, se rinde homenaje al director, pudiendo leerse los nombres de varias de sus películas en las bancas que están alrededor del monumento central y en la misma construcción, como se puede ver en las siguientes imágenes:

Imágenes de la 9 a la 14
Jardín Esmeralda Norte





En las imágenes anteriores podemos ver los nombres de algunas de las películas de Alberto Isaac en los respaldos de las bancas del jardín; también se puede observar que se han perdido algunos mosaicos de la estructura central, pero se mantiene el *recadito* de agradecimiento del director al estado.

Como se mencionó anteriormente, hay otros lugares en el estado de Colima que llevan el nombre de Alberto Isaac, algunos permanecen y otros han perdido sus placas o han cambiado de nombre; en el malecón de Cuyutlán se colocó una placa en su honor, sin embargo, en la actualidad ya no se encuentra. Sobre el museo dedicado a su obra ubicado durante un tiempo en Comala, Guerra (2022) señala que las obras artísticas de Alberto Isaac fueron expuestas en una sala de la Casa de la Cultura de Comala, mismas que en 2009 fueron trasladadas a un centro cultural del norte de la ciudad.

Otro espacio urbano en el que podemos encontrar el nombre del cineasta es la sala audiovisual del edificio de La Casa de la Cultura de Colima, "Sala Alberto Isaac", en ella se llevan a cabo funciones de cine, de teatro y diversos eventos culturales. En la puerta podemos ver el nombre del cineasta y una fotografía del mismo. Pasando la puerta encontramos el nombre de la sala en letras doradas y en relieve.



Imágenes 15, 16 y 17

Sala audiovisual de la Casa de la Cultura en la ciudad de Colima



Como podemos ver en las imágenes de arriba, en la sala al interior del edificio de la casa de la Cultura de Colima encontramos tanto el nombre del cineasta como una imagen, es el único lugar en el que podemos ver una fotografía suya. Al interior de la sala están las letras doradas que llevan su nombre, con su primer apellido únicamente.

Un Urbanónimo que ha llevado el nombre de Alberto Issac por varios años es la Alberca Olímpica de la Unidad Deportiva Morelos, ubicada también en la ciudad de Colima. Es importante señalar que una de las actividades en las que destacó Alberto Isaac fue la natación, pues participó en los Juegos de Londres en 1948, y posteriormente en los Juegos de Helsinki en 1952.

Imágenes 18 y 19

Placa de la alberca olímpica, Unidad Deportiva “Morelos” en Colima



Conocido como “La flecha colimense”, su nombre se encuentra encabezando la lista de una placa que rinde reconocimiento a deportistas que obtuvieron campeonatos nacionales de la Federación Mexicana de Natación, dicha placa se encuentra en la alberca del polideportivo de la Universidad de Colima. En esta placa se utiliza su nombre y sus dos apellidos.

Imagen 20

Placa en el Polideportivo de la Universidad de Colima



Fuente: Fotografía de Moisés Gil Solorio.

No sólo en calles, espacios deportivos y jardines encontramos el nombre de Alberto Isaac en el estado de Colima, pues hay por lo menos dos escuelas que se nombraron en su honor: una de ellas es la secundaria de la colonia Burócratas, en Colima, y la otra es un Jardín de niños en el municipio de Armería.



La Ley de educación del estado de Colima, en su Artículo 14, señala que “Las escuelas de educación básica llevarán el nombre que designe o elija la autoridad educativa estatal, de una terna de personajes ilustres, propuesta que deberá ser presentada a dicha autoridad a través del director de la institución educativa” (s. p.).

La primera escuela que se visitó para el levantamiento fotográfico, fue la escuela secundaria Alberto Isaac Ahumada, misma que se encuentra en la calle Arnoldo Vogel Carrillo, en la colonia Burocratas de Colima, Capital.

Imágenes 21 y 22

Fachada de la escuela secundaria Alberto Isaac Ahumada, en Colima



Alberto Isaac Ahumada en el paisaje... Lucila Gutiérrez Santana

La segunda institución de educación pública que se visitó fue el Jardín de niños Alberto Issac Ahumada, mismo que se encuentra en la calle Estéfano Guersi sin número, entre la calle obradores y la carretera Armería-Colima. Esta referencia sobre al director fue la que costó más trabajo ubicar, pues se encuentra en la carretera libre Colima-Manzanillo, y fue difícil localizarla (en algunos mapas no se encuentra). Se acudió al levantamiento fotográfico un día domingo, razón por la que las fotografías son de afuera del inmueble.

Imágenes 23 y 24

Fachada y pared interior del Jardín de Niños Alberto Isaac Ahumada, en el municipio de Armería





Podemos ver que tanto en el jardín de niños como en la escuela secundaria se utilizan los dos apellidos del homenajeado, mientras que, en las calles, el jardín y la sala audiovisual únicamente aparece su nombre y su primer apellido.

Conclusiones

Podemos ver que el nombre de Alberto Isaac forma parte del paisaje onomástico de Colima, lo encontramos en diferentes espacios públicos, ya sea su nombre o el de sus películas, su nombre completo, con sus dos apellidos, como en las escuelas de Armería y Colima y la placa conmemorativa de la Universidad de Colima, o únicamente su nombre y primer apellido, como en la calle de Comala, la sala de Casa de la Cultura o la alberca olímpica de la Unidad Deportiva Morelos. Su huella está presente en diferentes espacios públicos del estado de Colima.

Como se mencionó anteriormente, la odonimia nos permite identificar la presencia de personajes importantes para el estado, identificamos dos calles que llevan el nombre de Alberto Isaac, además de su presencia en urbanónimos como el Jardín de Esmeralda Norte, la Alberca Olímpica y las dos escuelas que llevan su nombre completo. Su nombre forma parte de la identidad colectiva del estado, dejando señales de su importancia cultural e histórica para Colima.

Referencias bibliográficas

- Abras, S. (2023). Los nombres de las calles. *Granada hoy*. https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/nombres-calles_0_1609039233.html
- Abranowicz, Z. y Dacewicz, L. (2009). Urban Place names. International Symposium. Research Institute for the Languages of Finland.
- Basik, S. (2020). Urban Place names: Introduction. *Urban Science* 4, 80. <https://doi.org/10.3390/urbansci4040080>
- Bedoya, E. (2006). Toponimia: herencia cultural. *Revista Herencia*.19 (1), 9-31.
- Castaño-Fernández, A. (2007). Toponimia: una ciencia entretenida. *Per Abba boletín filológico de actualización académica y didáctica* <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2283112.pdf>
- Chesnokova y Bobyleva (2018). Perfil semiótico de la toponimia chilena. *Espacios*. Vol. 39 (Nº 21) Año 2018. Pág. 6.

- García-Sánchez, J.J. (2019). *La toponimia, una rama de la onomástica con entidad propia*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Guerra, N. (2022). Cuyutlán y Alberto Isaac, en *Diario de Colima*. <https://diario-decolima.com/noticias/detalle/2022-03-27-cuyutln-y--alberto-isaac>
- Guzmán, Betancourt, I. (2010). *Itinerario toponímico de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ICOS (2023). List of Key Onomastic Terms. <https://icosweb.net/wp/wp-content/uploads/2019/05/ICOS-Terms-en.pdf>
- Lapesa, R. (1992). *La toponimia como herencia histórica y lingüística*, Léxico e Historia, I. Palabras. Madrid: Itsmo. Biblioteca Española de Lingüística y Filología.
- Lázaro Carreter, F. (1981). *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.
- López Franco, Y. (2011). *Un siglo de nombres de pila en Tlalnepantla de Baz. Estudio lexicológico y sociolingüístico*, México: UNAM y Plaza y Valdés.
- Ley del Municipio Libre del Estado de Colima (2021). Artículo 45. Capítulo IV de las facultades y obligaciones de los ayuntamientos. En materia de obra pública y desarrollo urbano.
- Ley de Educación del Estado de Colima (2019). Artículo 14. *Periódico Oficial El Estado de Colima*. No. 8, Sup. 3, 08 de febrero del 2014.
- Membrado, J.C. (2020). *Toponimia, paisaje y ciencia*. España: Universidad de Valencia.
- Membrado-Tena, J.C. e Iranzo-García, E. (2017). Los nombres de lugar como elementos evocadores del paisaje histórico. Análisis de la toponimia de los núcleos de población de la cuenca del Vinalopó. *Investigaciones Geográficas*, (68), 191-207. <https://doi.org/10.14198/INGEO2017.68.11>
- Tomé Fernández, S. (2006). La toponimia urbana de barrios en Castilla y León. *Estudios Geográficos*, 67 (260), 259-281. <https://doi.org/10.3989/egeo-gr.2006.i260.50>
- Torres Cabrera, G. (2002). Sobre toponomástica. *Philologica canariensis* ISSN 1136-3169. n. 8-9, 2002-2003, p. 191. <http://hdl.handle.net/10553/4202>.
- Salaberri, P. (Coord.) (2014). *El patrimonio cultural inmaterial: Ámbito de la tradición oral y de las particularidades lingüísticas*. Pamplona-Iruña, Cátedra Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra - Universidad Pública de Navarra. ISBN: 978-84-617-2440-6.
- Seabra, M.C.T.C. (2006). Referência e Onomástica. Múltiplas perspectivas em linguística: Anais do XI Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística (pp. 1953-1960).
- Reglamento del Gobierno Municipal de Colima (2008). Artículo 113.
- Reglamento del Gobierno Municipal de Colima (2008). Artículo 19.
- Reyes Contreras, M. (2020). Sobre antroponimia en las calles de Santa Fe, Nuevo México. *Onomástica Desde América Latina*, n.2, v.1, julio-diciembre, 2020, p.122-143. ISSN 2675-2719 122 1.
- Riesco, P. (2010). Nombres en el paisaje: La toponimia fuente de conocimiento y aprecio del territorio. *Cuadernos Geográficos*, 49, 7-34.

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 165-184

Rodríguez, A. Chumillas, I. Vázquez, A. (2017). Métodos y técnicas de análisis toponímico urbano y su aplicación en la ciudad de Toledo. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*.

Torres-Cabrera, G. (2003). Sobre toponomástica. 8(1), 121-130. https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/4202/1/0234349_00008_0009.pdf

UNESCO (2023). Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio-inmaterial/unesco-patrimonio-inmaterial.html>

Vargas, M. Q. (2005). Odonimia josefina. *Káñina. Revista de Artes y Letras, XXIX* (Especial).

Mapas

Google. (s.f. a). [Calle Alberto Isaac – Comala]. Recuperado 04 de diciembre de 2022. <https://acortar.link/fSfcpD>

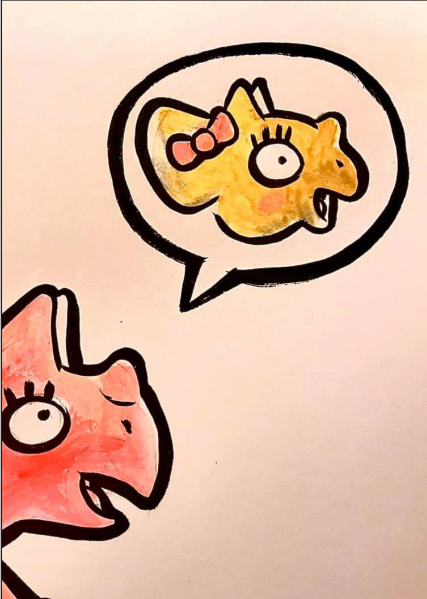
Google. (s.f. b). [Calle Alberto Isaac – Comala]. Recuperado 04 de diciembre de 2022. <https://acortar.link/E1kalc>

Lucila Gutiérrez Santana

Correo electrónico: santalug@ucol.mx | ORCID: 0000-0001-5762-5480

Mexicana. Doctora en lingüística por la Universidad de Concepción, Chile.

Profesora investigadora en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Línea de investigación: significados culturales.



Viajes en pandemia 10 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 185-198
ISSN: 1870-896X

Música vital: los sonidos en *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo

Ada Aurora Sánchez Peña
Universidad de Colima

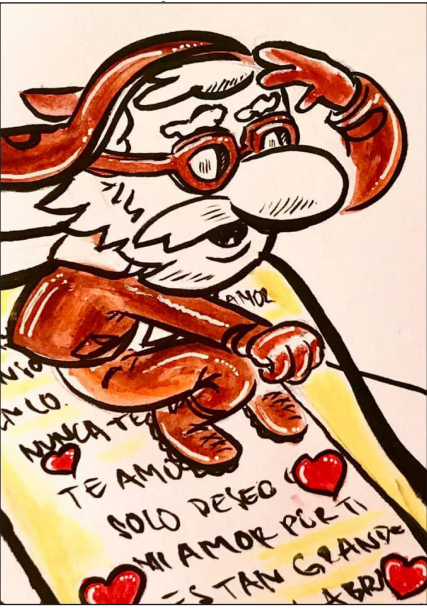
Recepción: junio 30 de 2023
Aceptación: agosto 29 de 2023

Resumen

Uno de los escritores más entrañables de México es, sin duda, Juan Rulfo. Las razones son múltiples, pero entre ellas destaca su estilo diáfano, poético y profundamente musical. En este ensayo, a propósito del libro de cuentos *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo, se aborda la temática de los sonidos, a fin de comprender cómo la música (la de los instrumentos musicales y la de la naturaleza) es vital en la configuración de un orbe narrativo que se acerca con intensidad a problemáticas humanas y universales.

Palabras clave

Juan Rulfo, cuento mexicano, música, sonidos.



Viajes en pandemia 6 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Vital Music: The Sounds in El Llano en llamas, by Juan Rulfo

Abstract

One of the most endearing writers in Mexico is undoubtedly Juan Rulfo. The reasons are multiple, but among them his clear, poetic and deeply musical style stands out. In this essay, on the subject of Juan Rulfo's book of short stories *El Llano en llamas*, the theme of sounds is addressed, in order to understand how music (that of musical instruments and that of nature) is vital in the configuration of a narrative orb that approaches human and universal problems with intensity.

Keywords

Juan Rulfo, Mexican short story, music, sounds.

Palabras iniciales

Juan Rulfo, en entrevista con Armando Ponce, para la revista *Proceso*, en su edición del 27 de septiembre de 1980, señaló que, en su caso, pesaban mucho los recuerdos, en especial el ambiente

o las atmósferas de los años iniciales de la vida. Su infancia, como da a entender el propio Rulfo, fue una infancia revestida de contradicciones: por un lado, la muerte, el luto constante en su familia en virtud de los tiempos difíciles y convulsos de la Cristiada, y, por otro, la despreocupación natural de la niñez, que pareciera ser ajena a ese momento, aunque después las consecuencias se vivan desde la orfandad y la más encarnada de las soledades.

Rulfo apunta que es un hombre triste a quien los efectos de aquellos tiempos más temprano que tarde lo alcanzaron. El ambiente polvoriento, que atisbó de niño detrás de una ventana, con curiosidad y temor, pues las gavillas de bandoleros, de federales o de cristeros, entraban y salían de los pueblos para robarse la calma y cuanto cosa se dejase a la vista, es la atmósfera nebulosa que, al mirar en su interior, Rulfo buscó describir, apresar, con la clara conciencia de que a través de los años, de los huecos naturales de toda memoria, mucho de lo que contaba eran reminiscencias entreveradas con imaginación.

El ambiente desolado, de callado dolor, tiene su raíz en la autobiografía, en el tiempo y en el espacio geográfico de Rulfo, pero sus personajes y tramas han pasado, invariablemente, por el proceso de la transfiguración artística.

La obra de Rulfo se ha desarrollado, como la de Alejo Carpentier, con los nutrientes de la historia, el mito y la ficción; pero también, como del propio Carpentier, con base en la fuerza del lenguaje y la musicalidad de un estilo. No es fortuita esta semejanza, pues si bien Rulfo no fue músico ni musicólogo, como el escritor cubano, sí fue un gran conocedor de la música clásica y popular, y de quien se sabe, a través de numerosos testimonios, que gustaba de comprar discos en la Ciudad de México, para después recomendarlos o regalarlos a sus amistades. Rulfo tuvo, desde esta perspectiva, un entrenamiento especial del oído. Pero acaso el desarrollo más sensible del oído le vino de escuchar la gente y los tonos de sus voces, los ruidos y los murmullos de la naturaleza, para comprender con el oído, incluso antes que, con la vista, las coloraciones anímicas de las personas y del propio paisaje del sur de Jalisco.

Rulfo se lee con el oído, como la poesía de Sabines; se lee sabiendo que los sonidos van pintando cuadros en color sepia y gris,



igual que el tono que predominó en las fotografías que capturó en sus expediciones por diversos pueblos de México y de donde arrancó al paisaje bardas de adobe, magueyes, troncos de árboles secos, campesinos en el arado, músicos pueblerinos, nubes somnolientas y el rostro impávido de hombres y mujeres humildes mirando pasar el tiempo.

El tema de los sonidos en la literatura rulfiana ha sido abordado por distintos investigadores. En esta línea cito dos trabajos muy importantes: *El sonido en Rulfo* (1990) de Julio Estrada, y *Ecos de Páramo* (1989, 2003) de Fabienne Bradu. Sin embargo, es tan vasto y sugerente este recurso en la obra del escritor jalisciense, que se antoja inagotable, en especial cuando se correlaciona con nuevas lecturas y se le observa resignificado con el paso del tiempo. Por ello, en el marco de la celebración de los setenta años de la primera edición de *El Llano en llamas*, encuentro oportuno un acercamiento a la temática de los sonidos, a la música vital que da sustento y savia a *El Llano en llamas*, ese clásico de la literatura mexicana, que, junto con *Pedro Páramo*, otorgó a Rulfo un lugar excepcional en la tradición literaria hispánica. Nuestra aproximación considera en estas breves páginas los sonidos de instrumentos musicales, así como la referencia a los sonidos de la naturaleza, del ambiente, que remiten a la esencia de Juan Rulfo.

Origen de *El Llano en llamas*

Rulfo dio a conocer su primer cuento, “La vida no es muy seria en sus cosas”, el 30 de junio de 1945 en el número 40 de la revista *América*.¹ Sin embargo, para el propio escritor jalisciense, los dos cuentos que abren oficialmente su producción literaria serán: “Nos han dado la tierra”, publicado por primera vez en el número 2 de *Pan. Revista de Literatura*, en julio de 1945 (y luego en *América*, el 31 de agosto del mismo año); y “Macario”, publicado en el número 6 también de *Pan. Revista de Literatura*, el 1 de noviembre de 1945. Vale decir, como nota al margen, que la revista *Pan* tuvo como fundadores a Juan José Arreola y Antonio Alatorre, y contó, como especifica Carballo

1 De acuerdo con Jiménez (2010, p. 186), este cuento se elimina de las primeras ediciones, aunque luego vuelve a publicarse en el marco de la *Antología personal* de Rulfo, editada y prologada en 1980 por Jorge Ruffinelli.

(2017), con la colaboración del pintor colimense Alejandro Rangel Hidalgo por lo que concierne al diseño de su logo.

Después de estos cuentos, Rulfo publicó otros más en las mismas revistas, hasta que en 1953 da a conocer un conjunto de quince relatos, en forma de libro y bajo el título de *El Llano en llamas*, en el Fondo de Cultura Económica, con un tiraje de 2,000 ejemplares; sobra decir que de entonces a la fecha el libro se ha reeditado en numerosas ocasiones, y se ha traducido a más de veinte lenguas.²

La edición actual de *El Llano en llamas*, y como fue desde 1979, se compone de diecisiete cuentos.³ Para fines de este trabajo, tomaremos en cuenta la coedición de editorial RM y la Fundación Rulfo de 2016.

La música, en el espíritu de un estilo

Como señala Fabianne Bradu (2003), existen diversos tipos de escritores. Algunos se nutren de lo visual, otros de los artificios del intelecto y otros más de la dimensión auditiva de la vida:

Hay varios tipos de escritores: los que se llenan de mundo por los ojos, los que se llenan de mundo por la cabeza y los que se llenan de mundo por los oídos. Tal vez sólo los grandes poetas se llenan de mundo y lo vuelven a dar por estas tres vías en iguales proporciones. Rulfo, por su parte, inclina la balanza hacia el efecto auditivo. Caso singular en la narrativa mexicana, hecha, en buena medida, de grandes y coloridos frescos, o de graves confidencias interiores (p. 79).

Para expresar su sensación de ser y estar en el mundo (o mejor dicho el espíritu del mundo que él recordaba con la memoria de la infancia y el desamparo), Rulfo se valió de la creación de atmósferas sonoras en su literatura. Así, los sonidos, la música misma, se aluden y se combinan en distintos planos y con distintos alcances. Diríamos

2 Para una exposición detallada de la génesis escritural de *El Llano en llamas* y de las variantes que han tenido diversas ediciones, en tanto Rulfo, con espíritu perfeccionista, buscaba ajustar, precisar, ciertas líneas de sus textos, véase García (2003).

3 Estos cuentos son: "Nos han dado la tierra", "La Cuesta de las Comadres", "Es que somos muy pobres", "El hombre", "En la madrugada", "Talpa", "Macario", "El Llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "Paso del Norte", "Acuérdate", "No oyes ladrar los perros", "El día del derrumbe", "La herencia de Matilde Arcángel" y "Anacleto Morones".



que lo sonoro reverbera todo el tiempo. Lanza una palabra el narrador, que en el caso de Rulfo valdría decir también el poeta, y el oído la pesca como *algo* que no se acaba, que deja su impronta en un eco que se desdobra y se desdobra. La seducción rulfiana comienza, entonces, por el oído, pero no se queda en lo melifluo de la materia fónica, sino que lleva a las y los lectores hacia revelaciones en torno a la injusticia, la desgracia, la soledad, el amor no correspondido, el odio o la complejidad de las relaciones entre hijos y padres, por ejemplo.

Los sonidos se tematizan, es decir, se nombran, se describen (el sonido del viento dando vueltas en remolino; el de los cascos de los caballos; de una flauta en la madrugada, de las voces de un coro de peregrinos...); pero también se encarnan en el lenguaje como parte del efecto estético de la prosa; esto es, configuran una música interna, vital, que, de forma paradójica, casi siempre, tiene como objetivo revelar un lado de la muerte: la soledad, la desilusión, el cansancio, el desamparo.

Rulfo nos coloca frente al principio básico o primero de las cosas: el contacto con el mundo vía el oído, tal como sucede con el niño dentro del útero, que escucha el corazón de la madre antes de que pueda abrir los ojos y conocer el rostro de su progenitora. De este modo, y porque pareciera insistir el escritor en todo aquello que remonta al origen (la tierra, la región, la oralidad y la relación padres e hijos), va a resultar “natural” que su prosa sea eufónica y fresca, como recién pronunciada.

Analicemos a continuación algunos ejemplos con respecto a la importancia que cobran los sonidos, desde el punto de vista temático y desde la dimensión estilística, en Rulfo.

De música y músicos, los sonidos como tema

El cuento “El día del derrumbe” —que narra los recuerdos de dos personajes a propósito del día en que hubo un temblor muy fuerte por el rumbo de Tuxcacuesco, y a consecuencia de ello el gobernador del estado llevó a cabo una visita de inspección de daños, que terminó en borrachera y discursos demagógicos— une su sentido paródico, crítico, a la descripción de pasajes donde la música cobra una especial relevancia:

Música vital: los sonidos de *El Llano en llamas*... Ada Aurora Sánchez Peña

»La cosa es que aquello, en lugar de ser una visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se convirtió en una borrachera de las buenas. Y ya no se diga cuando entró al pueblo la música de Tepec, que llegó retrasada por eso de que todos los camiones se habían ocupado en el acarreo de la gente del gobernador y los músicos tuvieron que venirse a pie; pero llegaron. Entraron sonándole duro al arpa y a la tambora, haciendo tatachum, chum, chum, con los platillos, arreándole fuerte y con ganas al *Zopilote mojado*. Aquello estaba de haberse visto, hasta el gobernador se quitó el saco y se desabrochó la corbata, y la cosa siguió de refilón (Rulfo, 2016, p. 138).

El compositor del “Zopilote mojado” es el jalisciense Blas Galindo, amigo cercano de Rulfo, y quien compuso el ballet “La manda”, basado en el cuento “Talpa” del propio Rulfo. En la canción del “Zopilote mojado”, interpretada por distintas bandas populares hoy en día, puede reconocerse una música festiva y pegajosa, acorde con la descripción, entre el absurdo y el humor, que hace Rulfo de la visita de un gobernador glotón y su comitiva a una zona de desastre donde más que aportar consumen lo poco que tiene la gente. Para acentuar aún más cómo la música ambiente con ironía lo que en principio debió ser una visita de ayuda y terminó en borrachera, se menciona en el cuento que los comensales cantaban como disco rayado una canción que decía “No sabes del alma las horas de luto”. Es decir, la canción “Horas de luto”, que como referente extratextual real remite a una canción de amor no correspondido.

Otro cuento donde la música se tematiza y funciona, además, como referente intertextual, es “El Llano en llamas”, que otorga título a todo el libro. El cuento tiene, como epígrafe, unos versos del corrido popular jalisciense “La Perra”: “Ya mataron a la perra/ pero quedan los perritos...”

En el cuento se narra un enfrentamiento de los hombres del villista Pedro Zamora, entre ellos uno apodado La Perra, y otro el Pichón, con las fuerzas federales de Petronilo Flores. En ese enfrentamiento muere La Perra, pero no se acaba en lo inmediato la insurrección de Pedro Zamora, pues éste se dedica con el resto de sus hombres a saquear y a quemar los pueblos del Llano Grande.

El corrido popular citado por Rulfo ofrece detalles sobre la muerte del personaje histórico Saturnino Medina alias “La Perra”, ca-



zado por el general Petronilo Flores. De esta forma, la leyenda de Pedro Zamora y de uno de sus más leales seguidores la recupera el escritor jalisciense, teniendo como base uno de los géneros musicales de la creatividad popular.

Víctor Jiménez (2006) refiere que en la biblioteca de Rulfo existían recopilaciones de corridos de Vicente T. Mendoza y hojas sueltas con canciones y rimas populares. Esto demuestra que la literatura de Rulfo, amén de experiencia y sensibilidad musical, convocó el trabajo sistemático de la investigación. Para un autor como éste, en quien se distinguió, además del gusto por las composiciones tradicionales, una afición por compositores clásicos como Bach, Händel, Pergolesi y Hummel, la música no fue detalle decorativo o incidental: fue inspiración, símbolo y semilla de su lenguaje, el motivo por el que identificamos fácilmente su estilo y podemos decir, con los ojos cerrados, ese es Rulfo.

Siguiendo con el tópico de los sonidos, la mención a la chirimía, el tambor, el arpa, la tambora, la flauta y la sonaja, como parte de los instrumentos elementales del pueblo, sirve para mostrar el tipo de música que acompaña un determinado evento (una fiesta, un entierro, una peregrinación, etcétera) y la ambientación que de esto se desprende.

La música, por otro lado, puede traducir un rasgo o estado anímico de alguno de los personajes. En "La herencia de Matilde Arcángel", Euremio Cedillo, hijo, toca la flauta en la noche. El sonido dulce en medio del silencio es como su soledad, como el abandono en que lo ha tenido su padre, tras la muerte de Matilde, su madre. La flauta es delgada, como su ejecutante, y aguda, como ese grito, que necesita dar el joven Euremio:

Yo los procuraba poco. Supe, porque me lo contaron, que mi ahijado tocaba la flauta mientras su padre dormía la borrachera. No se hablaban ni se miraban; pero aun después de anochecer se oía en todo Corazón de María la música de la flauta; y a veces se seguía oyendo mucho más allá de la medianoche (Rulfo, 2016, p. 151).

Las referencias a los instrumentos musicales, a la música popular, sirve para acentuar el carácter identitario de una región, para hacer visible cómo se expresa este espacio con el lenguaje del soni-

do y del silencio, la languidez y la alegría. De algún modo, también, la música restituye un sentido de esperanza, de desparpajo, si no es que de fe y veneración, en los personajes que, en medio de la tristeza o el abandono, se consuelan o resignan.

La música de la naturaleza que impregna un estilo

El verbo oír, conjugado en distintas formas, aparece con frecuencia en los cuentos de *El Llano en llamas*. Se oyen aullar los lobos, “el grito del somormujo y el canto de los grillos”, “el chirriar de las chicharras”, el graznido de la lechuza, “las pezuñas de [los] caballos al golpear las piedras de algún camino”, el canto de las ranas, el estruendo del río, del viento, de las frondas de los árboles, y de los pájaros espantados por el cruzar de una bala. En Rulfo se convoca la sinfonía de la naturaleza, desde lo que se arrastra por el suelo hasta lo que cruza, ágil, de rama en rama. Y aunque Rulfo también es un escritor muy visual, cuyos textos se perciben con espíritu cinematográfico, es indudable que convocan, en primera instancia, al oído a través de la fuerza del mundo sonoro que exponen.

Oír es anticiparse, una manera de saber dónde se está o cuánto falta para llegar a un punto. En el cuento “No oyes ladrar los perros”, los sonidos equivalen a salvación, pues el padre que carga sobre sus hombros a Ignacio, a su hijo herido, en busca de un médico, en mitad de la noche, espera el ladrido de los perros como el anuncio de un pueblo cercano, sinónimo de ayuda. De haber oído los consejos del padre, el hijo se habría salvado de andar en malos pasos; de haber oído a la distancia la señal de un pueblo, habría resistido, quizás, para darle esperanza al padre. Oír, en todo caso, es un sentido de alerta, de conexión y comprensión de la realidad circundante en la narrativa rulfiana y, en particular, en este cuento en que de manera simbólica el oír es sinónimo de salvación.

Como expone Perus (2012), el oído precede al sentido de la vista en este relato y, desde el título mismo, nos lo advierte el autor para corroborarlo después con el diálogo, entre el padre y el hijo, que abre el texto: “—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.” (Rulfo, 2016, p. 129).



Homenaje al territorio que llegó a habitarse, a los recuerdos de la infancia, en Rulfo la alusión a los sonidos que producen los animales y otros elementos de la naturaleza, es el comienzo de una experiencia sinestésica, pues al imaginar el sonido terminamos por ver mejor el alma de un ambiente descrito por Rulfo.

Así llegamos al hecho de que el escritor busca, con su lenguaje lleno de aliteraciones, de ecos, brindarle al lenguaje la capacidad no sólo de proyectar significados sino de modelarlos sonoramente, es decir, de hacer que la materia fónica de las palabras arroje luz, una visión sobre las cosas nombradas, por ejemplo, una “boruca”. Citemos un fragmento del cuento “El Llano en llamas”:

La boruca que venía de allá abajo se salía a cada rato de la barranca y nos sacudía el cuerpo para que no nos durmiéramos. Y aunque queríamos oír, parando bien la oreja, sólo nos llegaba la boruca: un remolino de murmullos, como si se estuviera oyendo de muy lejos el rumor que hacen las carretas al pasar por un callejón pedregoso (Rulfo, 2016, p. 70).

Nótese cómo la palabra boruca se presenta al lector como algo difuso, informe, que va emergiendo poco a poco tanto en el plano auditivo como en el visual. La boruca se *hace* en el lenguaje mismo: oímos los murmullos, los sonidos entrecortados, el amasijo de todo y nada, para entender que la boruca es un sonido que no termina de decir algo concreto. El balbuceo de la naturaleza y de los sonidos cortados por el viento lo registra Rulfo como parte de esa ambientación sonora en la que gusta colocar a sus personajes.

En el cuento “Luvina”, las reiteradas alusiones a los sonidos e, inclusive, al silencio, producen una especie de melodía fluida que convoca a leer en voz alta los textos del autor de *El Llano en llamas*:

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas (2016, p. 100).

Así, se observa que la música de la naturaleza, los murmullos, sus silencios, que a rato nos enfrentan al sentido de la eternidad o de la

atemporalidad, se filtran en el estilo transparente, a veces lacónico de Rulfo, y es ese mismo estilo el que se cubre de un aura atemporal y de cierta ensoñación como se ejemplifica en “Luvina”. Para Vázquez (2017):

En el caso extremo, se diría que el silencio adquirió la esencia del lenguaje, y que el escritor en consecuencia se volvió dador de silencios. Nunca el silencio es tan extraño, tan poderoso y significativo como en quien está destinado (o condenado) a dar palabras. Y Rulfo —como Juan José Arreola y José Gorostiza en la tradición mexicana— asumió este grado límite, esa alta responsabilidad del ser del escritor” (p. 173).

La concentración de un estilo, además de pasar por un proceso sistemático de corrección y *destilado*, requiere una imagen que perseguir, y, en el caso de Rulfo, además de tener en el imaginario ciertos pueblos empobrecidos del sur de Jalisco en una etapa específica de su historia, también tiene como guía los sonidos del aire, de las piedras rodando, de los ríos, del fuego que incendia los pastizales. Es un estilo alimentado con música primigenia.

Conclusiones

Como hemos visto en líneas anteriores, la música, en la narrativa de Juan Rulfo aparece de una manera u otra: en la alusión a las fiestas de un pueblo, a los músicos, a los instrumentos musicales; a veces para mostrar el ambiente de un lugar, o para marcar con ironía determinadas situaciones. En el cuento “Macario”, la música otorga consuelo al personaje central, quien desea escuchar el tambor y la chirimía que alguien suena afuera de la iglesia a la que asiste a misa con su madrina; en el cuento “Talpa”, la música connota esperanza y purificación para Tanilo, el esposo de Natalia, que, muy enfermo, va a pedir por su salud al pueblo de Talpa y dedica sus últimas fuerzas a danzar mientras sostiene una sonaja en la mano.

En Rulfo hasta el silencio tiene ruido, acentúa la soledad, la sensación de que el tiempo pasa y retorna al mismo punto para los personajes. Cada uno de los cuentos de *El Llano en llamas* si bien no sitúa en primer plano a personajes que sean músicos ni expone, mucho menos, una disertación sobre lo que es la música, sí presenta trasminada de una forma distinta la música a través del lenguaje poético y de las ambientaciones.



Bien vistos, los cuentos de Rulfo no pueden omitir una referencia a la música, porque, tratándose de acercarse a la esencia de un pueblo, resulta ideal para revelar elementos identitarios, culturales y antropológicos, prescindiendo de mayores explicaciones. Para comprender mejor a los hombres y mujeres del campo, se les escucha hablar, contar sus historias, y expresarse con la música y la danza. La literatura de Rulfo resulta entrañable porque, precisamente, el espacio de proximidad que genera con sus lectores se finca en la alusión a estos elementos culturales, pero también a los de la naturaleza, desde el punto de vista auditivo.

Según hemos expuesto, Rulfo describe en ocasiones los sonidos de los instrumentos musicales (ahí está el *tatachum*, *chum*, *chum*, de unos platillos en el cuento "El día del derrumbe") o canciones que la gente recuerda. En este sentido, la música es más explícita en su tematización, aun cuando no llegue a una centralidad absoluta. En contraparte, por una vía más discreta, pero de mayor hondura, Rulfo recupera los sonidos del campo y, al hacerlo, nos aproxima a la naturaleza y a la condición humana de quienes experimentan el abandono social o personal.

En Rulfo, los sonidos de los instrumentos o de la naturaleza configuran, pues, una música vital porque siempre son señal de algo, una forma de expresar lo que las palabras no alcanzan a nombrar con respecto a la interioridad y los sentimientos de los personajes. El mundo narrativo de Rulfo se alimenta de esta música cuya función, después de todo, es hacer contrapeso a las descripciones desoladas, a los conflictos irresueltos de sus personajes, que, por lo general, no encuentran la respuesta que necesitaban.

En coincidencia con el crítico literario José Luis Martínez (2022), Juan Rulfo llama la atención en cualquier latitud por la "intensidad y el despojamiento" de su estilo. Este despojamiento e intensidad tienen que ver, a nuestro juicio, con el estilo poético del autor, un estilo en cuyo centro late la música junto con un deseo por acercar a sus lectores a un mundo del que él fue testigo y, desde su sensibilidad, transfiguró en literatura. Vital, como su estilo, la música que asiste a Rulfo se multiplica en sus lectores como un eco íntimo e imperecedero.

Referencias bibliográficas

- Bradú, F. (2003). *Ecós de Páramo*. 2ª. ed. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta.
- Carballo, E. (2017). Rulfo era un hombre de anécdotas. En J. F. González Castolo y E. Ceballos (Coords.). *Comalas de Jalisco. Centenario de Juan Rulfo (1917-2017)* (pp. 47-56). Colima: H. Ayuntamiento de Zapotlán el Grande, Tierra de Letras.
- García Bonilla, R. (2003). *El Llano en llamas*, una historia de su escritura y publicación. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 25. Consultado el 18 de agosto de 2023. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/llano.html>
- Jiménez, V. (2006). Palabra llana y poesía en Rulfo. En V. Jiménez, A. Vital y J. Zepeda (Coords.), *Tríptico para Juan Rulfo* (pp. 349-367). México: Congreso del Estado de Jalisco, Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de Colima, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Fundación Juan Rulfo, Editorial RM.
- Jiménez de Báez, Y. (2010). Juan Rulfo: escritor y escritura. En R. Olea Franco (Edit.) y L.A. de la Torres (Colab.), *Doscientos años de narrativa mexicana siglo xx* (pp. 171-200). México: El Colegio de México.
- Martínez, J. L. (2022). Unos recuerdos caseros y el milagro de Juan Rulfo. En R. Padilla Lozoya y E. Ceballos (Coords.) *Historiando a Juan Rulfo* (pp. 99-102). Club del Libro Colimense, Tierra de Letras.
- Perus, F. (2012). "No oyes ladrar los perros": el oído y la mirada del narrador testigo. En *Juan Rulfo, el arte de narrar* (pp. 125-144). México: UNAM, CIALC, Universidad Nacional de Colombia, Fundación Juan Rulfo.
- Ponce, A. (1980, septiembre 27). Juan Rulfo: La literatura no me deja suficiente para vivir. Consultado el 22 de enero de 2023. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/129529/juan-rulfo-no-204>
- Rulfo, J. (2016). *El Llano en llamas*. México: RM, Fundación Juan Rulfo.
- Vázquez, F. (2010). *Rulfo y Arreola desde los márgenes del texto*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Ada Aurora Sánchez

sanchezp@uacol.mx | Orcid 0000-0001-7195-8708

Nacionalidad: mexicana. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora-Investigadora de Tiempo Completo de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Forma parte del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Es integrante del Cuerpo Académico UCOL-CA-49 "Rescate del Patrimonio Cultural y Literario" de la UdeC, en el que trabaja líneas de investigación relacionadas con la narrativa mexicana contemporánea y el rescate de la literatura colimense. Dos de sus últimas publicaciones son: *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología* (compilación y prólogo) y *Labio sediento, poesía de José G. Alcaraz*, con estudio introductorio y notas.



Atardecer (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz



Manantiales

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 199-204
ISSN: 1870-896X

Dolores Castro. Es el mar que regresa mil veces¹

Mariana Bernárdez
Poeta, filósofa y ensayista

Recepción: septiembre 23 de 2022

Aceptación: diciembre 13 de 2022

*Y si no existe todo lo que veo/ lo que no veo no deja
de existir.*

"Tornasol", Tornasol, 1997

Sólo la luz no se la lleva el viento.

"Asombraluz", Viento quebrado, 2010

Celebrar la vida y decir lo que queda de su tiempo en mí. Lo cierto es que poco sé..., lo cierto es que me has sido y me eres muy querida. Desde la cercanía he visto cómo las palabras se han anudado a tus dedos para dejarse escribir. Quizá por eso ahora la pluma alrededor del cuello para atender lo que habita en tu *corazón trans-*

¹ Texto leído dentro del ciclo "Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX" dedicado a Dolores Castro el 20 de enero del 2019, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes organizado por la Coordinación Nacional de Literatura del INBAL.



figurado, una pluma para dar testimonio de la quietud, del sosiego de la mirada, de la luz y los días, o de las flores del Carmelo que son presencia que anida: *Con el aroma, tras la puerta entornada/ entra el jardín/ mientras acecha mi sediento corazón.*²

Te he visto mecer el cuerpo como lo hacen las corolas para dejar pasar el vendaval; levantarte en semilla al comprender la altura de la dignidad y dar cabida a lo que no debe ser olvidado..., porque habrán de borrarse los caminos y volverse polvo en el polvo y habrán de researse al sol los sueños, pero las palabras que somos nos alzarán en su silbo.

Este es un árbol de pie quieto/ que mece la cabeza/ porque así debe de ser.// Creció alto, muy alto/ mientras hundía el pie/ en un suelo firme,/ tan firme/ como un suelo firme suele ser.// Y al crecer/ sintió lo débil de su tronco/ contra la grandeza del aire/ y le dio por mecer la cabeza porque así debe de ser.//³

Te he escuchado leer en voz alta para atestiguar la nervadura que acoge el mar, y te he mirado cobijar bajo tu fronda a quien perdido busca enluminarse y sé del silabeo de tus versos que abren el tiempo para permanecer en rumoroso caudal. Y también sé que pocos han sabido expresar con tal finura la cala de la condición humana. Pocos han salvado de la borrasca las horas: ¿Qué es lo vivido/ en qué poro ha quedado/ o en qué ráfaga?⁴

El lenguaje se te ha ido afinando en su vuelo para nacerse en albor que hace brotar la realidad. A veces, anticipas lo que en la mística es la cifra del "aroma", aquella que anuncia la conversión del poema en cuerpo para que el verso sea carnadura. Y adentras el misterio de su respirar, pues si el verso es el espacio de tu encarnar es por la cesura donde tu aliento se entrecruza con el del universo.

Es el mar/ que regresa después de huir mil veces. / Son los días y su paso de langosta/ que devora el silencio. Es el mar y los días:⁵

2 Las siguientes citas son extraídas de Dolores Castro. *Viento quebrado*. México: FCE, 2010, por lo que habrá de ponerse el título de poema, libro y fecha primera de publicación. "Aromas", en *Fluir*, (1990).

3 "Árbol", en *Soles*, (1977).

4 "I", *Idem*.

5 "IV", en *Qué es lo vivido*, (1980).

Y asombran los modos cómo anudas la concordancia del sentido porque es signo de un resonar más alto que respira en los entresijos del poema, esa frontera inasible señalada por quien mira largamente.

Y no es lo peor la muerte, que de morir/ ¿quién habría de escapar?⁶

Poema carne, poema cuerpo, poema viento, poema sangre que devela la correspondencia oculta que no concilia las oposiciones, sino que fortalece los vínculos extraordinarios de lo nimio. Sostener entonces el destino en la pregunta:

En el desfiladero de lo cotidiano/ es un gran riesgo volver la cabeza/ hacia atrás. // Atrás la soledad en infierno. // Atrás la parálisis,/ la condición de estatua/ de sal.// ¿Y qué hacer para no volver la cabeza/ y mirar?⁷

¿Y quién sobre esta tierra no ha sido alumbrado bajo esa sombra que adivina la *noche clara*, y quién no ha desgranado entre las manos sus versos en rezo o mantra? Símbolo de sí mismo, el poema es tránsito que en San Juan de la Cruz —bien lo sabes—, fue llamada y “dislate”, ese *no entender entendiendo/ toda ciencia trascendiendo*, que es y no es, apresado por toda expresión poética, y escribes: *Ocultarse en el centro, / en el centro más vivo de la llama.* //⁸

El poema es un rebalse, es casa, eremita, estigma, agua viva, huerto, laberinto donde ocurre el mundo, donde pasa el vendaval soñando con la simiente que habrá de ser árbol.

[...] Pero como en la tarde del ofrecimiento/ en que abrí bien los ojos hacia la llama/ del cirio, y la cera caliente cayó/ sellándome los párpados, ahí desde la sombra domesticada, / el fuego/ que no es ceniza aún/ está incendiando la sombra en el umbral.⁹

Cómo salvar la desmemoria sino en el resplandor de un alfabeto no vencido por la desolación, que calcina para quedar en ese sólo temblor de quien alanceado por el soplo traspasa el paisaje e

6 “A veces”, en *Fluir*, (1990).

7 “Memoria”, en *Oleajes*, (2003).

8 “Refugio”, en *Qué es lo vivido*, (1980).

9 “Fugitivo paisaje”, en *Fugitivo paisaje*, (1998).



inicia la lejanía, ese más allá que busca el claro o el horizonte sin periferia.

Abre la puerta/ para que pase el huracán. // Sólo queda la niebla/ o el recuerdo de la niebla. // El estruendo pasó y cada cosa vuelve/ a su lugar. // El arrastrar del viento/ no ha dejado más huella/ que el sabor de la sal.// Todo vuelve a su curso,/ y avanza la noche.// La madrugada será puntual.¹⁰

La palabra se te ha hecho pájaro en la garganta, raíz-trino que ordena, acompasa, y teje la red de significados que giran entre sí para hacer morada. Los planos rítmicos configuran un singular firmamento: cada estrella es un recordar y alguien canta en el trazo de sus constelaciones. Reverbera el esplendor, tiempo al margen del tiempo, en el sartal de cuentas que serán repasadas hasta alcanzar lo evanescente, esa huella donde se contempla la belleza de lo irrevocable.

Saber del no saber. Y se afinan los sentidos para ganar la luz, presagio de cuando el poema aparece en su agua viva. Dirás que *la tierra está sonando* y su oleaje habrá de irrumpir para aquietar los ojos de quien lee y ser escrito entonces por su filo. Saber amoroso de honda compasión que permite ser en la esperanza y en la claridad...

Estrellas de la noche/ abran los ojos/ mírenme/ sin parpadeos:/quiero beber la luz/ acariciarla/ en su/ vertiginosa/ descendencia.¹¹

Poco sé, pero llevo conmigo los días en la presencia de tus palabras, y tu libro sigue en mi mesilla de noche como siempre, como también siempre ha sido roja la puerta de tu casa y roja la luz del amanecer, y *le dio por mecer la cabeza porque así debe ser*.

Datos tomados de la Enciclopedia de la Literatura en México. Disponibles en <http://www.elem.mx/autor/datos/1877>

10 "Abre la puerta", en *Tornasol*, (1997).

11 "Asombraluz", en *Viento quebrado*, (2010).

Dolores Castro. *Es el mar que regresa mil veces...* Mariana Bernárdez

Mariana Bernárdez

Correo electrónico: mariana.bernardez@gmail.com | ORCID: 0000-0001-9788-8824

Mexicana-española. Doctora en Letras Modernas y en Filosofía por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Anáhuac y realizó la maestría en Letras Modernas, así como una maestría y un doctorado en Filosofía en la Universidad Iberoamericana. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Ha participado en varios encuentros literarios nacionales e internacionales, y en programas de estaciones como Radio Educación, Código DF o Radio UNAM. Ha dado múltiples conferencias en ferias de libros, Casa del Lago, Casa Universitaria del Libro, Casa del Poeta, El Péndulo, entre muchos otros recintos culturales. Ha colaborado en *Altextexto*, *Biblioteca de México*, *Casa del Tiempo*, *Castálida*, *Cantera Verde*, *Expansión*, *Este país*, *La Jornada Semanal*, *La Otra Revista*, *Personal Computing México*, *Periódico de Poesía*, *Signos filosóficos*, *Revista de la Universidad de México*, entre otros. Su obra ha sido traducida al catalán, inglés, italiano, portugués y rumano. Línea de investigación: Poesía y filosofía.



Viajes en pandemia 9 (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz



El Rey del Barrio (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

Teatro y espacio en Baja California Sur. La crisis de la dramaturgia provinciana de Rubén Sandoval

María Guadalupe Mendoza Vargas
CUSUR/Universidad de Guadalajara

Recepción: mayo 3 de 2022

Aceptación: septiembre de 2022

En el ensayo *Teatro y espacio en Baja California Sur. La crisis de la dramaturgia provinciana* Rubén Sandoval habla del teatro como una especie de ritual basado en mitos, en lo sacro y en el acto de creación realizado por un grupo de personas que buscan una forma de expresión en la que encuentren respuestas a preguntas de la vida, el pasado, el progreso y la identidad, tanto en lo individual como en lo colectivo.

Al mismo tiempo, el autor destaca términos como noción de lo social, lo discursivo y el espacio, que resultan indispensables para comprender en su totalidad al teatro. También menciona la importancia de *El método* como una forma certera de entender el comportamiento humano, desde sus acciones, decisiones y patrones de conducta. Por ende, cuando se estudia la actividad artística, un punto de partida confiable es el análisis histórico, que se lleva a cabo mediante un método cronológico.



Ambas partes mencionadas se relacionan estrechamente con la literatura, que por años ha sido un método de estudio histórico y del comportamiento humano, reflejando en ella la cultura, la ideología, las costumbres y las tradiciones, desde un enfoque diacrónico y sincrónico, para llegar a su auge en la modernidad, donde surgen los primeros atisbos de lo que hoy en día conocemos como teatro. Desde el teatro sacro que realizaban los aztecas hasta lo considerado profano.

Del mismo modo, indaga en los temas de la fantasía contra la realidad, partiendo de los clásicos griegos que han servido para diversas interpretaciones y representaciones artísticas, hasta llegar a la posmodernidad y sus matices individualistas. Así, el escenario es visto como una oportunidad de expresión de pensamientos, sentimientos, conductas, deseos y anhelos que se ven proyectados mediante un grupo de individuos que experimentaron la necesidad de representarlos.

Continuando con los temas de la antigüedad, Rubén Sandoval habla de los personajes como un conjunto de sentimientos que hay que analizar, para luego representar. Sentimientos como el odio, el rencor, el desprecio, el rompimiento de las leyes y valores morales; pero también, el amor, la bondad, el orgullo y la esperanza. Estas temáticas penetran en la mente y consciente del individuo que observa la puesta en escena, de este modo, estudiamos una de las partes fundamentales del teatro: el público.

En cuanto al teatro en Baja California Sur, particularmente en La Paz, Rubén Sandoval indaga sobre los diferentes espacios públicos donde las artes escénicas se llevaban a cabo, y que, por desgracia, a la fecha ya han desaparecido. La escena teatral en La Paz ha tenido una serie de metamorfosis muy interesantes que nos narra el autor, y menciona como ejemplo a figuras literarias que han sido trascendentales, y que se han renovado de acuerdo con las necesidades y gustos de las nuevas generaciones de jóvenes.

Sin embargo, la puesta en escena en Baja California Sur se inició de una forma poco profesional que cuesta trabajo desentrañar su historia, pues no se veía como un trabajo artístico, sino que era motivado por el mero deseo innato de expresión por parte de los creadores, y, por ende, el público lo recibía de la misma manera. Au-

nado a que el teatro era visto, erróneamente como el resultado de un grupo de marginados sociales que se “ponían a jugar”.

El verdadero movimiento teatral en La Paz surgió gracias al trabajo arduo de los actores y productores, pero también, gracias a los diversos periódicos que estuvieron encargados de dar publicidad a las diferentes presentaciones, lo que conllevó a una mejor respuesta por parte de la comunidad, su diversificación y su mayor notoriedad. De este modo, surgieron diversos espacios que fueron piezas fundamentales para el desarrollo del teatro, impulsados por una serie de interesados, y por supuesto, por la respuesta positiva del público.

Para comenzar este recorrido diverso por los espacios teatrales, empecemos con *El Salón Anáhuac*, que fue un espacio conocido por la producción relacionada con la religión católica. Eran recurrentes las temáticas de los santos, las vírgenes, la puesta en escena de la pasión de Cristo, la representación de los pecados capitales y los mandamientos de la iglesia. Por su parte, *La Sala Ibo* fue la cuna de grandes artistas que estuvieron bajo la supervisión del profesor César Piñeda.

En lo que respecta a *El foro del IMSS* donde se destaca Raúl Antonio Cota, Raúl Virgen, Rubén Sandoval y César Sandoval, que posteriormente trabajaron con los recursos que habían obtenido de ahí para forjar su propia carrera. Por su parte, *La Escuela Normal Urbana* tenía como objetivo enseñar, por lo que surgieron notables promotores del teatro, como José Luis González, Marianela Abarca y Mariano Meza. Y, por último, *La miscelánea La Perlita*, un negocio de la señora Rosario Sandoval que cada semana ofrecía teatro infantil de títeres bajo la producción de Gloria Sandoval, Lupita Von Borstel, César Sandoval y Rubén Sandoval para niños de 6 a 11 años.

En conclusión, Rubén Sandoval ofrece un amplio panorama de la historia teatral, tanto de forma universal como de manera particular en Baja California Sur. Con el surgimiento del teatro destacaron varios artistas que, a su vez, se encargaron de la creación de talleres que dieron como fruto la obtención de premios nacionales. Asimismo, se contó con la participación de celebridades dedicadas al arte, como Ignacio López Tarso, Carmen Montejo, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Ruiz Saviñón, Ernesto Bañuelos, Marcela Ruiz Lugo,

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 205-208

entre otros. Para finalizar, Rubén Sandoval nos muestra el resultado de una investigación fotográfica teatral de Baja California Sur. Y por supuesto, es importante señalar que Rubén Sandoval es una figura destacadísima del teatro en Baja California Sur, pues su trabajo para impulsar e incentivar el teatro es imprescindible. Así, las nuevas convocatorias de concursos, programas e incentivos para la realización del teatro, han contribuido para que esta forma artística siga creciendo y floreciendo en la escena sudcaliforniana.

Referencia bibliográfica

Sandoval, R. (2019). *Teatro y espacio en Baja California Sur. La crisis de la dramaturgia provinciana*. México: ECCO Educación, Cultura y Comunicación.

María Guadalupe Mendoza Vargas

Correo electrónico: lupitagirl.555@gmail.com

Mexicana. Egresada de la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara, campus Centro Universitario del Sur. Creadora e investigadora independiente. Ha participado en coloquios de investigación, impartido diversos cursos de comprensión lectora y redacción para nivel de educación básica. También ejerce como correctora y editora de textos.

Políticas editoriales de *Interpretextos*

Revista semestral de creación y divulgación de las humanidades de la Universidad de Colima, a través de la Facultad de Letras y Comunicación.

A los autores

Para que las colaboraciones sean sometidas a arbitraje internacional y nacional deberán cumplir con las normas de calidad científica, tecnológica y humanística de las publicaciones de la Universidad de Colima (México). Se aceptan colaboraciones en cualquiera de las cuatro áreas principales de *Interpretextos*:

- Letras
- Comunicación
- Periodismo
- Lingüística

Para el número de primavera se reciben colaboraciones hasta el 30 de agosto, y para el número de otoño hasta el 30 de marzo. Todos los textos deberán ser inéditos y originales.

- Los artículos de investigación tendrán una extensión de 13 a 20 cuartillas, incluyendo el reportaje periodístico.
- Los textos de creación (cuento, relato, noveleta, fragmento de una novela o poesía) no deberán exceder las 10 cuartillas.
- Los ensayos de divulgación y literarios tendrán una extensión entre ocho y 15 cuartillas.
- Las reseñas editoriales tendrán una extensión entre tres y cinco cuartillas.
- Se recomiendan fotografías con una resolución mínima de 300 píxeles por pulgada (ppp). Imágenes de bajo perfil serán rechazadas.
- Todo texto deberá enviarse en Word, con tipografía Times New Roman, a doce puntos y a doble espacio.
- Los cuadros deben anexarse en el texto (y también por separado) y numerarse usando el sistema romano (ejemplo: cuadro I, II y III, etcétera).



- Las gráficas también se adjuntan en el texto (y por separado) y se numeran usando el sistema arábigo (ejemplo: 1, 2, 3, 4, etcétera), en papel blanco y tinta china.

Nota: En cada número se incluirá un artículo previamente seleccionado por el Comité Editorial, traducido a dos idiomas: el original del autor y otro que puede ser inglés, español o francés.

Se reciben escritos en inglés, francés y portugués. Igualmente, se debe adjuntar vía electrónica una carta de aceptación de la publicación del texto inédito, cediendo los derechos patrimoniales de éste a la Universidad de Colima, así como responsabilizándose del contenido. De preferencia deberá ser rubricado por el autor principal.

La literatura citada sólo deberá contener los trabajos mencionados en el texto y viceversa. Se escribirá de la siguiente manera:

Trabajos en revistas

Apellido del primer autor(es). Se ordenarán alfabéticamente. En caso de tener preposiciones (von, van, de, di u otras), estas se citarán después del apellido y la primera letra de su(s) nombre(s). Ejemplo:

Berg van den, R. En caso de apellidos compuestos se debe poner guión entre ambos: Elías-Calles, E.

Cuando existan dos autores se anotará la conjunción “y” para especificar que se trata sólo de dos autores; siempre se utilizará un solo apellido por autor. Ejemplo: García-Ulloa, M. y García, J.C. Cuando sean más de dos autores se anotará una coma después del apellido, seguido de la(s) letra(s) inicial(es) de los nombres de los autores, así como un punto y coma entre cada autor; ejemplo: López, B.; Carmona, M.A.; Bucio, L. y Galina, M.A. El año de aparición del trabajo entre paréntesis. El título del trabajo se anotará íntegramente. En el caso de trabajos en español, francés o inglés, los sustantivos se escribirán con minúsculas: Nombre de la revista en cursivas. Número de volumen, número de revista entre paréntesis y luego dos puntos. Primera y última página del trabajo. Ejemplo:

Palma, J.M.; Galina, M.A. y Silva, E. (1991). Producción de leche (*Cynodon pleocostachyus*) utilizando dos niveles de carga y de suplementación. En: Avances de Investigación Agropecuaria, 14 (1): 129-140.

- En caso de citar varios trabajos del mismo autor se hará en orden cronológico.
- Cuando aparezcan varios trabajos del mismo autor publicados en el mismo año y con diferentes colaboradores, se citarán de acuerdo con el orden alfabético del nombre del segundo autor.
- Cuando sea el mismo autor y el mismo año se deberá incluir las letras a, b, y así progresivamente. Si se tratara de publicaciones que estén en prensa, habrá de citarse la revista con la impresión (en prensa). Las comunicaciones personales no deberán figurar en la lista de la bibliografía citada. Se mencionarán como nota al pie de página.

Libros

Se citarán de igual forma que las publicaciones periódicas, pero se anotará la editorial y el país de publicación después del título. Ejemplo:

Reyes, C.P. (1982). Bioestadística aplicada. México: Editorial Trillas.

Cuando se trate del capítulo de un libro de varios autores se debe poner el nombre del autor del capítulo, luego el título del capítulo, después el nombre de los editores y el título del libro, las páginas que abarca el capítulo entre paréntesis, seguido del país y la casa editorial.

Tesis de grado

Se anotarán igual que las publicaciones periódicas añadiendo al final del trabajo la palabra *tesis*, y señalando en particular sólo si es de maestría o doctorado, la institución, el país y el año en que se presentó. Ejemplos:

Rodríguez, J.P. (1992). Evaluación del consumo voluntario aparente en ganado de engorda mediante un modelo de simulación. Tesis de doctorado. México: FES - Cuautitlán, Universidad Autónoma de México.

Palma, J.M. (1991). Producción de leche en el trópico seco utilizando pasto estrella africana (*Cynodon plectostachyus*) o ensilado de maíz. Tesis de maestría. México: FMVZ Universidad Nacional Autónoma de México.

En caso de libros que incluyan artículos de diferentes autores (anuarios, etcétera) se citará siempre el apellido e iniciales del (los)



autor(es) del artículo en referencia, año entre paréntesis, título del trabajo. En: [nombre del (de los) editor(es)], título de la obra, entre paréntesis los números de página, número de volumen en caso de que la obra conste de varios, lugar y editorial. Ejemplo:

Hodgson, J. (1994). Teoría y práctica del manejo de pastos. En: R. Meyer (ed.), Manejo de pastos (pp. 252-280). México: Editorial Diana.

Conferencias

Conferencias o discusiones que únicamente se hayan publicado en las memorias del congreso se citarán como sigue:

Apellido(s) y sin espacio iniciales del (los) autor(es). Año de publicación entre paréntesis. Título del trabajo en cursivas. Nombre del congreso. Lugar donde se llevó a cabo el congreso. Casa editorial y páginas. Ejemplo:

Loeza, L.R.; Ángeles, A.A. y Cisneros, G.F. (1990). Alimentación de cerdos. Tercera Reunión Anual del Centro de Investigaciones Forestales y Agropecuarias del Estado de Veracruz, Veracruz. En: Zúñiga, G.J.L. y Cruz, B.J.A. (editores), pp. 51-56.

Referencias electrónicas

Cuando se emplee una referencia electrónica se proporcionarán los siguientes campos: autor, fecha, título, así como la dirección consultada (url) y la fecha de consulta.

Los artículos de una revista se anotarán en la siguiente forma: autor, fecha, título, revista, volumen, páginas. Consultado el [fecha]. Disponible en: [url]. Ejemplo:

Sánchez, M. (2002). Potencial de las especies menores para los pequeños productores. Consultado el 20 de enero de 2003. Disponible en: <http://virtualcentre.org/es/en/keynote4.htm>.

Editorial Policy of *Interpretextos*

Biannual magazine of creation and divulgation of humanities of the University of Colima, through the Letters and Communication School.

To the authors

In order for the collaborations to be submitted to international and national arbitration, they must comply with the scientific, technological and humanistic quality standards of the publications of the University of Colima, Mexico. Contributions are accepted in any of the four *Interpretextos* biannual magazine of creation and disclosure of humanities main areas:

- Letters
- Communication
- Journalism
- Linguistic

For the spring issue, collaborations will be received until August 30; for the autumn number, until March 30. All texts must be unpublished and originals, therefore, the authors must send a letter of originality.

- Research articles must have a length from thirteen to twenty pasterns, including newspaper articles.
- Creation texts (literary tales, novellas, fragments of a novel, or poetry) must not exceed a length of ten pasterns.
- Release essays and literary essays must have a length between eight and fifteen pasterns.
- Editorial reviews must have a length between three and five pasterns.
- Low profile photographs will be rejected. A minimum resolution of 300 PPI (Pixels per Inch) is recommended.
- All texts must be sent in Word, Times New Roman, with 12 points and with a space and a half.
- Grids must be annexed separately and numbered, using the Roman system (example: Table I, Table II and III, etcetera).



- Graphics must also be annexed by separate and numbered using the Arabic system (example: 1,2,3,4 etcetera), on white paper and Indian ink.

Note: in every issue, an article will be included which will have previously been selected by the editorial committee, translated into two languages: the author's, and another that could be English, Spanish or French.

Texts in English, French and Portuguese are welcome. In the same way, you must electronically attach an acceptance for publishing letter for the original text, granting the rights of this publication to the University of Colima, as well as taking responsibility for the content of the article. This must preferably be signed by the main author.

The literature cited must contain the works mentioned in the text and vice versa, and it must be written in the following way:

Works in Magazines

First author's last name (s). They must be in alphabetical order, in case that they have prepositions (von, van, de, di or others) they will be cited after the last name and the first letter of their first name (s). Example:

Berg van den, R. In case of compound surnames a dash must be placed between the two words: Elías-Calles, E.

If there are two authors, the conjunction "and" will be used to specify that it is only about two authors; Also, just one surname per author should be used: Carcía-Ulloa, M. and García, J.C. When there are more than two authors, a comma will be used after each surname, followed by the initial letter(s) of the authors' names as well as a semi-colon between each author. Example: López, B.; Carmona, M.A.; Bucio, L. and Galina, M.A., year of publication of the work. The title of the work must be included in its entirety, in italic letters, in case of works in Spanish, French, or English, nouns will be written in lowercase letters: The magazine's name in cursive letters. The number of the volume and the number of the magazine issue must be written in parenthesis and with a colon. Include first and last page of the work. For example:

Palma, J.M.; Galina, M.A and Silva, E. (1991). Producción de leche con (*Cynodon pleoctostachyus*) utilizando dos niveles de carga y de suplementación. *Avances de Investigación Agropecuaria*, 14 (1): 129-140.

- In case of quoting various works of the same author, these must be arranged in chronological order.
- When having various works of the same author published in the same year and with different collaborators, they must be listed according to the alphabetical order of the name of the second author.
- When it is the same author and the same year, the letters (a), (b), must be included progressively between parentheses. In case of inprint publications, the magazine that printed the publication must be mentioned. Personal communications must not appear on the list of the bibliography being cited. It must be mentioned as a footnote.

Books

They must be cited in the same way as periodical publications but the publisher and the country of the publication must be cited after the title. For example:

Reyes, C.P. (1982). *Bioestadística aplicada*. México: Editorial Trillas.

In the case of a chapter of a book written by different authors, the author's name of the chapter's author must be cited, then the title of the chapter, after that, the editor's name and the book's title, followed by the country, the publisher, year, and pages that such chapter covers.

Thesis

They will be cited in the same way as the periodical publications, annotating at the end of the work the word "thesis", pointing out if it is a Master's Degree or Doctorate Degree, the institution, the country and year that was presented. Example:

Rodríguez, J.P. (1992). *Evaluación del consumo voluntario aparente en ganado de engorda mediante un modelo de simulación*. Tesis. FES-Cuautitlán, Universidad Autónoma de México. Cuautitlán, México.



Palma, J.M. (1991). Producción de leche en el trópico seco utilizando pasto estrella africana (*Cynodon plectostachyus*) o ensilado de maíz. Tesis de maestría. FMVZ, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.

In the case of books that include articles of different authors (yearbooks, etcetera), this will be cited as follows: last name and initial letter of the author'(s) of the article, year, title of the work. In: name (s) of the editor (s), title of the paper, numbers of pages, volume number in case that the work has various volumes, place and publisher under which it was published. Example:

Hodgson, J. (1994). Manejo de pastos: teoría y práctica. México: Editorial Diana. 252 p.

Conferences

Conferences or discussions that have been only published in the memoirs of a series of congresses, they will be quoted as follows: surname and initial of the author (s), year of publication, title of the work in italics, name of the conference or congress, place where the conference or congress was held, publisher and pages. Example:

Loeza, L.R.; Ángeles, A.A. y Cisneros, G.F. (1990). Alimentación de cerdos. Tercera Reunión Anual del Centro de Investigaciones Forestales y Agropecuarias del Estado de Veracruz, Veracruz. En: G.J.L. Zúñiga y B.J.A. Cruz (editores), pp. 51-56.

Electronic references

When an electronic reference is used, the following fields must be completed: author, date, title and attach the queried address (url) and the date of consultation. The articles of a magazine must be annotated in the following manner: author, date, title, magazine, volume, pages, retrieved on the Internet on (date), network address (url). Example:

Sánchez, M. (2002). Potencial de las especies menores para los pequeños productores. Consultado el 20 de enero de 2003. Disponible en: <http://virtualcentre.org/es/enl/keynote4.htm>.

Indicaciones para los autores

Interpretextos es un espacio editorial para la publicación de trabajos originales de investigación y divulgación relacionados con las humanidades. Los textos que se presenten para su posible publicación deberán tratar alguna temática dentro de las humanidades desde los siguientes puntos de vista: literario, lingüístico, periodístico y desde la comunicación.

Cada artículo recibido será sometido a arbitraje por pares académicos externos para valorar su pertinencia académica y la viabilidad de su publicación. Dicho proceso será preferentemente bajo la modalidad doble ciego. Las colaboraciones deberán enviarse a: revistainterpretextos@ucol.mx; abelandin@ucol.mx o bien a la siguiente dirección postal: Avenida Universidad 333, colonia Las Víboras, Colima. C.P. 28040, México.

Notas

- a) Consulte la versión electrónica de los criterios de evaluación en <http://www.ucol.mx/interpretextos/> en donde se encontrarán los criterios editoriales que toma en cuenta el Comité Editorial para cada tipo de texto que se publica: artículos de investigación, ensayos de divulgación, reseñas, textos de creación y fotografías, con el propósito de cooperar en el avance del conocimiento humanístico desde el ámbito académico.
- b) Únicamente serán considerados para su posible publicación aquellos textos que cumplan con los requisitos estipulados.
- c) El proceso de dictaminación de artículos puede durar varios meses, desde la recepción del texto, comprobación de la pertinencia temática y línea editorial, revisión entre pares académicos, comunicado del resultado, resolución de las observaciones (en su caso) y publicación.
- d) Los textos que presenten controversia para los dictaminadores serán resueltos por el Comité Editorial de la revista.
- e) Los autores cuyos textos sean aprobados se comprometerán a otorgar la licencia no exclusiva y sin límite de temporalidad para que *Interpretextos* publique su obra, por lo que deberán enviar una carta firmada donde se asiente la cesión de los derechos patrimoniales de autor correspondiente.



La revista *Interpretextos* 30 fue editada en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad No. 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición se terminó en octubre de 2023. En la composición tipográfica se utilizó la familia *Myriad Pro*. Programa editorial: Eréndira Cortés Ventura. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas.



Verso de entrada: Majkometza / Doce
Mikeas Sánchez

Editorial
Krishna Naranjo Zavala

Son palabras

Modelos poéticos del instante: la influencia del haikú en la poesía de José Juan Tablada, José Watanabe y Hugo Padeletti

Emilio Vázquez Romero Castany | *Universidad Iberoamericana, Ciudad de México*

Primer acercamiento al mito transculturado de la sirena en la minificción mexicana

Omar David Ávalos Chávez | *Universidad de Colima*

Cuento: Primeros pasos

José Baroja | *Escritor*

Toda gente

Miradas micro a las prácticas del periodismo local en Colima: los casos de la gestora de agenda y el multitransmisor

Arnoldo Delgadillo Grajeda, Aideé C. Arellano Ceballos | *Universidad de Colima*

La acción narrativa en "El Raquero" de José María de Pereda

Ramón Moreno Rodríguez | *CUSUR/Universidad de Guadalajara*

Arrobados

Amalgamar vida y arte: Una receta de éxito. Entrevista con el Dr. José Ángel Becerra Sáinz

Patricia Ayala García | *Universidad de Colima*

Diapasón

El *Cielito Lindo* en lares de México.

Álvaro Ochoa Serrano | *El Colegio de Michoacán-CET*

Actitudes, prácticas y responsabilidad social hacia el ambiente y sus problemas en estudiantes de nivel medio superior del campus central de la Universidad de Colima

Beatriz Bracamontes Ceballos, Isaías Bracamontes Ceballos, Edith Bracamontes Ceballos | *Universidad de Colima*

Lengua labrada

Alberto Isaac Ahumada en el paisaje onomástico de Colima

Lucila Gutiérrez Santana | *Universidad de Colima*

Música vital: los sonidos en *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo

Ada Aurora Sánchez Peña | *Universidad de Colima*

Manantiales

Dolores Castro. Es el mar que regresa mil veces

Mariana Bernárdez | *Poeta, filósofa y ensayista*

Teatro y espacio en Baja California Sur. La crisis de la dramaturgia provinciana" de Rubén Sandoval

María Guadalupe Mendoza Vargas | *CUSUR/Universidad de Guadalajara*

Políticas editoriales de *Interpretextos*

Editorial Policy of *Interpretextos*



UNIVERSIDAD DE COLIMA