



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN
FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

AÑO 13 | NÚMERO 18 | MAYO 2025
ISSN 2007 - 8722

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



<http://revistayucatecadeestudiosliterarios.uady.mx/ryel>

Revista Yucateca de Estudios Literarios, año 13, número 18, es una publicación semestral, mayo 2025, editada por la Universidad Autónoma de Yucatán, a través de la Facultad de Ciencias Antropológicas, con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el KM. 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México. Tel 52(999)9300090. Fax 9300098 y 9300099. <https://revistayucatecadeestudiosliterarios.uady.mx/ryel>

Reserva de Derechos al uso exclusivo número 04-2018-112118554300-203. ISSN: 2007-8722, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Editor responsable Dr. Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar. Responsable de la última actualización Dr. Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el KM. 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México. Tel 52(999)9300090 ext. 2205. Fecha de actualización mayo de 2024.



Año trece, número dieciocho
Mayo, 2025



Directorio
Revista Yucateca de Estudios Literarios

Carlos Alberto Estrada Pinto

Rector

Rocío Leticia Cortés Campos

Directora

Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar

Director

Marvin Jesús Dzul May

Secretario de redacción

Adrián Curiel (UNAM)

Alberto Villamandos Ferreira (Universidad de Missouri, Kansas)

Alejandro Palma (BUAP)

David Loría Araujo (UADY)

Celia Rosado Avilés (UADY)

Jesús Rosales (ASU)

Jorge Manzanilla Pérez (University Texas at El Paso)

José Manuel García (New México State University)

Manuel de Jesús Hernández (ASU)

María Dolores Almazán (UADY)

Maricruz Castro Ricalde (ITESO-Campus Toluca)

Norma Angélica Cuevas (UV)

Oscar Ortega Arango (UADY)

Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

Raúl Moarquich Ferrerara-Balanquet (CADSR)

Sara Poot Herrera (UCSB)

Silvia Cristina Leirana Alcocer (UADY)

Comité Editorial

Marvin Jesús Dzul May

Corrección de estilo

Marvin Jesús Dzul May

Diagramación

Marvin Jesús Dzul May

Diseño de Portada





Editorial 8

Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar

Artículos

Literatura yucateca: breve recorrido de lo que la conforma en pasado y presente. Una propuesta a favor de lo mesoamericano como punto de partida 11

Valentina Chaparro Alvirde

Universidad Autónoma de Yucatán

Hacia las bases del canon dramático lorquiano en el teatro de títeres: el caso de la niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (1923) 25

Víctor Cantero García

Universidad Pablo de Olavide

Lingüística practica para la vida 59

Gonzalo Humberto Rosado García

Universidad Autónoma de Yucatán

¿Por qué publicamos? : sobre una frase que le dijo Reyes a Borges 71

Marcelo Sánchez

Universidad de Buenos Aires

Cuentos

La calle de los mariachis 95

Mario Galván Reyes

Trabajo colegiado 104

Mario Galván Reyes



Año trece, número dieciocho
Mayo, 2025

EDITORIAL

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

**Editorial**

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2025, núm. 18, mayo 2025: 8-10. UADY. ISSN: 2007-8722

La injuria como espectáculo en el siglo XXI

Alejandro Loeza

Universidad Autónoma de Yucatán

La Real Academia Española define la injuria como un “agravio [...] hecho o dicho contra razón y justicia”. Se trata, por tanto, de un discurso con la intención de lesionar la dignidad de otra persona, atentando contra su fama y estima. Los espacios donde la injuria ocurre han variado según la época y los medios disponibles. Durante el siglo XX en Occidente, era común que se difundiera a través de la radio, la televisión, los periódicos, panfletos y otros medios con control editorial. Sin embargo, también circulaba en entornos más cotidianos, como el trabajo, el bar, la escuela o el parque. Con la mudanza de la vida pública y privada a las redes sociales, la injuria ha evolucionado hasta convertirse en un espectáculo.

En el contexto actual, los discursos se diseminan por las redes sociales como un espejo distorsionado de la interacción humana. Esto permite la creación de espectadores que se entretienen navegando pasivamente hasta que algo, ya sea una información, un meme o una noticia, les provoca una reacción. Estas reacciones, traducidas en comentarios, interacciones y “compartidos”, son cruciales en este nuevo mercado del espectáculo, que reemplaza al ranking o al número de ventas de periódicos tradicionales. En este entorno, algunas personas, páginas y medios han optado por hacer de las injurias un espectáculo, ya que se trata de un discurso rentable en términos económicos. Entre memes y “noticias”, el espectador consume simultáneamente lo que “existe” y lo que es “bueno”. La injuria, en estos casos, puede disfrazarse incluso de denuncia, lucha o causa social.

Como espectadores, nuestra experiencia en redes sociales ha evolucionado de una actividad voyeurista a una lectura de narrativas integradas en representaciones de la realidad. Por ejemplo, un acto de violencia puede ser denunciado por un particular y luego transformarse en noti-

cia de un medio digital. Este tránsito ocurre porque los espectadores están alienados a favor de lo que consumen y contemplan, actuando de manera inconsciente y bajo el control de algoritmos.

El éxito de la injuria como producto de consumo radica en su simplicidad. Es más fácil leer un titular de menos de doce palabras y reconocer en imágenes y palabras una necesidad dominante de participar en lo que se comparte. Los usuarios proyectan sus frustraciones y emociones mediante burlas e insultos, sin profundizar en sus propios malestares psíquicos. Esto los lleva a participar en una plaza pública de linchamiento digital, promoviendo un espectáculo de violencia simbólica que los mantiene atrapados en un rol de espectadores activos.

El discurso de la injuria en los medios digitales reúne a personas de distintas ideologías, credos y niveles de formación. Sin embargo, en lugar de fomentar el debate o la reflexión sobre la veracidad de los hechos o el daño moral causado, refuerza la división y promueve el extremismo. La injuria construye identidades opuestas y polarizadas. Piense el amable lector: ¿Qué capitaliza más a los medios digitales que monetizan contenidos? ¿Una nota que mencione logros académicos o premios otorgados a una persona que trabaja en una institución educativa pública, o la confrontación, el miedo, el odio y la injuria? Es evidente que lo segundo resulta más lucrativo, ya que mantiene a los usuarios como consumidores constantes, generando interacciones negativas que alimentan un flujo de datos monetizables y perpetúan un ciclo de producción y consumo de discursos de violencia simbólica.

Todo lo anterior apunta hacia un campo de análisis cada vez más necesario: comprender las expresiones escritas del mundo digital que cohabita con la realidad. En este nuevo número de la *Revista Yucateca de Estudios Literarios*, se exploran temas que amplían el análisis del discurso desde diversas perspectivas. El primer artículo, de Valentina Chaparro García, replantea el análisis desde las raíces del canon, reflexionando sobre lo mesoamericano en la literatura yucateca. Por su parte, Víctor Cantero García explora el canon de García Lorca, centrándose en su teatro. El maestro Gonzalo Humberto Rosado García analiza cómo la lingüística ocurre y se practica en la cotidianidad. Por último, Marcelo Sánchez examina la correspondencia entre Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges sobre la escritura, edición y publicación en el contexto lati-



americano del siglo XX. En el apartado de creación literaria, contamos con dos cuentos de Mario Galván Reyes: *La calle de los mariachis* y *Trabajo colegiado*, donde ambas narrativas expanden los límites del género, jugando con la diégesis y su estructura.

Por último, este número dieciocho de la *Revista Yucateca de Estudios Literarios* estrena dominio en internet y nuevo gestor de envíos mediante Open Journal Systems (OJS). En este sentido, agradecemos profundamente el apoyo del rector de nuestra universidad, el Mtro. Carlos Estrada Pinto, de la directora de nuestra facultad, la Dra. Rocío Cortés, así como del consejo editorial y de todas y todos quienes han contribuido a esta revista a lo largo de sus más de doce años de existencia.

ARTÍCULOS

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



Artículos

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2025, núm. 18, mayo 2025: 12 -25. UADY. ISSN: 2007-8722

LITERATURA YUCATECA: BREVE RECORRIDO DE LO QUE LA CONFORMA EN PASADO Y PRESENTE.

UNA PROPUESTA A FAVOR DE LO MESOAMERICANO COMO PUNTO DE PARTIDA

YUCATECAN LITERATURE: A BRIEF GLANCE OF THEIR PARTS IN BOTH THE PAST AND PRESENT. A APPROXIMATION IN FAVOR OF THE MESOAMERICAN AS A STARTING POINT

Valentina Chaparro Alvirde

Universidad Autónoma de Yucatán

Resumen

En el presente trabajo se realiza una aproximación a la propuesta de considerar los escritos mesoamericanos como punto de partida de la literatura yucateca, a partir de un breve recorrido de los diversos tipos de escrituras que se han encontrado en el estudio sobre la cultura maya prehispánica, el análisis de tres textos escritos en maya con el alfabeto latino y el uso del mayismo, regionalismo e indigenismo en tres obras yucatecas del siglo XX. Este recorrido pretende desplegar una cronología de representaciones y formas de narrar, dentro y sobre la cultura maya, con el objetivo de otorgarle a los escritos mesoamericanos un espacio dentro de la literatura yucateca.

Palabras clave: Literatura yucateca, Mesoamérica, indigenismo, tsíib y uooh

Abstract

In the present work, an approach is made to the proposal of considering the Mesoamerican writings as a starting point of the Yucatecan literature, based on a brief review of the various types of scriptures that have been found and studied in the pre-Hispanic Mayan culture, the analysis of three texts written in Maya with the Latin alphabet and the use of mayanism, regionalism and indigenism in three yucatecan works from the XX century. This review aims to display a chronology of representations and ways of narrating, within and about the Mayan culture, with the aim of giving Mesoamerican writings a place in what is meant by Yucatecan literature.

Key words: Yucatecan literature, Mesoamerica, indigenism, tsíib and uooh



Artículos

Introducción

La literatura yucateca ha sido concebida de dos maneras diferentes dentro del medio académico: la primera división tiene dos vertientes, en primer lugar, hay quienes consideran que la literatura yucateca es todo aquello producido a partir del siglo XVI, donde prevalecen autores que reescriben en español las historias que recuperan de la oralidad, sin ser ellos parte de la comunidad maya; en segundo lugar, existen académicos que, además de lo mencionado, aceptan como literatura yucateca los textos producidos en maya, pero escritos con los caracteres del alfabeto latino, lo cuales, además, han sido traducidos e interpretados por diversos autores; la segunda vertiente incluye ambas subcategorías previamente mencionadas, en adición a las escrituras tsíib y uooh, producidas en Mesoamérica. El presente trabajo pretende hacer un recorrido por estas concepciones de la literatura yucateca, evidenciando la importancia de incluir lo mesoamericano en la historia escrita de Yucatán.

A tomar en cuenta

Cuando se habla sobre literatura yucateca existen diversas posturas de lo que se incluye y lo que se excluye. Yucatán es un área geográfica amplia con una historicidad que ha sido estudiada desde diversas áreas del conocimiento, con el fin de esclarecer sus orígenes y evolución. La multiplicidad de estudios y perspectivas parten de la heterogeneidad del espacio y las personas, pues conocemos que “los mayas habitaron la región conocida como Mesoamérica, que abarca los estados sureños mexicanos de Yucatán, Quintana Roo, Campeche, Tabasco y Chiapas; y en Centroamérica: Guatemala, Belice, El Salvador, el occidente de Honduras, e incluso, hay investigadores que la extienden hasta territorios de Nicaragua y Costa Rica” (Vargas, 2003: 2). Tras dejar atrás lo prehispánico, ocurrió un gran cambio pues lo que antes era un Yucatán que abarcaba la península entera, en 1858 se vio dividido en dos tras el Convenio de División Territorial, a partir del cual se proclama políticamente separado el estado de Campeche, y para 1974, se consolidó Quintana Roo como estado libre y soberano.

Si bien la civilización maya fue una de las más extensas y duraderas, dando como resultado, incluso, un dialecto que es el español yucateco, además de las diversas tradiciones e ideologías



Artículos

que se mantienen en ciertos sectores de la península, es relevante tomar en cuenta que para cuando llega el momento de formar un conocimiento colectivo, como es el de la literatura yucateca, se cae en el eurocentrismo, priorizando a escritores externos a la comunidad, descendientes de familias españolas, que si bien aportaron a la traducción y difusión de textos escritos en maya o de la literatura oral de la región, también sembraron sus interpretaciones e ideologías (sobre todo religiosas) en lo que recuperaban, llevándose, además, el crédito a nivel académico.

Reflexionar sobre los pasos que se han dado en torno a la concepción de la literatura yucateca incluye un arduo proceso de investigación con el fin de conocer a quienes han albergado y traspasado el conocimiento, así como los orígenes de lo que hoy llamamos propiamente yucateco que, como tantas cuestiones en la vida, contiene una historia que al ser desenvuelta tiene dentro de sí una diversidad monumental que, en teoría, no debería de contraponerse entre sus partes. Lo cultural es heterogénea y es importante no olvidarlo al momento de analizar algo tan basto como es la historia escrita.

Tipos de escrituras mayas: uooh, ts'ib y t'aan

Los glifos son símbolos que, claramente, no cumplen con los preceptos de un sistema de escritura actual, no obstante, eran realizados justamente para evidenciar, comunicar y preservar conocimientos, siendo estas las funciones fundamentales e iniciales de cualquier sistema de comunicación.

Estos símbolos forman parte de la escritura uooh (que significa palabra escrita) la cual involucra dos aspectos representativos, los uoohoob o, como se ha mencionado, glifos, y las representaciones figurativas que son los elementos iconográficos, aunque estos últimos son mejor descritos como textos-imagen sobre diversas superficies que la arqueología se encarga de estudiar y rescatar. Este sistema gráfico dejó de ser usado en el Clásico. (Martel y Edmundo, 2006: 97).

Aunado al uooh es importante mencionar el than/t'aan (que se traduce como palabra oral), que es aquel lenguaje especializado que se le acredita a los hombres en conexión con lo sagrado, es “la materia prima de un lenguaje hecho para elaborar los mensajes de comunicación con las



Artículos

deidades y denotar socialmente a aquellos hombres con la potestad de entender el mundo intangible e interpretar designios” (Martel y Edmundo, 2006: 96). Este binomio de la palabra maya es propuesto por Martel y Edmundo, esclareciendo la carga cultural e histórica de cada parte donde, si bien el uooh fue un sistema gráfico que se vio interrumpido, donde “su mecanismo semiótico rescata con mayor precisión las características de la escritura maya” (Martel y Edmundo, 2006: 97), se sustenta con la existencia del t’aan, que ha prevalecido a través del tiempo.

Otro tipo de escritura es la tsíib/dzib (que se traduce como escribir), esta es la que normalmente acompaña a la escritura uooh en las representaciones sobre estelas, piedras u otros materiales. Este sistema vendría representando la parte fonética de la escritura maya, es decir, los fonogramas, y es que además de los uooh, que es lo iconográfico, “la carga gráfica no es privativa de la escritura maya, en realidad todos los sistemas escriturarios comenzaron así” (Gutiérrez, 2016: 15). El estudio de la estructura en la escritura maya prehispánica evidencia que tanto tsíib como uooh se complementan para la representación de deidades, animales o sucesos, con fechas, nombres o especificaciones.

En este breve recorrido de lo que podríamos llamar la triada de la palabra maya (escrita y hablada), se comienza a perfilar la pregunta de si lo mesoamericano debería de incluirse en la heterogeneidad de la literatura yucateca. Determinantemente, sería un sesgo excluir todo lo escrito por la civilización maya de Mesoamérica por su temporalidad y estructura, pues se evidenciaría un vacío en la historia de la literatura yucateca, como si la evolución no fuera un aspecto fundamental en el estudio de las letras desde el análisis diacrónico, siendo entonces el análisis de este origen que parte de la palabra y de un método de comunicación y conocimiento, aspecto importante para comprender lo que le precede que es, entonces, la literatura yucateca.

En este punto, también es de suma importancia explicar que existe la postura que afirma que no se puede categorizar lo escrito en tsíib y uooh como literatura maya, puesto que lo plasmado en esta época abogaba por la documentación de su historia, de esta forma recupera Francesc Ligorred en su trabajo “Literatura maya: De los jeroglíficos al alfabeto latino”, de académ-



Artículos

micos como Georges Baudot o Demetrio Sodi que afirman que los textos producidos por los mayas eran de carácter religioso, profético e histórico, sin tener la finalidad de hacer con ellos literatura (1983). Entendiendo esto, vuelvo al cuestionamiento de no permitir que una concepción esté sobre otra (y de esto se hablará más en el siguiente apartado debido a que existen registros de representaciones literarias), exhortando a ver los antecedentes como puntos de interés y aporte para lo que nos compete ahora que, seguramente, tiene su origen rastreable en el período prehispánico.

Los primeros textos en maya escritos con el alfabeto latino

La conquista de parte de los españoles, los esfuerzos de evangelización y el borrado cultural que se pretendía lograr con la civilización maya, dio como resultado una transformación forzada de la manera de escribir la palabra en maya, adaptándose esta al alfabeto latino. Este suceso da paso a la literatura colonial, como Francesc menciona en su estudio, que “comprenderá las obras producidas durante el período histórico que comienza con la Conquista y termina con la Guerra de Castas, ya en pleno siglo XIX” (Ligorred, 1988: 194).

Algunos textos que fueron producidos en este tiempo fueron los libros de *Chilam Balam* y *Los cantares de Dzitbalché*; ambos guardan relación al ser “el registro de las tradiciones culturales mayas: relatan el pasado remontándose a los orígenes” (Ligorred, 1988: 195), pero sin olvidar que se puede entender a esta literatura colonial como “la propia literatura antigua (prehispánica) de los mayas que ha llegado a nosotros a través de las fuentes, estas sí, coloniales” (Ligorred, 1988: 196).

Los cantares de Dzitbalché fueron encontrados en Mérida en 1942 y rescatados en 1946 por Alfredo Barrera Vázquez, quien los tradujo. Son 15 cantares con una portada que sentenció: “El Libro de las Danzas de los Hombres Antiguos, que era costumbre hacer acá en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos” (Barrera, 1942: 23).

Las temáticas son diversas, abarcando desde lo lírico, pasando por lo mitológico al mencionar a dioses y mitos mayas, y rituales varios.



Artículos

Por ejemplo, el cantar 3 que lleva por título “La ponzoña del año. Los veinte días negros/ H’vayah-yaab-t’kaal-kin-eek”, (que fue mal traducido y, en realidad, se refiere a los cinco últimos días del año civil maya, que normalmente eran considerados de mal agüero), se explica la profecía que se tenía de estos días de juicio.

En palabras del canto “porque durante estos días se miden los pecados en la tierra a todos los homreres/cab-tvmen-ti-lei-kin/kinoobaa-tvm-ppizil/v-keban-yokol-cab/tv-lacal-vinic-xiib” (Barrera, 1942: 55), evidencia cómo ni los propios generales y altos mandos de la comunidad eran eximidos de ser “castigados” por sus faltas a Hunab Ku. Se entiende este cantar como un aviso a los procesos de conteo de los pecados cometidos, que eran “almacenados” en un vaso de barro como prueba ante los dioses. Da un sentido de premonición o aviso debido al termino abrupto del cantar “cuando se colme el gran vaso.../t-lvm-lai-can-h’/tvlnaac-lail xnv/homaa-cv-do” (Barrera, 1942: 56).

En la labor de traducción podemos encontrar la cuestión religiosa que imponían ciertos académicos al momento de traspasar lo maya al español, por ejemplo, se traduce Cizin como diablo pero, en realidad, este es un dios asociado a la muerte. A la par, se menciona el infierno en la traducción, sin embargo, en la versión en maya se escribe Mictlan, aspecto que llama la atención debido a que dentro de la cosmogonía náhuatl es la manera para referirse al “lugar de los muertos”, mientras que en la lengua maya es Xilbabá. Esto me permite pensar en la relación entre comunidades indígenas y abre la interrogante de las conexiones lingüísticas creadas entre mayas y otros grupos.

Por último, se menciona a Hunab Ku, que se traduce como “Dios Uno” quien, de acuerdo al canto, es el único capaz de juzgar a las personas por sus pecados. Siendo entonces un máximo representante en la cosmogonía maya. Se menciona incluso que ni los príncipes, guerreros de batallas o sacerdotes podrían salvarse del juicio evidenciando lo determinante de los cantos en cuanto a sus creencias. La presencia de dioses y sucesos, que eran representados desde la época prehispánica, se representan en múltiples textos de la cultura maya y yucateca, siendo *Los cantares de Dzitbalché*, además, la representación de rituales y festejos antiguos que fungen



como predecesores del pensamiento y literatura yucateca contemporáneo. El hecho de que, pese a los siglos, no haya ocurrido una separación tajante entre los saberes y lo que se narra/ escribe evidencia la íntima relación que el pasado guarda con el presente, tanto como método de preservación, como de claridad ante la conexión innegable de una relación de siglos. En el texto *El libro de los libros de Chilam Balam*, traducido por Alfredo Barrera y Silvia Rendón, se puede encontrar en la introducción las clasificaciones de tipos de textos presentes en estos libros que se replicaron en diversos espacios geográficos, los cuales justamente fueron realizados con el fin de preservar la historia maya, con la esperanza de permear en un futuro:

- 1) Textos de carácter religioso: a) puramente indígena; b) cristiano traducido al maya. 2) Textos de carácter histórico, desde crónicas con registro cronológico maya a base de la “cuenta corta” (katunes en series de 13) hasta simples asientos de acontecimientos muy particulares sin importancia general. 3) Textos médicos, con o sin influencia europea. 4) Textos cronológicos y astrológicos: a) tablas de series de katunes con su equivalente cristiano; b) explicaciones acerca del calendario indígena; c) almanaques con o sin cotejo con el Tzolkin maya, incluyendo predicciones, astrología, etc. 5) Astroonomía según las ideas imperantes en Europa en el siglo XV. 6) Rituales. 7) Textos literarios, novelas españolas, etc. 8) Miscelánea de textos no clasificados (Barrera y Rendón, 1948: 9).

El libro principal es el *Chilam Balam de Mani*, también conocido como *Crónica de Mani*, es “un resumen de la historia de los mayas a partir de los tiempos en que estos se extendieron desde el sur para viajar hacia las tierras bajas del norte, y hasta la llegada de los españoles” (Ligorred, 1988: 198). El conocimiento de estos libros nos permite regresar a la importancia de que lo mesoamericano, dentro de la concepción de la literatura, sea tomado en cuenta como un antecesor a las producciones en esta etapa colonial pues “es indudable que gran parte de sus textos religiosos e históricos puramente nativos provienen de los antiguos jeroglíficos” (Barrera y Rendón, 1948: 9), esto sobre todo sustentado en el lenguaje ceremonial y profético de los *Chilames* que, de acuerdo con Ligorred, podía deberse a dos razones: “al probable esoterismo propio de la literatura antigua y, por otra parte, a la necesidad cultural, dadas las circunstancias de la ocupación española, de preservar la historia y la mitología mayas de una forma segura e impenetrable, sobre todo para el extranjero” (Ligorred, 1988: 195), Además, la



Artículos

forma segura e impenetrable, sobre todo para el extranjero” (Ligorred, 1988: 195), Además, la resistencia que demuestran esta práctica de escritura por parte de los sacerdotes evidencia la necesidad de mantener los saberes heredados, convergiéndolos sin necesidad de contraponerlos. Fue así que, tras aprender el alfabeto latino “transcribirían textos religioso e históricos contenidos en sus libros jeroglíficos, incluyendo los de las predicciones de Chilam Balam. De una o varias fuentes saldrían copias que pasarían a manos de los sacerdotes nativos de otros pueblos, viniendo así a incluir en su denominación el nombre del lugar de procedencia” (Barrera y Rendón, 1948: 10).

Siguiendo la temática de las traducciones, a partir de la página 74 y hasta la 76, en el 3 Ahau, se menciona, también, a Cisin (Cizin) y se especifica que es el diablo, también se habla de Hunab Ku, entendido como Deidad-única. Este apartado profetiza y lamenta tiempos lúgubres donde “años fieros de lluvias fingidas, de lluvias de hilos delgados, escasa. Guerras y apedreamientos. (...) Mucho ahorcar habrá en este katun y mucha será la carga de miseria” (Barrera & Rendón, 1948: 75), que durante siete años reinara el desasosiego, conectando con la conexión europea adquirida cuando dice “Heme aquí yo, César Augusto (Carlos V), vengo a recibir mi limosna” (Barrera & Rendón, 1948: 76), siendo esta una ejemplificación, entre muchas otras, donde los nuevos conocimientos no niegan los anteriores, de esta forma, “con su antigua lengua, pero haciendo uso del alfabeto latino, los mayas transcribieron un pasado y asentaron un presente” (Ligorred, 1988: 197). El aporte cultural de estos textos “clásicos” de la cultura maya no debe de ser pasados en alto por la literatura yucateca.

El mayismo

Definido como “vocablo o giro de origen maya empleado al hablar o escribir en español (RAE, 2025), el mayismo vendría siendo la forma en la que el maaya t’aan ha modificado en el español instaurado en el territorio, por ejemplo, la palabra chamaco viene de chan, pequeño y máak, persona, traducándose literalmente como pequeña persona y entendiéndose como niño o persona joven. El mayismo también puede ser entendido como la versión regional del in-



Artículos

digenismo, siendo este último una corriente de pensamiento que aboga por la cultura indígena, tanto en su preservación como difusión, aunque se contradice en ciertos aspectos, de acuerdo al trabajo de Eduardo Mijangos y Alexandra López, titulado “El problema del indigenismo en el debate intelectual posrevolucionario”, en el cual explican que entre 1920 y 1930 se comenzó a abogar por el cuidado de las culturas indígenas en México, fue así que “mediante investigaciones científicas se sostuvo el valor de las comunidades contemporáneas y las de sus antiguos predecesores, de tal suerte que la corriente indigenista-integrista se adoptó como una versión particular, patriótica, de nacionalismo mexicano” (Mijangos y López, 2011: 49), sin embargo, al mismo tiempo se consideraba la existencia de “problemas indígenas” que debían ser erradicados por el bien de la nación, tales como “los numerosos dialectos existentes, el analfabetismo, el alcoholismo, la superstición y el fanatismo religioso, la miseria...” (Mijangos y López, 2011: 51), entre otros, dando paso a la idea de que “la diversidad y las diferencias culturales entre las poblaciones rurales eran consideradas por los gobiernos y educadores como serios inconvenientes para el desarrollo de modelos económicos modernos y para alcanzar el tan deseado progreso” (Mijangos y López, 2011: 52). Esta concepción de las culturas indígenas permeó hasta la literatura, utilizándose tanto como medio de preservación y denuncia, así como de exaltación.

Por otro lado, también podemos hablar de regionalismo que es “la expresión espontánea y cabal de un ‘localismo emocional’, o sea, expresión del apego y pasión por la tierra natal o suelo nativo”, cita que Hebe Molina y Fabiana Varela emplean en su trabajo *Regionalismo literario* (2018), sobre la tesis de Martín Noel de 1945. Si se consulta en la RAE, encontramos que su significado no dista del mayismo, siendo un “vocablo o giro privativo de una región determinada” (2025), en la tercera acepción de la palabra.

En el siglo XX se recopilan y elaboran narraciones en torno a la cultura maya enarbolando aspectos místicos, históricos y propios de la región, haciendo uso del mayismo y el regionalismo para difundir y enaltecer la historia, tal es el caso de *La tierra del faisán y del venado* de Antonio Mediz Bolio, publicado en 1922, *Canek* de Ermilo Abreu Gómez de 1942 y *Leyendas yucatecas* recopiladas por Hilaria Máas Collí y publicadas por primera vez en 1993.



Artículos

Estos textos guardan gran relación entre sí al narrar aspectos tradicionales, ideológicos y cotidianos del pueblo maya y sus descendientes. En *La tierra del faisán y del venado* de Mediz Bolio guarda mayor relación con la narración profética y mística al presentar sucesos, rituales y saberes del mundo maya con un alto sentido poético y solemne. Esta obra se divide en siete libros/capítulos que se presentan con su propia cronología histórica, en los cuales el autor recupera la armonía de pueblos, deidades y figuras de importancia, creando una obra que invita al disfrute y el conocimiento de la cultura maya.

Por mencionar, en el “Libro segundo”, que narra la historia del príncipe Canek, de Chichén Itzá y la Princesa Sac-Nicté, de Mayapán, dos figuras que se relacionan con la muerte/tristeza y la vida/alegría, respectivamente, se enamoran y entregan en mente al otro. Se sitúa en un tiempo en donde los gobernantes de Chichén Itzá, Uxmal y Mayapán se tenían gran afecto y confianza, pero que tras la promesa de casamiento entre Ulil, príncipe de Uxmal, con Sac-Nicté, la relación entre estos reyes se resquebrajaría y se desataría la guerra por la osadía de Canek al robar a la bella mujer:

Salió, de pronto, en medio de Uxmal, con sesenta de sus guerreros principales, y subió al altar en donde ardía el incienso de la boda, y los sacerdotes estaban cantando. Estaba vestido de guerra y con signo de Itzá sobre su pecho. (...) El príncipe Canek entró, como un viento encendido y alzó a la princesa Sac-Nicté, y la arrebató en sus brazos delante de todos. Nadie pudo impedirlo (Mediz, 1922: 78).

Si bien Canek y Sac-Nicté pudieron mantenerse unidos y llevar a su pueblo a un asentamiento alejado del enojo de los otros dos reyes, tuvieron que desalojar Chichén Itzá, permitiéndoles a los reyes de Uxmal y Mayapán arrasarlo con el silencio de la historia. En *Canek* de Abreu Gómez, explica este en su prólogo cómo nace su obra *Canek*, evidenciando su distanciamiento social sobre la comunidad maya, no obstante, cuenta que “mientras mi padre realizaba las diligencias de sus negocios yo me quedaba en la posada rodeado de indios mayas. (...) Aquellos hombres se ponían a contar historias y leyendas de la región” (Abreu, 2003: 19). Interesado por lo que se contaba, terminó convirtiéndose en uno de los escritores sobre la cultura maya más conocidos, siendo su labor de recopilación e interpretación aspectos que le permitieron recrear lo que se mantenía en la oralidad del pueblo maya.



Artículos

En *Canek*, parte de las estampas de los *Héroes mayas* (1942), recupera a un hombre de valores inamovibles, en comunión con la naturaleza y que su empatía le permite conectarse con el otro. El libro se divide en diversos capítulos que nos presentan a Jacinto Canek en situaciones de duelo, violencia, injusticia y reflexión. Por ejemplo, en el apartado de “La injusticia”, se cuenta cómo Canek padece los tratos lejanos y condescendientes de los que llama blancos, “Colgado de las ramas de un naranjo, amaneció ahorcado un indio de la hacienda, el amo mandó a vender la fruta antes de que se conociera el suceso. Canek descolgó al indio y lo enterró. Al enterrarlo, lejos del cementerio, en el campo, parecía que sembraba semilla de hombre” (Abreu, 2003: 70). Sucesos dolorosos envuelven la vida de este héroe maya quién, pese a la amargura, sobrepone su amor por el entorno, demostrando la delicadeza sus tratos, acompañados de su seguridad en sus pensamientos. En *Leyendas yucatecas*, recopiladas por Máas Collí, se encuentran 42 leyendas y 8 fábulas escritas por autores yucatecos, originalmente publicadas en la revista literaria *Yikal Maya Than*, entre 1939 y 1955. Estos escritos se crean a partir de los esfuerzos en contra del borrado cultural para “demostrar que la lengua maya y la cultura en general de los mayas de Yucatán, no es un idioma ni una cultura muerta; sino viva y por tanto es necesario que las nuevas generaciones conozcan, amen y conserven su propia cultura” (Máas, 1993: 9). Los escritos recopilados abordan temas variados de gran importancia para la cultura maya, por ejemplo: el amor, la castidad, las pasiones desenfrenadas, los animales en relación con el humano, el dominio de lo occidental sobre lo maya y las fábulas.

La narración de cada autor permite conocer espacios del Mayab que guardan en sí profecías e historias que explican el porqué de los tiempos presentes, son saberes que se mantienen en la comunidad y se relacionan con aspectos actuales que nutren la experiencia contemporánea. Por ejemplo, la leyenda de “Sak Nikte”, escrita por Negrón Pérez Porfirio, inicia de esta forma: “Fue en tiempo de Hubab Ke, (...) que aconteció este suceso, ¿o fue durante el reinado del Rey Chak Mo’ol? No se sabe a ciencia cierta (...) se sabe por pura tradición. Voy a referir la leyenda que me narró una anciana octogenaria que me manifestó haberla escuchado de sus ancestros” (Máas, 1993: 164).



Artículos

Cuenta la leyenda que Sak Nikte' estaba enamorada de Naakon, sin embargo, sus familias se tenían rencor por sucesos que generaron los padres pero que, lamentablemente, los hijos debían de padecer de igual forma. Sak Niltke' estaba prometida en sacrificio a los dioses, pero el amor que sentía por Naakon estalló una guerra entre ambos grupos, ocasionando que su ser amado, guerrero aclamado, perdiera la vida. Ante esto, la amada muchacha decidió poner fin a su vida. Al momento de velar su cuerpo y cubrirlo de flores, estas expidieron una fragancia sin igual: “¡Oh milagro supremo! Las flores antes sin aroma al solo contacto de la casta joven, saturaron el ambiente de un tan suave y delicioso, como el que despiden las más tiernas y fragantes florecillas que abren sus pétalos en primavera” (Máas, 1993: 171). Y el ciclo del conocimiento que se hereda cierra al decirse que fue por tal maravilloso suceso, en medio de la dolorosa perdida, la flor Sak Nikte' fue nombrada en honor a la chica. Estos son algunos textos en donde converge lo maya con lo occidental, balanceándose entre ambas culturas, junto con sus sistemas de creencias, con el fin de preservar y traspasar los saberes antiguos a tiempos modernos. El hecho de que se mantenga la difusión de estos textos permitirá conocer el origen de las cosas que, si bien muchos son a través de leyendas, debemos de recordar que la oralidad estuvo antes que la palabra escrita.

Conclusión

Tras un recorrido entre las producciones escritas de diversas épocas se puede vislumbrar con mayor claridad el porqué es importante considerar lo mesoamericano como parte de la literatura yucateca. Imaginémoslo como una semilla plantada en la tierra, soltará raíces que permitirán que germine y sobresalga de la tierra, poco a poco desplegará hacia lo alto, evidenciando su tallo, pistilo y hojas, con todo esto, la flor sigue atada a la raíz y por más alto que llegue nadie negará que ese es su punto de partida. De la misma forma podemos ver a la literatura yucateca que, si bien se encuentra en un punto alto de su “crecimiento”, es indudable que al mirar hacia “abajo” encontremos las raíces mesoamericanas que, al menos en este caso, son cortas por los sucesos de conquista, sin embargo, se mantienen y son la base de lo que hoy conocemos.



Artículos

La innegable presencia del pensamiento maya antiguo en la literatura yucateca, que se ha ido consolidando con el tiempo, evidencia con más furor la necesidad de tomar en cuenta lo mesoamericano como punto inicial, no de producción literaria, sino de pensamiento que, a final de cuentas, se disemina en lo que la humanidad crea, siendo una base de historia, recuerdo e identidad.

La escritura ts'ib y uooh comúnmente han sido estudiadas desde lo semiótico, lingüístico e histórico de sus representaciones, no obstante, considero de suma importancia contemplar y adicionar el estudio literario en busca de tomar un panorama más completo, evidenciando que con el proceso de conquista ya hemos perdido suficiente como para no tomar en cuenta lo existente, de las formas de ver el mundo originadas en Mesoamérica (acto que en cierta instancia puede ser literario) y que permearon en el conocimiento y, por lo tanto, las producciones escritas y literarias de las personas en Yucatán. El pasado no comenzó ayer ni hace cuatro siglos, si estamos tratando de conocer y estudiar las manifestaciones del presente es indiscutible mirar lo más atrás que se pueda en el tiempo, antes de que el velo del desconocimiento arrastre aquello que alguna vez les perteneció a personas de otra época y que se ha ramificado hasta nuestros días. De esta forma, preservaremos y sumaremos, pues verdaderamente no necesitamos hacer un borrado cultural más.

Bibliografía

- Abreu Gómez, Ermilo. (2003). *Canek*. Mérida: Biblioteca Básica de Yucatán.
- Barrera, Alfredo. (1942). *Los cantares de Dzitbalché*. Mérida: Ayuntamiento de Mérida.
- Barrera, Alfredo y Rendón, Silvia. (1948). *Los libros de los libros de Chilam Balam*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, Gustavo. (2016). “La Escritura Maya”, en *Espacio I+D Innovación más Desarrollo*. México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: 9-23. <https://www.espacioimasd.unach.mx/index.php/Inicio/article/view/91/282>
- Ligorred, Francesc. (1988). “Literatura maya: De los jeroglíficos al alfabeto latino”, en *Boletín Americanista*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia, Área de



Artículos

Historia de América: 189-207. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2937643.pdf>

Máas, Hilaria. (1993). *Leyendas yucatecas*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.

Martel, Patricia & López de la Rosa, Edmundo. (2006). “Than-uoh. Experiencias con la escritura maya yucateca prehispánica”, en *Desacatos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores: 93-108. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2006000300004&lang=es

Mediz Bolio, Abreu. (1922). *La tierra del faisán y del venado*. Buenos Aires: Contreras y Sanz. Editores. <https://archive.org/details/latierradelfaisa00medi/page/58/mode/1up?ref=ol&view=theater>

Mijangos, Eduardo y López, Alexandra. (2011). “El problema del indigenismo en el debate intelectual posrevolucionario” en *Signos históricos*. México: Universidad Autónoma de México, Unidad Iztapalapa: 42-67. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202011000100002

Molina, Hebe & Varela, Fabiana. (2018). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo. htal.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11489/regionalismo-literario-molina-et-al.pdf

Real Academia Española. (2025). *Mayismo*. <https://dle.rae.es/mayismo>

Real Academia Española. (2025). *Regionalismo*. <https://dle.rae.es/regionalismo>

Vargas, Pedro. (2003). “El misterio maya”, en *Revista de las Sedes Regionales*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica: 2-17. <https://www.redalyc.org/pdf/666/66650808.pdf>



Artículos

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2025, núm. 18, mayo 2025: 26 -59. UADY. ISSN: 2007-8722

HACIA LAS BASES DEL CANON DRAMÁTICO LORQUIANO EN EL TEATRO DE TÍTERES: EL CASO DE LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN (1923)

TOWARDS THE BASIS OF THE LORQUIAN DRAMATIC CANON IN PUPPET THEATRE: THE CASE OF *THE GIRL WHO WATERED THE BASIL AND THE NOSEY PRINCE* (1923)

Víctor Cantero García

Universidad Pablo de Olavide

Resumen

Lejos de considerar como “menor” al teatro de títeres de Cachiporra de Federico García Lorca, la presente contribución evidencia que sin él, nuestro autor no hubiera llegado a ser el dramaturgo de renombre que fue. La praxis del teatro para títeres resultó ser un aprendizaje esencial para la carrera posterior como autor teatral

En el presente estudio analizamos los hitos sustanciales de dicha praxis, desde su inclinación infantil hacia el guiñol hasta la puesta en escena exitosa de obras como *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923). Un proceso en el que Federico supo amalgamar con acierto el cuento tradicional popular con el teatro de experimentación vanguardista.

Palabras clave: títere, actor, personaje, Cristobital, cachiporra.

Abstract:

Far from considering Federico García Lorca's puppet theater as “minor”, this contribution shows that without it, our author would not have become the renowned playwright he was. The practice of puppet playwriting proved to be an essential apprenticeship for his later career as a dramatist

In the present study we analyze the fundamental milestones of this praxis, from his childhood inclination towards puppetry to the successful staging of plays such as *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923). A process in which Federico was able to successfully amalgamate the traditional folk tale with avant-garde experimental theater.

Keywords: puppet, actor, character, Cristobital, cachiporra.



Artículos

Introducción

Si a la hora de analizar el fervor lorquiano por el teatro de títeres de Cachiporra, tan solo tomásemos en consideración declaraciones como la efectuada por su propio hermano, Francisco García Lorca, a propósito de la obsesión de Federico por las marionetas:

A Federico más que el teatro de veras, le seducían los juegos de carácter teatral: jugar al teatro, a las marionetas, disfrazar a las criadas y hacerlas salir a la calle vestidas unas veces de manera grotesca, otras de señora con un traje de calle de mi madre y de mi tía Isabel. Pare eso no tenía precio Dolores, mi nodriza [...] No puedo menos de recordar a una de nuestras criadas, Julia de la Gabina, vestida de mora con toallas y cortinas, embadurnada de polvos de arroz, que recitaba en serio y medio inventando *El alcázar de las perlas*. La pobre criada no se daba cuenta, en su inefable sencillez, de la comicidad de su actuación, que nosotros, con la crueldad que a veces tiene la infancia, apreciábamos enteramente. La ficción, el disfraz, la máscara, seducían a Federico niño. Era como una atracción invencible. Y que ya entonces gustaba de transmutar el mundo de la ficción en una realidad viva, e identificar la realidad toda con un sueño fantástico (García Lorca, 1993: 205-206)

podríamos pensar que la dedicación de Federico García Lorca al teatro de títeres no le suponía esfuerzo alguno, pues era la consecuencia lógica de su inclinación hacia una “atracción inevitable”. Sin embargo, nada más lejos de la verdad. Que el poeta granadino contase con una predisposición innata a recrearse en el mundo de la ficción por medio de los “juegos teatrales” es una cosa probada, pero que la composición de obras como *El maleficio de la mariposa* (1929), *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (1930), *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1922), *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín* (1933) o *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), no le supusieron esfuerzo alguno, es otra bien distinta. A este respecto, tan solo tenemos que traer a colación lo que el propio Lorca dice en su texto *Poética* dedicado a Gerardo Diego, en el que alude a que se considera poeta, a la par que dramaturgo, no solo: “por la gracia de Dios o del demonio, sino también lo es que lo soy



Artículos

es decir, que parece claro que su inclinación por el teatro de títeres de Cachiporra surgió en él como un sueño infantil, pero que la redacción de las obras correspondientes a dicho género teatral es fruto de su trabajo y de una depurada técnica. En otras palabras, Lorca es consciente de que dichas obras son mucho más que un recurso escénico para procurar entretenimiento a un público infantil. Aprovecha nuestro autor su gran talento y creatividad para conectar las obras citadas con el impulso renovador del panorama teatral aportado a comienzos del siglo XX por las vanguardias literarias europeas. En concreto toma buena nota de los postulados dramáticos del teatro para títeres, diseñados por Maurice Maeterlinck, en obras como *Teatro artístico. Interior* (1894), por Edward Gordon Craig, en su ensayo *Del arte del teatro* (1905) o por George Barnard Shaw, en *Pigmalion* (1913). En definitiva, supo Lorca sumarse a las corrientes vanguardistas que, como el expresionismo, veían en el teatro de marionetas una alternativa al teatro oficial. Un nuevo modelo teatral con el que poner fin al predominio del teatro mimético, centrado en la reproducción de la realidad por parte de los actores, siguiendo las pautas del naturalismo.

El propósito de la presente aportación consiste en demostrar hasta qué punto el teatro para títeres de Cachiporra lorquiano evolucionó desde la inclinación del autor por el guiñol — como recurso escénico para entretenimiento de familiares y allegados — hasta su toma de conciencia de que por medio de la representación de piezas protagonizadas por marionetas podía conectar con el paradigma dramático denominado “reteatralización”, término acuñado por Ramón Pérez de Ayala y definido como:

El descubrimiento moderno de una verdad muy vieja; a saber: el divorcio entre la obra literaria y el arte teatral. Una confusión que proviene de tomar el arte teatral como mero sucedáneo o auxiliar del arte dramático, y creer, en resolución, que todo ello se reduce a literatura, a arte literario. El arte dramático es sin duda un género del arte literario. Pero el arte teatral, si tiene que ver con el literario, es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza. Y así puede ocurrir, y de hecho ha ocurrido en los últimos años en España, que las mejores obras literarias del género dramático que se nos han ofrecido en estos últimos años no pertenecen al arte literario (Pérez de Ayala, 1915: 4)



Artículos

Nos referimos a una corriente de pensamiento que propugna la separación entre el texto dramático como obra de arte literaria y el arte teatral o representación escénica de dicho texto. Un divorcio con el que se pretende demostrar que el actor, el decorador y el compositor no son meros ayudantes al servicio de la obra, pues texto literario y escenificación son realidades diferentes. Por ello, la reteatralización consiste en conceder a la representación el valor que tiene por sí misma, con independencia de la calidad del texto literario que sirve de guion para su puesta en escena. De aquí que los impulsores de esta iniciativa pretendan no confundir “arte teatral con arte literario”, dotan a la puesta en escena de la autonomía e independencia que precisa. Lorca practica esta distinción en sus obras para títeres, pues sabe muy bien que el teatro no es, en palabras de Pérez de Ayala, “una estructura o fábrica en donde se acomoden tantos o cuantos espectadores”, sino que es una plataforma desde la que lograr que los *Cristobitas* — nombre genérico asignado a sus títeres — actúen sin el sometimiento a un texto fijo, donde haya lugar para la improvisación y para la interacción entre las marionetas y el público.

Otro de los pilares que sustentan el modelo lorquiano de teatro para títeres es su habilidad para vincularlo con las propuestas vanguardistas para este tipo de espectáculos. Dicha vinculación supone fusionar lo tradicional con lo moderno. De tal modo que los cuentos infantiles, las farsas y las leyendas — que constituyen el soporte textual básico de este tipo de obras — acaban transformándose según las leyes de la nueva estética grotesca y abstracta. Es decir, de un lado, se vuelve hacia las raíces, al modelo más antiguo del arte escénico: el teatro con máscaras de la antigua Roma, del que es heredero el teatro para títeres; mientras que, de otro, se busca poner en escena una estética transgresora, en la que predomine lo extravagante y lo impreciso sobre lo racional. Por ello:

Este tipo de espectáculos siempre llevaba la carga de un experimento, la novedad y la transgresión [...]

La unión de la danza, la música y la marioneta en los círculos de los reformadores del teatro europeo era generalizada y comúnmente practicada (Kunicka, 2012: 159).



Artículos

Al objeto de que nuestro ensayo cuente con un esquema de desarrollo coherente y una estructura adecuada, procedemos a describir el contenido del mismo y la secuencia lógica de sus apartados. En un primer epígrafe describimos los matices de la inclinación innata de Lorca hacia el guiñol. Un entusiasmo que ha de convertirse en el motor inicial con el que logra hacer del teatro de títeres un recurso dramático alternativo al teatro burgués y comercial imperante, pues lo que nuestro autor pretende es sacar a la luz lo que el cuento popular tiene de universal y permanente. Unas cualidades que estarán presentes en sus obras dramáticas posteriores, dotando a los personajes de las mismas de un cierto grado de abstracción, cercano al irrealismo. En un segundo momento, nos detenemos a considerar los ejes que vertebran el patrón teatral lorquiano en lo que atañe a los títeres de Cachiporra. Un formato teatral que se asienta sobre la antítesis “títeres” *versus* “personajes”. Por medio de la contraposición entre el rol del actor, que interpreta uno o varios personajes, de un modo objetivo, y la figura del muñeco, que posibilita una acción dramática subjetiva, demostramos que Lorca opta por el segundo, pues dota a sus obras para títeres de un carácter abierto, inconcluso y participativo. Justo todo lo contrario de lo que sucede en el teatro oficial. En este sentido, los textos lorquinos para títeres derriban la denominada “cuarta pared” del cajón escénico, al ser la pared invisible que el director de la función crea entre el actor y el propio espectador. En este contraste entre una fórmula teatral que se base en la mimesis y la lorquiana, que suple lo mimético por lo fantástico e irreal se fundamenta el éxito del teatro para títeres de Cachiporra practicado por Federico García Lorca. Nuestro autor acuña un molde teatral en el que no existe el desarrollo de una trama lógica, ni el respeto a las unidades de acción, tiempo y lugar. En sus obras no existe ni un espacio ni un tiempo determinados, y la acción queda siempre inconclusa. En el tercer apartado verificamos hasta qué extremo el autor granadino pone en práctica sus postulados dramáticos del teatro para títeres en su obra *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923). Analizamos todos los elementos que conforman la teatralidad de esta pieza. Una teatralidad que se basa en asumir que la figura del muñeco trastoca, tergiversa y exagera la realidad, para librarse de ella.



Artículos

Todo lo contrario de lo que sucede con el cuerpo del actor en el teatro de cajón, pues la verosimilitud corporal no le permite alterar la realidad, sino emularla. Ponemos fin a nuestro ensayo con las correspondientes conclusiones.

De la inclinación de Lorca hacia el teatro de títeres a la búsqueda de un nuevo concepto de arte dramático

Es sabido que Federico García Lorca, siendo niño, ya realizaba representaciones en el patio de su casa. En dicha estancia montaba un altarcico que usaba para jugar a decir misa a su familia. Una circunstancia que evidencia que su pasión por lo escénico, por las apariciones en público y por la magia de lo litúrgico, estaba presente en su infancia. No olvidemos que entre la liturgia y lo teatral existen elementos comunes: la escenografía, el presbiterio — entendido como escenario —, la utilización gestual del cuerpo, el uso hábil y oportuno de la voz, el libro o guion, en cada caso, indicando lo que deben hacer el celebrante o el actor. En el caso de la liturgia, el sacerdote representa a un personaje que no es él mismo, hace de otro, actúa de Cristo, lo mismo que el actor en el desempeño del papel asignado. En ambos casos intervienen ante un público que está invitado a participar, tanto en el acto litúrgico como en el drama. En suma, liturgia, fiesta y teatro son órbita concurrentes de la teatralidad. Así lo entiende Lorca desde su más tierna infancia, de tal modo que gasta sus primeros ahorros en comprar un teatrillo. Así cuando Cluade Couffon entrevista en 1966 a Carmen Ramos, *La Ramitos*, — hermana de leche, amiga de la infancia y compañera del poeta en *La Barraca* — y le pregunta sobre la afición de pequeño Federico a los títeres, diga lo que sigue:

¡Los títeres de Cachiporra! Se sabe toda la importancia que ocupan en la obra de Lorca. Le pregunto a Carmen si conoce el origen de esta pasión.

- Sí. Fue cuando llegó a Fuente Vaqueros un verdadero teatro de guiñol. Este tipo de espectáculos era muy raro aquí. Cuando Federico volvía de la iglesia con su madre, vio a unos comediantes levantando el teatrillo, no quiso retirarse de la plaza del pueblo. En la noche no cenó y se despertó para asistir al espectáculo. Volvió en un terrible estado de excitación. Al día siguiente, el teatro de títeres reemplazó al altar en el muro del jardín.



Artículos

Y añade *La Ramitos*:

Todos nosotros nos reconocíamos en los títeres de Federico, mi madre, don Antonio Rodríguez Espinosa, maestro de Fuente Vaqueros, la servidumbre y yo... Del mismo modo nos reconocimos más tarde en una u otra de sus obras. Mi madre especialmente, que varias veces sirvió de modelo para sus dramas (Couffon, 1966)

Sin embargo, el interés lorquino por los títeres no se reduce a una mera anécdota infantil, sino que se acrecienta con el paso del tiempo. Una vez finalizado el Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada el 13 y 14 de junio de 1922 — en cuya organización tomó parte activa nuestro poeta —, Lorca planifica un viaje a la Alpujarra, contando con la colaboración de Manuel de Falla, a quien conoció en la tertulia del Rinconcillo y con quien mantuvo una estrecha amistad. El propósito del citado viaje era: “recorrer los pueblos de la Alpujarra para preguntar a todo el mundo sobre lo que recuerdan del teatro de títeres, especialmente a los mayores” (Carrillo, 2003: 47). Y a tal fin envía al músico gaditano, el 18 de julio de 1922, la siguiente misiva:

Queridísimo Don Manué (dos puntos)

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a la Alpujarra. Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobical llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio, los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de don Cristóbal y la señá Rosita, la muerte de Pepe Hillo en la plaza de Madrid, y algunas otras farsas de nuestra invención (García Lorca, 1977: 153)

Y con la misma insistencia se dirige a finales de julio, inicios de agosto de 1922 a Melchor Fernández Almagro, invitándole a formar parte de esta iniciativa teatral:



Artículos

[...] He venido a saludar a los amigos y a tratar de un asunto precioso con Falla. Se trata de los *títeres* de *Cachiporra* que estoy *fabricando*, en los que el maestro tendrá parte activa. Ya te explicaré...si tú me contestas inmediatamente. Veo que no me escribes, yo te he escrito dos largas cartas, y tú, en cambio, una y no muy larga que digamos [...] En fin, Melchorcito, ya sabes que eres tú una de las tres personas a quien cuento esto; sé que tú me quieres y, sobre todo, me *animas* de una manera que yo no te agradeceré bastante (García Lorca, 1977: 155-156)¹.

Algo similar ocurre en carta del 1 enero de 1922 Adolfo Salazar, en la que reproduce la mencionada invitación:

[...] Bueno...pues esta mañana se presenta Falla en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el Cristobital que yo ya veo como el primer episodio de Cachiporra. Falla se compromete a hacer la música ¡como la de anoche! [...] Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el Cachiporra y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro Cristobital, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los *Títeres españoles*. Yo estoy muy contento también porque si hacemos esto, saldré contigo, Adolfo, en una obra que es la ilusión de mi juventud. Estoy deseando hablar contigo para empezar ardientemente el trabajo (García Lorca, 1977: 138)..

Este incremento del interés lorquiano por los títeres de cachiporra se debe al afán de nuestro autor por sumarse al movimiento de renovación teatral impulsado desde las vanguardias: la vuelta a las esencias y a las raíces vivas del teatro. El teatro de títeres es el recurso esencial para devolver al espectáculo escénico sus valores primarios; a saber; poner sobre las tablas las verdades eternas, las virtudes y los vicios humanos, los principios universales: la vida, la bondad y la maldad, la libertad, la igualdad y la humanidad, pero sin que sean modificados por los actores que los encarnan en el teatro convencional. Una modificación que no es posible en el



Artículos

en el teatro de títeres, pues estos no interpretan, sino que presentan realidades sin adulterarlas, puras y auténticas.

Sin embargo, Lorca sabe muy bien que con restituir al teatro su condición de “arte puro” e incontaminado por las sucesivas preceptivas dramáticas, no es suficiente para ubicar el espectáculo con títeres en las coordenadas vanguardistas del arte escénico. Por ello, en la mencionada representación del día de Reyes de 1923 opta por un maridaje equilibrado entre tradición y modernidad; lo que a la postre es una modernización de lo tradicional. Y el ejemplo emblemático de esta simbiosis lo tenemos en las piezas que se escenificaron en aquella famosa velada, tal es el caso de *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* o *El Misterio de los Reyes Magos*. Obras en las que:

Acompañado del canto primitivo o antiguo (Pedrell, etc) — tenemos — la música de Debussy, Albéniz, Ravel o Stravinski. Interesante simbiosis, que conecta con los recientes trabajos de Manuel de Falla junto a Stravinski y los *ballets russes* de Diaghilev, admirados también por García Lorca. Hubo una conexión directa con los ballets rusos. De aquí que Adolfo Salazar en un artículo tras la muerte de Diaghilev en 1929, aluda a Stravinski y su relación con el teatro de títeres, al que denomina *tabladillo* de guiñol. Alusión casi directa a García Lorca y a Falla y a su teatrillo de guiñol (Plaza, 1998: 99).

Aprovecha Lorca la oportunidad excepcional que le brindan las virtudes escenográficas de los ballets rusos, para presentar ante el público, que congrega en su hogar familiar de Fuente Vaqueros, una versión moderna de las piezas para títeres. Una versión que contiene un nuevo concepto del acto teatral, entendido como “espectáculo total”, en el que confluyen de forma exitosa lo plástico, lo musical, la danza, el mimo y la palabra. Una mezcla muy propia del concepto wagneriano de la obra de arte. A este acoplamiento de los distintos recursos aludidos se refiere Hermenegildo Lanz — escenógrafo y autor material de las marionetas — al indicar que:



Durante el año 1922 y el día de Reyes de 1923, un gran músico, un gran poeta y un pintor, construyeron expresamente y lo representaron en Granda, el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido en los escenarios españoles. Inspirado en la tradición del inquieto Cristobica, genuino personaje andaluz, al frente de su «compañía», bajo la dirección del «empresario Currito del Puerto» que innovó las costumbres con un teatro planista de más de trecientas figuras, además de su elenco corpóreo, resultó ser un prolegómeno de lo que el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro* (Lanz, 1970: s. p.)

Un comentario en el que Lanz omite su contribución a que dicho “teatro de muñecos fuera el más sugestivo e interesante”, pese a ser quien talló las figuras de los títeres. Sin embargo, tilda dicho teatro de innovador al lograr Lorca que en las tres obras representadas el día de Reyes de 1923: *Los dos habladores*, *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* y *El Misterio de los Reyes Magos* exista una perfecta armonía de las distintas artes: teatro, música y artes escénicas, lo que se corresponde con el concepto de “arte total” o “arte puro”, según el canon wagneriano. A esta adecuada sincronía entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno, lo antiguo y lo vanguardista, alude José Mora Guardino, cuando indica que:

En el pequeño salón, convertido en teatro improvisado, encontraron todos — Lorca, Falla y Lanz — un refugio de arte puro que ha huido desde hace mucho tiempo de los escenarios nacionales y que no sabemos cuándo volverá. Arte puro, viejo y moderno, porque en España nos hemos olvidado tanto de nuestro arte puro, antiguo que todo intento de reaparición es visto por la masa con la extrañeza que se ve la novedad más atrevida. Por esta causa, al refrescar el maestro Falla ante un auditorio español una cantiga de Alfonso el Sabio, transcrita por el gran Pedrell, daba tanta novedad al público como cuando interpretaba una «Berceuse» de Ravel. Federico García Lorca al llevar a su escena de muñecos las picardías propias de Cristobicas («Critobicas», vestido por primera vez de seda, cuando ya está olvidado su reflejo italiano, Arlequín), parecía «tan nuevo» como si hubiera hecho un poema cubista (Guarnido, 1923: 2)



Artículos

Al margen de que la perfecta compenetración entre Lorca —como director artístico— Falla — como director de orquesta y Lanz — como aguafuertista y escenógrafo — propiciaran el éxito de la famosa velada teatral, no podemos olvidar que el ideólogo de aquella memorable jornada fue nuestro autor, puesto que es él quien abocetó la silueta de los personajes y dibujó la escena. Una labor que ahora nos resulta fácil de comprender, pues entendemos que a Lorca le apasionaba contar con el dominio completo de sus figuras, tener un vínculo estrecho entre el creador y sus criaturas, ya que a través de sus muñecos proyecta toda su capacidad creativa y su potencial imaginativo. En este sentido, no nos puede extrañar que nuestro dramaturgo se quedara absorto al contemplar durante horas la nitidez, la cromaticidad y la perfección de los dibujos insertados en el *Códice de Alberto Magno*, custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Granada. Una admiración que el propio Lorca expresa, al indicar que: “he pasado horas enteras sin poder apartar mis ojos de aquellas pinturas de animales ejecutadas con pinceles más finos que el aire, donde los colores azules y rosas y amarillos se combinan sobre fondos hechos de panes de oro” (García Lorca, 1977: 927). Lo que para Jesús Rubio Jiménez equivale a decir que Lorca, como “titiritero llega a tener una especie de estatuto divino manipulando a sus muñecos como los dioses o las fuerzas oscuras lo manejan a él” (Rubio, 2004: 1). Este control absoluto de las figuras por parte de Lorca es consecuencia de su anhelo por ejercer el oficio de titiritero. Una profesión que ya Sebastián de Covarrubias Orozco define en su *Tesoro de la lengua española* (1611) como introducido en España por extranjeros, puesto que:

Títeres son ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos que, mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara decir, y porque el pito suena ti ti, se llaman titiriteros (Covarrubias, 1611: 1925)



Otra de las circunstancias que evidencian la evolución del pensamiento lorquiano, en relación con la creación del teatro de títeres de Cachiporra, es el nuevo valor estético de la marioneta frente al actor del teatro comercial. Una diferencia que se convierte en ventaja del primero respecto del segundo, pues tal como sostiene Heinrich von Kleist, la marioneta tiene ventajas sobre el actor porque en su interpretación no hay: “ni arrogancia ni afectación; es decir, que todos sus miembros son necesariamente lo que deben ser, sin vida, puros péndulos que siguen rigurosamente la ley de la gravedad (Kleist, 2020: 10). Lorca sustenta su pensamiento dramático relativo al teatro de títeres sobre la antítesis “títere” *versus* “actor”. De un lado, el títere es, nunca mejor dicho, una marioneta, al servicio de la voluntad del titiritero, es la voz de su amo, carente de voluntad propia y, por ende, incapaz de modificar el discurso de quien lo maneja. Aquí reside la magia del títere o figurilla de madera; a saber: hacer creer al espectador que es dicha figurilla la que se expresa, la que hace públicos sus pensamientos, cuando en realidad es el titiritero quien dice ante el público lo que piensa con plena libertad, ocultando su identidad. De otro, está el actor, quien al interpretar el personaje asignado asume el rol de tal personaje, aunque puede modificarlo con incisos y alteraciones que no se ajustan al guion. En otras palabras, en el caso del actor la *vis motrix* o condición visomotora, entendida como capacidad para coordinar la visión con los movimientos del cuerpo — recurso esencial para la interpretación — se encuentra en un punto distinto del centro de gravedad del movimiento, no es el eje motriz del desplazamiento del actor sobre la escena. Por el contrario, el títere, al ser movido por hilos y alambres manejados por el titiritero no cuenta con autonomía e independencia, por lo que sus miembros “caen como péndulos muertos que solo obedecen a la ley de la gravedad”. Es decir, que el muñeco no puede contradecir a quien lo maneja, ni modificar la opinión de quien lo mueve. Esto es justo lo que pretende García Lorca, pues mediante la manipulación de las marionetas:

Da rienda suelta a su amor por los títeres como pasión de origen infantil, pero por otro lado, conecta con una actitud frecuente en las vanguardias de los años veinte, muchas de las cuales, sobre todo en sus aplicaciones teatrales, vuelven a descubrir las enormes posibilidades que ofrece el arte de la manipula-



Artículos

ción de los muñecos y, en ciertos casos, también de las marionetas [...] Los títeres, pues, son en Lorca tanto la recuperación de una tradición, como el fruto de una atención y tensión vanguardistas (Menarini, 1989: 104-105)

En este comentario de Piero Menarini encontramos el tránsito lorquiano desde la pasión por los títeres al “descubrimiento de las posibilidades que ofrece la manipulación de las marionetas”, para la configuración de su propio canon dramático de claro enfoque vanguardista. Una evolución que se corresponde con la confesión del propio autor, quien sostiene que: “la mejor parte de mi obra es la de dramaturgo” (García Luengo, 1935: 5). Es decir, que la pasión infantil de Lorca por los títeres es tan solo la motivación inicial que desencadena un proceso de cambio y de maduración que le lleva a consolidarse como dramaturgo. Un proceso que está implícito en la siguiente declaración: “yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo, como el que nace ciego. Dejadme las alas en su sitio, que yo os respondo que volaré bien” (García Lorca, 1977: 73-74). Un itinerario que va: “desde su primera vocación teatral, encuentra en los títeres un terreno fecundo en que desenvolverse, pero también una posibilidad convincente y sugestiva de integración entre literatura y arquitectura, entre pintura y música. Fue un medio perfecto para canalizar su vocación y su afán renovador” (Martín Barrachina, 2023 392).

Títeres *versus* actores: hacia los postulados dramáticos lorquianos del teatro de títeres de Cachiporra

Cuando Lorca declara en abril de 1936, lo siguiente:

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparecen en escena lleven el traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que mues-



Artículos

tren sus traiciones, que se aprecien sus olores que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor y de ascos (García Lorca, 1936).

Temporalmente está ya muy lejos de sus primeros pinitos en el teatro de títeres de cachiporra. Sin embargo, en la cita declaración se contiene uno de los postulados que ya estaban presentes en aquellos inicios: “que a los personajes que aparezcan en escena se les vean los huesos y la sangre”; es decir, que sean ellos mismos, que interpreten sus papeles sin afectación, sin deseo de destacar, sino con el único afán de decir la verdad. Pues bien, esta es la diferencia que Lorca establece entre los muñecos de su teatro para títeres y los actores del teatro al uso. Al manipular con plena libertad las figurillas que protagonizan sus farsas, Lorca puede expresar con total transparencia los mensajes que hace llegar al público, sin temor a que sean alterados. Por ello nuestro autor opta por los muñecos frente a los actores que, siguiendo las pautas del naturalismo y el realismo, propias del teatro burgués, interpretan a los personajes asignados y en dicha interpretación pueden alterar el mensaje inicial asignado por el director de escena. Es decir, que en piezas como *Los dos habladores*, *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* o *El Misterio de los Reyes Magos*, Lorca recurre a los títeres y no a los actores, para vertebrar dichas obras sobre los principios de simplicidad, continuidad y unidad, que son los cimientos de lo que Ramón Pérez de Ayala entiende por “reteatralización”, definida como:

La unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner en escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades — autor, director, actor, decorador, compositor y espectador — en una sola individualidad, la del espectador ideal. La esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja, como que esta verdad engendró el arte teatral, que de ella vivió en sus orígenes (Pérez de Ayala, 1915: 4).



Artículos

Vuelve Lorca a los orígenes del arte teatral o arte dramático, en que los seis elementos citados forman una sola unidad orgánica, la cual es más fácil de dirigir cuando quienes intervienen en las obras son títeres y no actores. Una separación entre la marioneta y el actor que concuerda con las tendencias del teatro experimental de finales del siglo XIX y comienzos del XX:

Momento en el que la experimentación con la marioneta en el teatro se mantuvo unida a la búsqueda de un nuevo tipo de actor, concebido como un elemento más del espectáculo y, por consiguiente, liberado de las limitaciones y condicionamiento psicofísicos del actor vivo. Efectivamente, el actor de Alfred Jarry adopta una actuación escénica basada en las leyes mecánicas del títere, con el fin de lograr una incondicional identificación del personaje con la función dramática para la que ha sido creado (Kunicka, 2012: 154)

Tal separación concede a Lorca el pleno control las obras a representar, pues ejerce al mismo tiempo como director de escena, director creador y ejecutor de lo creado. Un dominio pleno que responde a lo que años antes Gordon Craig denominó como el poder de la “supermarioneta” sobre el actor vivo, pues este es incapaz de integrarse en el conjunto material de la puesta en escena, y la marioneta si lo es, por estar privada de la emoción, del psicologismo y de la imitación realista, estando completamente subordinada a la voluntad del director, de tal modo que: “suprimid al actor y arrebataréis a un grosero realismo los medios de florecer en escena [...] El actor desaparecerá; en su lugar veremos un personaje inanimado, que llevará si queréis el nombre de *Sopermerioneta* hasta que haya conquistado otro más glorioso (Craig, 1989: 205). Una separación que es practicada por García Lorca en su teatro de títeres de cachiporra, pues gracias a ella logra una nueva interpretación escénica anti naturalista y anti mimética, al poner en escena a unas figuras que suplantán a los actores. En tal sentido, el dramaturgo granadino hace suyo el pensamiento de Enrique Díez-Canedo, quien al contraponer la estilización expresiva de los muñecos a las carencias de los actores del “teatro realista”, apostilla: “El muñeco, por de pronto, carece de vanidad, Además tiene sus recursos especiales: le está, en parte, negada la improvisación, pero la sustituye con una utilización expresiva que rige todo el conjunto según las leyes armónicas. No aspira a dar la sensación de la vida, como el teatro rea-



lista” (Díez-Canedo: 1920: 16). Participa Lorca, por medio del teatro de títeres, de la experimentación teatral auspiciada por las vanguardias reformistas del momento, pues su intención es transgredir los paradigmas del teatro caduco y aportar al nuevo teatro la modernidad y la abstracción que le proporcionan las puesta en escena mediante marionetas, de los cuentos, relatos y leyendas populares transmitidas de boca en boca y que en sus manos adquieren forma de farsa grotesca. Lorca, mediante esta distinción entre títere y actor, practica la ya mencionada “reteatralización” como la vuelta al teatro, entendido como arte puro y elemental. Un teatro que, al mismo tiempo es innovador y rupturista, pues en piezas como *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, subtitulada como “viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó”, recurre a la música de Albéniz, Ravel y Stravinski, así como a la danza de los ballets rusos de Diaghilev. Tradición y modernidad en completa simbiosis, en un mismo espectáculo. Mientras que el títere no deja de ser una figura de madera o metal, incapaz de modificar el discurso del titiritero, el actor sí puede cambiar el papel asignado por el director de escena, debido a su incomprensión, a su torpeza o a sus poco afortunadas condiciones personales para el oficio:

Y, sin embargo, los muñecos que no tienen, que carecen — ¡parece imposible siendo comediantes! — de vanidad, podían lograr la máxima eficacia teatral. A ellos han de volver más de una vez los ojos muchos actores y muchos empresarios y es posible que se asombren — por fuerza de la costumbre en contrario — de su mecánica docilidad sumisa (Estévez-Ortega, 1928:179)

Y esta inclinación de Lorca por el títere frente al actor, encuentra en don Cristóbal — también llamado Cristobita o Cristobital — la figura emblemática, haciéndola tan popular que en Andalucía sea ha llegado a llamar a los títeres como “critobitas”. Pues bien, es en la pieza *El Retablillo de don Cristóbal* (1931), un aleluya popular basado en un antiguo guiñol, donde nuestro autor expresa de forma clara el motivo de su elección: que la vuelta al teatro en toda su pureza, ausentes la obras de la interpretación personal de los actores, solo es posible mediante los títeres. De aquí, que en *el Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, — modificación del



Artículos

texto original y estrenada en Buenos Aires el 26 de marzo de 1934 —, el personaje del *Poeta* — la voz de Lorca — se dirige a don Cristóbal en estos términos: “es usted un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. Hubo una vez un poeta en Inglaterra que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llamaba Falstaff, que es hijo suyo” (García Lorca, 2012: 675). Y en su última intervención, el Director — personaje en el texto original — dice: “Saludemos hoy en la «Tarumba» a don Cristóbal, el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz, hermano de Monsieur Guiñol, de Paris y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro” (Lorca, 1962: 953). Tal inclinación también encuentra su justificación en el interés lorquiano por el teatro simbolista de Maeterlink y su fervor por el mundo de los muñecos. De este modo García Lorca vincula sus piezas para títeres con la modernidad de las vanguardias europeas: “una corriente que arrancaba del romanticismo de Kleist, y ya en pleno siglo XX repercutirá en autores de escena europea como Maeterlink, Valle-Inclán, Gordon Craig, que proponían las marionetas como paradigma de libertad y modernidad” (Plaza Chillón, 1998: 31-32). Es decir, Lorca sigue las pautas de Maeterlink y opta por los muñecos frente a los actores, pues los primeros no se someten al imperio de la verosimilitud ni tienen en cuenta los principios formales del drama, lo que permite la no imitación de la realidad objetiva. En sus obras para títeres, nuestro autor renuncia a la relación interpersonal de los protagonistas y la acción es sustituida por la situación interior de cada uno de ellos. Lo que prima en estas obras no es la acción ni el diálogo, sino el afloramiento de la vida interior de cada interviniente, pues los textos no tienen un carácter absoluto y cerrado, sino que están abiertos a la comunicación con el espectador, de tal modo que en este teatro: “desaparece la división entre el escenario y el público. Este nuevo concepto de teatro se sustenta sobre un programa de dramaturgia social que toma cuerpo en la estructura misma de las obras (Gómez Torres, 1995: 79). Aquí reside el acierto lorquiano, pues mientras que en el teatro burgués la acción objetiva distancia al espectador de la obra representada, la subjetividad de las piezas para títeres contribuye a todo lo contrario que proponían las marionetas como paradigma de libertad y modernidad” (Plaza Chillón, 1998: 31-32).



Artículos

Aquí reside el acierto lorquiano, pues mientras que en el teatro burgués la acción objetiva distancia al espectador de la obra representada, la subjetividad de las piezas para títeres contribuye a todo lo contrario. En el primero, la acción avanza gracias a la lógica de causa-efecto y al sometimiento a las tres unidades; mientras que el segundo es una única unidad orgánica que no subordina las partes al todo. Unidad que no supone la subordinación de unas escenas a otras, pues cada una cuenta con plena independencia y pueden ser interpretadas de modo aislado del resto. Estas características que singularizan el teatro para títeres de cachiporra, las expresa Lorca en los Prólogos y Advertencias de sus obras. Así en el Prólogo a *La zapatera prodigiosa. Farsa violenta en dos actos y un prólogo* (1930), el autor interpela al público y le pide su atención a lo que se va a representar, a la par que le hace saber que la obra no tiene por qué ser verosímil, pues cuando lo es: “la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo, o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces” (Lorca, 1962: 821). Del mismo modo, en el Prólogo hablado a *El Retablillo de don Cristóbal. Farsa para guiñol* (1931), queda clara la insumisión de Lorca al corsé del teatro oficial: “todo guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y su inocencia”. Una insumisión que responde al interés lorquiano — expresado en el mismo Prólogo — por lograr que el teatro para títeres sea un regreso al teatro en estado puro, por ello: “el poeta oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que las maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares” (Lorca, 1962: 829). Por otra parte, en la Advertencia a *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1923) Lorca expresa su rechazo al teatro burgués, por boca de Mosquito. Un teatro acartonado en sus formas e incapaz de adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos:

MOSQUITO.- Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse



Artículos

también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que pude — me lo quería cerrar el dedo del viento — y bajo la estrella un ancho río sonreía surcado por lentas barcas. Entonces yo avisé a mis amigos y huimos por esos campos en busca de gente sencilla, para mostrarles las cosas, las y las cositillas del mundo (García Lorca, 1962: 633-634) .

La oposición lorquiana al teatro oficial surge porque nuestro dramaturgo cuenta con su propio formato teatral antirrealista, no centrado en los problemas y en la realidad de un tiempo concreto, ya que por medio de los títeres puede ironizar sobre la condición humana como una realidad universal e intemporal, mediante la alegoría. Es decir, que Lorca practica en estas obras uno de los postulados que Heinrich von Kleist dejó muy claros en su tratado *Sobre el teatro de marionetas* (1810), tal como lo refiere Elżbieta Kunicka, a saber: “que la transformación de la figura humana en abstracta mediante el vestuario y la máscara hay que entenderla en términos de *Zeitgeist* o espíritu del tiempo, marcada por el experimento de la naturaleza transgresora del objeto, por la búsqueda de otros contextos y definiciones, etc., (Kunicka, 2012: 155). Una transformación que hace posible que el teatro para títeres de Lorca sea un paradigma de libertad. Libertad que le permite manejar a su antojo a don Cristóbal, por ello en la versión de *El Retablillo de don Cristóbal*, representada en Buenos Aires, el protagonista afirma: “no es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muevo” (Comicioli, 1960: 35). Una afirmación que don Cristóbal, como muñeco puede hacer pues no interpreta papel alguno, es él mismo, al contrario que el actor, quien no es él mismo, sino que interpreta un papel. Es decir, el muñeco no puede comportarse de una manera afectada, ya que: “los muñecos ni simulan, ni disimulan al personaje, son el personaje porque carecen de alteridad, ya que desconocen el traspaso «del alma de una persona al personaje, y por lo tanto sus gestos aparecen vacíos de toda actuación o imitación” (Cifuentes, 1986: 70). Existe, por tanto, una clara diferencia entre los gestos del actor, que simulan o disimulan al personaje y los



del muñeco que tan solo delatan que se trata de una figura, que no representa a ningún personaje.

Todas estas diferencias entre títeres y actores son una clara manifestación del afán lorquiano por buscar fórmulas alternativas al teatro comercial. No olvidemos que ya en 1926, en carta dirigida a sus padres, expresaba su total desprecio hacia dicho teatro, en estos términos: “esto de tratar con empresarios es lo más repugnante del mundo porque todos son unos bestias. El teatro en España está hoy en manos de la peor gentuza, tanto cómicos como actores. Nada vale nada y naturalmente he de luchar extraordinariamente para salir a flote” (García Lorca, 1990:7). Y en su *Charla sobre teatro*, pronunciada en 1935, llega a la conclusión de que la única vía alternativa al mercantilismo teatral es la búsqueda de la dignidad, y dice: “yo sé que no tiene razón el que dice «Ahora mismo, ahora, ahora», con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice «Mañana, mañana», y siente llegar la vida nueva que se cierne sobre el mundo” (García Lorca, 1935). Porque la verdadera preocupación de Federico es la renovación del canon teatral, mediante la creación de un nuevo modelo en el que el público tiene un rol importante, pues en su teatro para títeres:

Los prologuistas lorquianos invitan al receptor a reaccionar críticamente, a formar parte de la acción teatral, a apelar a él desde la pieza. No se contentan con despertar el interés de los espectadores. Su actitud es de abierta provocación, lo que puede suscitar rechazo, ya que la violencia de la escena alcanza al público. El efecto estético consigue implicarlo así de lleno en el rito del teatro (Gómez Torres, 1995: 29).

De la teoría a la praxis: análisis de los recursos escénicos de *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, icono del teatro de títeres de Cachiporra

Una vez expuestos los principios teóricos sobre los que Lorca sustenta el canon dramático aplicado al teatro para títeres, procede que verifiquemos la praxis de los mismos en *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, — siempre dentro de lo posible, dado que se tra-

ta de un texto breve y de que no existe una aplicación literal de dichos principios — que es una de sus obras emblemáticas, y que a juicio de Francisco García Lorca:

Es una obrilla que puede darse por perdida y que era la escenificación de un cuento de niños. En el programa de mano que se hizo para guardar memoria de la celebración, se la definió como «viejo cuento andaluz», dividido en tres estampas y un cromo. Tengo para mí que Federico compuso la obra sobre fragmentos de un viejo cuento medio perdido en la memoria. Lo digo porque no recuerdo que ese cuento formase parte de nuestro saber tradicional, si bien Federico era mejor sujeto folklórico que yo. Por otra parte, alguna de las preguntas, entre ellas la que se encarna en el título, tienen un marcado sabor tradicional que me inclino a creer que todo no fue invención del poeta. En el citado programa se restringe su acción, y se dice que el cuento ha sido simplemente «dialogado y adaptado al *Teatro de Cachiporra Andalus* por Federico García Lorca (1998:11)

Hablamos de una obrilla con un argumento muy simple, propio de un cuento para niños. Aparece en escena Irene, la Niña, cantando el *Vito*, con la letra con la que Lorca lo divulgó más tarde:

Irene: Con el vito, vito, vito,
con el vito, cito, va.
Yo no quiero que me miren,
Que me pongo colorá.
(Lorca, 1998: 27)

Al oír la canción, el Príncipe — muñeco movido por Federico —, le pregunta a Irene:

Príncipe: Niña que riegas la albahaca,
¿cuántas hojitas tiene la mata?
(Lorca, 1998: 27)



Y la Niña le contesta con otra pregunta:

Niña: Dime rey zaragatero,
 ¿cuántas estrellitas tiene el cielo?
 (Lorca 1998: 27)

La Niña cierra la ventana y el Príncipe se queda triste, pues no ha obtenido la respuesta esperada de quien ama. Empeñado en lograr su propósito amoroso, se disfraza de uvatero, para ocultar su estatus y así tener acceso a su amada. Un truco que le permite alcanzar su objetivo, pues la Niña paga con besos los racimos de uva que compra:

Príncipe: *(Viene disfrazado de vendedor de uva)*
 ¡Uvita, uvita!
 Cambio uvas por besos,
 ¡morenita! (Lorca, 1998: 28)

Irene: Dame dos, uno para mi padre, que se le hace la boca agua, y
 otro para mí.

Príncipe: Dos ramitos...dos besitos *(El Príncipe le da dos racimos y la niña dos besos)* ¡Adiós, Niña, niña, Adiós!
 (Lorca 1998: 28)

Al día siguiente, tras formularse las mismas preguntas, Irene descubre el engaño:

Irene: Mi príncipe preguntón....
 ¿Cuántas estrellitas tiene el cielo?

Príncipe: Niña-niña...
 ¡los besos que le diste al uvatero!
 (Lorca, 1998: 29)



La Niña al sentirse engañada, no vuelve a salir a la ventana, lo que provoca que el Príncipe enferme de melancolía. Ella se disfraza de mago para tener acceso a curarlo, y entra en palacio, diciendo:

Irene: ¡Soy el mago de la alegría, que traigo el trompetín de la risa! (Lorca. 1988: 31)

La Niña, al comprobar que lo que padece el Príncipe es mal de amores, propone a los sabios que el mejor remedio para curarlo será el matrimonio:

Mago: Por las ramas del laurel

y la cinta de santa Inés

que tus males se curen....

¡Y para que cures del todo, todo, cástate con la Niña-niña!

Príncipe: ¡Ay, Irene...! ¿Te quieres casar conmigo?

Irene: ¡Sí, mi príncipe preguntón!

(Lorca, 1998: 32)

Hemos de tener en cuenta que Lorca conoce este cuento popular por el original titulado *La mata de la albahaca*, recogido por Aurelio M. Espinosa en su *Colección de cuentos populares española (1923-1926)*, que a finales de los años 40 contaba ya con 28 versiones. El hecho de que la versión que César Linari entregase a Francisco Porras Soriano, para su publicación en la revista *Títere* (1982), incluyese la figura del Negro — personaje no citado por Francisco García Lorca al recordar la representación de la obra el día de Reyes de 1923 — nos hace pensar que nuestro dramaturgo tiene más en cuenta la versión popular argentina de *La planta de la albahaca*, y no otras versiones españolas, dado que:



La versión popular del cuento era demasiado vulgar, y teniendo en cuenta el público al que iba dirigido el espectáculo era básicamente infantil, era necesario adaptarla con escenas que diesen paso a la fantasía (la niña disfrazada de mago con un manto negro y un sombrero cucurucho bordado con estrellas de plata, el patio del castillo con el árbol del sol y el árbol de la luna), a través de un lenguaje mucho más dulce y poético (Hurtado, 2917: 250-351).

Al margen de cuáles sean las fuentes directas o diferidas, en las que Lorca reparó a la hora de redactar su versión de esta obra, de lo que no cabe duda es de que su composición responde a un propósito concebido con anterioridad a 1923. En carta de nuestro autor a Adolfo Salazar, del 1 de enero de 1922, le dice: “Falla, entusiasmado por la idea de crear un «teatro de Cachiporra», se compromete a hacer música [...] para otras cosas” (García Lorca, 1983: 50). Y asegura que D. Igor y Ravel harían inmediatamente cosas, en alusión a que: “Stravinski y Ravel son los dos compositores cuyas músicas acompañarán, exactamente un año más tarde, la escenificación familiar (Menarini, 1986: 13-14). Otro de los datos que nos indican que Lorca tenía pensado escribir esta pieza desde hacía tiempo, lo tenemos en la carta que escribe a Melchor Fernández Almagro, a finales de julio o comienzos de agosto de 1921, cuando después de aludir al “asunto preciso con Falla” — el relativo a hacer unos títeres de cachiporra —. Lorca añade esta coletilla: “Bordar y bordar...zapatero, tero, tero, ¡y anda!” (Lorca, 1977: 155). Una expresión que luego repite el personaje del mismo nombre, en la estampa primera de la obra que comentamos:

Zapatero: Zapatero, tero, tero

¡clava la lezna en el agujero!

(Lorca, 1998: 25)

En nuestro análisis seguimos la edición de la obra realizada por Francisco García Lorca, en *Obras para títeres de Federico García Lorca. Teatro de muñecos* (1998). Se trata de un texto



inédito, que tal como indica Francisco Porras Soriano:

Se consideró perdido. De él se tenían noticias a través de los recuerdos del hermano del poeta, plasmados en su último libro, y de un par de artículos aparecidos en Madrid, uno de Francisco García Lorca y otro de Mario Hernández. La obra se estrenó la víspera del día de Reyes, del año 23, en Granada. Las circunstancias de ese estreno han sido ampliamente difundidas en todos los libros que de cerca y de lejos han tratado de Federico (1982: 30)

Tal como hemos indicado en el apartado anterior, Lorca incluye en sus obras para títeres elementos tomados de la tradición popular. En el caso que nos ocupa recurre al cancionero popular andaluz, con el canto del *Vito, vito, vito*, entonado por Irene en la estampa primera del texto, en la que se asoma a la ventana para regar la planta de la albahaca:

Irene: (*Cantando*)

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va.
Yo no quiero que me miren
que me pongo colorá.
(Lorca, 1998: 26)

En clara alusión a que el Príncipe también se asoma a la ventana y ella no quiere ser observada. Con la introducción de la canción, García Lorca trata de imprimir a la obra el ritmo musical del baile, pues el *Vito* es una composición musical muy popular en Andalucía, cuyo nombre alude a la enfermedad de *El baile de san Vito*. De este modo, y al compás del *Vito*, cantado por Irene, el público asume lo que se va a poner en escena como una realidad que ya conoce. Nuestro dramaturgo conecta con el espectador a través de los recursos musicales de dominio común, Pero la presentación del recurso musical tradicional se combina con la oferta musical



tradicional se combina con la oferta musical moderna, pues en los entreactos de la pieza Falla, al frente de una pequeña orquesta, interpreta piezas de Stravinski y Ravel, lo que conecta a la pieza con los requisitos de modernidad de las vanguardias. La importancia del elemento musical se enfatiza cuando el Negro, en alusión a lo que canta el Zapatero, dice: “debíamos decir que el zapatero tiene el duende de la canción en el alma” (Lorca, 1998: 25). Otra de las constantes en el teatro de títeres lorquiano es la presencia de un Director — que en el caso que nos ocupa es el personaje del Negro — que asume el rol de interlocutor con el público, y con ello se rompe la barrera entre el actor y el espectador, tan denostada por el poeta granadino. Así, cuando el Negro reclama la aparición de Irene, la Niña, en la estampa primera, invita a que el público se sume a su petición:

Negro: ¡Irene, niña! ¿Quieres salir? ¡Irene! (*Dirigiéndose al público*)

¡Niños! ¿La llamamos todos? (*Todos*) ¡I-re-ne! ¡I-re-ne!

(Lorca 1988: 26)

De no menor importancia es la habilidad lorquiana para simular que sus muñecos son capaces de opinar por sí mismos, cuando en realidad tan solo son figuras de madera a su servicio.

Lorca juega con la ambigüedad, pues pretende que el público se crea que sus títeres cuentan con vida propia, cuando no la tienen. Un engaño que le sirve para que el espectador no descubra quién se esconde detrás de los muñecos y, por ende, admita lo que estos dicen, sin reparar en quién lo dice. Tal es el caso del Zapatero, padre de Irene, quien ante la insistencia del Negro para que salga la Niña a escena, le replica: “la niña no quiere salir porque está ofendida por el zapatero” (Lorca, 1998: 29). Similar ambigüedad está presente en un hecho muy puntual. Cuando Irene descubre el ardid de Príncipe para poder besarla, exclama: ¡Buaaaahh! (*Llora cómicamente y se va*).



Una acotación en la que observamos la imposibilidad física de que el muñeco lllore, pero que Lorca pretende que sea cierta.

En lo que atañe a los recursos léxicos que aproximan la obra al concurrente, resaltamos, en primer lugar, la repetición de fonemas consonánticos, al objeto de enfatizar el mensaje e invitar a los niños a que lo repitan:

Zapatero: (*Cantando*)

Zapatero, **tero, tero,**
clava la lezna en el agujero

Negro: Vivía , frente al palacio, un Príncipe rico, muy rico, **requeterriquísimo.**

(Lorca, 1998: 25).

También recurre Lorca a las metáforas para expresar el color del corazón de la Niña:

Irene: (*Cantando*)

Tengo los ojos azules
y el corazón igual
que la cresta de la lumbre.

(Lorca, 1998: 26)

En este caso, hemos de entender que “la cresta de la lumbre o de la llama” es azul, por lo que los ojos y el corazón de Irene son del mismo color. Incide Lorca en la cromaticidad de los colores y en los matices plásticos de la llama, para indicar que el corazón de la Niña está dispuesto para el amor. De aquí que la pieza acabe con el feliz matrimonio entre ella y el Príncipe, una vez que ella, disfrazada de mago, sana a su amante del mal de la melancolía:

Sabio I: ¡Cada día está más malo”

Sabio II: ¡Tiene carita de pena negra!



Sabio I: ¡Se nos muerte de melancolía”

Sabio III: Ha llegado a nuestro reino un gran Mago, con sombrero de estrellas y que cura el mal de amores.

Sabio II: ¡Él podría curar a nuestro Príncipe y Señor!

Sabio III: ¡Vamos a llamarlo Palacio!

(Lorca, 1998: 31)

Otro de los rasgos léxicos del lenguaje lorquiano en esta obra es el uso de la lengua coloquial, el léxico del vulgo. Un recurso cuyo motivo deja muy claro en el *Prólogo hablado* de *El Retablillo de don Cristóbal*: “así pues el poeta sabe que el pueblo oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra” (Lorca, 1962: 929). Vocablos que, en el caso que nos ocupa se concentran en la expresión popular para la micción: “*pi-pi*”. Palabra que el autor pone en boca del Paje, como excusa para que el Príncipe no salga a la escena cuando se le requiere: “Su Majestad el Príncipe, os ruega le perdonéis porque está haciendo pi-pi” (Lorca, 1998:25). Además, García Lorca recurre a canciones y dichos populares para expresar el dolor del Príncipe, al comprobar que la Niña no se asoma a la ventana:

Zapatero: La Niña no quiere salir porque está ofendida por lo del uvatero.

Príncipe: ¿No quiere salir? ¿Por qué soy de amor herido?

Herido de amor, herido.

Herido, muerto de amor. (Lorca, 1998: 29)

Una canción que dará lugar al poema *Herido de amor*, que se incluye en el acto primero de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931):

Perlimplín: Bisturí de cuatro filos,

garganta y olvido.

Cógeme la mano, amor

que vengo muy mal herido,

herido de amor, herido.

¡Herido!

Muerto de amor (Lorca 1962: 910).



Artículos

Poema con el que nuestro autor realiza una expresión muy sentida del dolor y el desencanto que provoca el desamor. Los versos están cargados de símbolos y metáforas que nos describen cómo el amor no correspondido deja huellas profundas, tanto físicas como emocionales. El uso del “bisturí de cuatro filos” y “la garganta” son pruebas del dolor físico, que acompaña a la “herida mortal”. La reiteración de “herido, herido de amor, herido” nos traslada la idea de que su ausencia ha dejado una huella indeleble en el Príncipe. Lo mismo ocurre con la exclamación del citado personaje, al final de la estampa primera: “¡ay, que trabajo me cuesta/quererte como te quiero! ¡Por tu amor me duele el aire,/ el corazón y el sombrero!” (Lorca, 1998: 29). Una canción popular, que luego se repite en el poema: *Es verde*, de *Canciones Andalusas* (1927).

Finalizamos nuestro análisis destacando el valor de la pregunta retórica como recurso dramático. El diálogo entre la Niña y el Príncipe se basa en la formulación de cuestiones que solo tienen respuesta en lo imposible y en el absurdo. Nadie se ha puesto a contar cuántas hojas tiene la mata de la albahaca, ni cuántas estrellas se ven en el cielo. Sin embargo, García Lorca juega con la fantasía de lo imposible para provocar lo imaginario. Un recurso propio del cuento infantil, que el autor granadino recupera para esta obra dedicada, en especial, a los niños.

Conclusiones:

Nos propusimos demostrar con la presente contribución que el teatro para títeres de Federico García Lorca responde a mucho más que a un impulso infantil y a un sueño adolescente. Su apego por los muñecos y su devoción por las marionetas, como recursos expresivos que le permiten transmitir al público su pensamiento y hacerle vibrar con su dominio de la palabra y su habilidad mímica y gestual, son el germen de lo que será la creación de un nuevo canon dramático que arrincone al teatro comercial imperante en su época. Esto es justo lo que el presente ensayo pone de relieve: que aquel impulso inicial pasó a consolidarse como propuesta lorquiana de una nueva teatralidad por medio de la praxis de la “reteatralización” promovida por Ramón Pérez de Ayala en su artículo: “Las Máscaras. La Reteatralización”, de 25.11.1915. Por medio de obras como *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), nuestro



Artículos

autor pone en práctica los postulados del llamado teatro experimental vanguardista, merced a la adecuada simbiosis entre lo tradicional y lo moderno., Lorca planifica en su mente todos los recursos precisos para hacer de sus obras para títeres un ajuste adecuado a los requisitos del teatro vanguardista. Su habilidad para contar en lo musical con Manuel de Falla —quien adapta las obras de Igor Stravinski y Maurice Ravel que suenan en los entre actos de la pieza aquí analizada — y en lo escenográfico con Hermenegildo Lanz, dan como resultado el éxito de la representación de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, una de las piezas incluidas en el repertorio de la fiesta teatral del día de Reyes Magos de 1923, velada celebrada en su casa familiar de Fuente Vaqueros. Una puesta en escena que a juicio de Francisco García Lorca, su hermano, fue un éxito. Transita nuestro autor desde el teatro para títeres a las obras que lo consagran como un genio de la dramaturgia: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) o *La casa de Bernarda Alba* (1936), entre otras. Un periplo en el que los presupuestos dramáticos de los inicios marcan los retos a lograr al final del mismo.

A lo largo de nuestro ensayo hemos dejado claro que el dramaturgo granadino construye sus piezas para títeres sobre una antítesis que le resulta de gran utilidad: “títere” frente a “actor”. Su opción, en este caso, por el primero, no implica un desprecio del segundo, por contar este con voz propia y no someterse al dictado del director de escena. Su inclinación por los títeres responde a que con ellos es posible hacer otro tipo de teatro, en el que el muñeco no interpreta, no modifica el guion y no hace suyo lo que no le pertenece. De aquí que podemos calificar su teatro de guiñol como teatro “puro”, teatro elemental por no pretencioso, farsa no contaminada ni modificada por el afán de notoriedad del actor en su interpretación de un personaje. Esta espontaneidad y transparencia del muñeco en el acto teatral están presentes en la obra analizada en nuestro artículo. En ella, Lorca recurre al léxico propio del vulgo, a las interpelaciones del Negro al público y a la presencia en los entre actos de don Cristóbal — *Cristobital* — para llamar por su nombre a los niños que asisten a la puesta en escena de la obra. En suma, lo que a Lorca le preocupa es que la obra sea asumida por los espectadores como algo propio, por ello no considera el texto como un guion acabado, sino como un discurso abierto a las posibles intervenciones de quienes disfrutan del guiñol presentado. El afán lorquiano por “infantilizar” a los



Artículos

adultos que ocupan las últimas filas de la improvisada platea obedece a su interés por reivindicar el valor de la imaginación como recurso creativo, con indiferencia de la edad del espectador. La ingenuidad y el candor de los niños que contemplan el espectáculo de títeres ofrecido enfatizan el propósito lorquiano por lograr con su teatro para títeres la recuperación de la pureza y de la esencialidad propias de un canon teatral que nada tiene que ver con la afectación y el gusto por las formas tan propios del teatro comercial al que se opone.

Bibliografía

- Carillo Jiménez, Juan Antonio (2022). “Producción dramática para títeres”, en *Dramaturgia de títeres de Federico García Lorca*, Huelva: Apuleyo Ediciones: 45-53.
- Comicioli, Jacques (1960). “Federico García Lorca. Un texto olvidado y cuatro documentos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 130: 25-36.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Imprenta de Luis Sánchez.
- Díez-Canedo, Enrique (1930). “La mata de la albahaca”, en *España*, 272: 16-17.
- Espinosa, Aurelio M. (1946).”La mata de la albahaca”, en *Cuentos Populares Españoles*, Tomo I, Madrid: CSIC: 3-5.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986). “Teatro de marionetas, paradigma de libertad”, en *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza: 63-94.
- García Lorca, Federico (1935). *Charla sobre teatro*, en *Teatro Completo* (2004), Tomo I, Barcelona: Debolsillo: 24.
- García Lorca, Federico (1962), *Obras Completas*, Madrid: Aguilar.
- García Lorca, Federico (1962), “Prólogo” a *La zapatera prodigiosa*, en *Obras Completas*, Madrid: Aguilar: 821-822.
- García Lorca, Federico (1977), *Epistolario Completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Madrid : Cátedra.



- García Lorca, Federico (1998), *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, en *Francisco García Lorca, Obras de títeres, de Federico García Lorca*, Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola: 26-31.
- García Lorca, Federico (1991), “Poética”, en *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus: 485.
- García Lorca, Federico (2012), *Teatro Completo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- García Lorca, Francisco (1993), “Prólogo a una trilogía dramática”, en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 13-14: 205-218.
- García Lorca, Francisco (1998), “Teatro para muñecos”, en *Obras para títeres, de Federico García Lorca*, Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola: 7-22.
- García Luengo, Ricardo (1935), “Conversación con Federico García Lorca”, en *El Mercantil Valenciano*, 15.11.35: 5.
- García Posada, Miguel (1990), “Carta inédita de García Lorca”, en *ABC Literario*, Madrid, 17.2 1990: 7.
- Gómez Torres, Ana María (1995), “Procedimientos teóricos y ruptura de la mimesis clásica en el teatro de Lorca”, en *Actas IX Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga: Publicaciones del Congreso: 77-100.
- Gómez Torres, Ana María (1995), “La búsqueda de una teoría teatral”, en *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Universidad de Michigan: Ediciones Arguval: 9-45.
- Gordon Craig, Edward (1989) [1810], “El actor y la Supermarioneta”, en *Las rutas del teatro. Ensayos y dirección teatral*, Edición de Giorgio Antoni, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gouffon, Claude ((1966), “Entrevista a Carmen Ramos González.
<https://www.universolorca.com/personaje/ramos-gonzalez-carmen/>



- en la escena española en los años 20 y 30 del siglo XX”, en *Itinerarios*, 16: 53-168.
- Lanz, Hermenegildo (1978), “Marioneta”, en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales (1917-1936)*, Granada: Imprenta Urania.
- Martín Barrachina, Antonio (2023), “Arte puro: viejo y moderno. Federico García Lorca y los títeres de Cachiporra”, en *Creneida*, 11: 387-460.
- Maurer, Christopher (1978), “Un texto corregido: *Charla sobre teatro*, de Federico García Lorca, en *Ínsula*, 380-381: 20.
- Menarini, Piero (1986), “Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobital*”, en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol. 11, (1-2): 13-37.
- Menarini, Piero (1989), “Federico y los títeres, y dos documentos”, en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Vol. 3, (5):103-128.
- Mora Guarnido, José (1923), “El teatro de Cachiporra Andaluz (Crónicas Granadinas)”; en *La Voz*, Año V, 34, de 12.1.1923: 2.
- Plaza Chillón, José Luis (1988), “Los espectáculos de guiñol, (1923): Lorca, Falla y Hermenegildo Lanz”, en *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena*, (1919:1935), Granada: Fundación Caja de Granada: 85-142.
- Plaza Chillón, José Luis (1998), “*El maleficio de la mariposa*, un concepto moderno de escenografía: de los Ballets Russes al teatro del arte”, en *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena*, Granada: Fundación Caja de Granada: 29-31.
- Pérez de Ayala, Ramón (1915), “Las máscaras. Reteatralización”, en *España*, 44, de 25.11.1915: 4.
- Porras Soriano, Francisco (1982), “Un texto inédito para títeres, de Federico García Lorca”, en *Títere*, 23: 29-42.
- Rubio Jiménez, Jesús (2004), “Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX”, en *Historia de los títeres*, Valladolid: Fundación Juan Díaz-Urueña.



Vidal de Batinni, Berta Elena (1984), “La planta de la albahaca”, en *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Tomo IX, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas: 12-41.



Artículos

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2025, núm. 18, mayo 2025: 60 -72. UADY. ISSN: 2007-8722

LINGÜÍSTICA PRÁCTICA PARA LA VIDA

PRACTICAL LINGUISTICS FOR LIFE

Gonzalo Humberto Rosado García

Universidad Autónoma de Yucatán

Resumen

La Lingüística es la ciencia que estudia las lenguas. Las lenguas se tratan de sistemas de comunicación humana. Todas las sociedades humanas utilizan alguna lengua para comunicarse. Las lenguas mantienen una relación estrecha e interpenetrada con las culturas de las sociedades que las utiliza. Las cosas a las que la Lingüística dirige su atención no son parte de un universo oscuro e inaccesible. ¿Qué queremos decir con esto? Que la Lingüística está al alcance de todos, aunque es una ciencia compleja y sus planteamientos se divergen en las diferentes corrientes que la conforman. En este artículo nos enfocamos en algunas acciones de la vida cotidiana que pueden ser explicadas por medio de la Lingüística.

Palabras clave: lingüística, formalismo, funcionalismo, comunicación

Abstract

Linguistics is the science that studies languages. Languages are about systems of human communication. All human societies use some language to communicate. Languages maintain a close and interpenetrating relationship with the cultures of the societies that use them. The things to which Linguistics directs its attention are not part of a dark and inaccessible universe. What do we mean by this? That Linguistics is accessible to everyone, although it is a complex science and its approaches differ across the various schools of thought that comprise it. In this article we focus on some everyday actions that can be explained through Linguistics.

Keywords: Linguistics, Formalism, Functionalism, Communication



Artículos

Introducción

La Lingüística, según el Funcionalismo, se trata del estudio científico de la lengua (Bigot, 2010: 10) (González Vergara, 2005: 56). Y de este preciso punto partimos para delimitar la Lingüística como la ciencia del lenguaje verbal. Aclaramos lo anterior porque suele ser una tendencia alternar con los términos “lenguaje” y “lengua” como si fuesen sinónimos pues, aunque hay una relación estrecha entre ellos, bien sabemos que no son lo mismo. Digamos las razones. El lenguaje es el conjunto de todos los sistemas de símbolos que utilizamos para indicar (como un índice: humo = fuego), informar (como un símbolo + referente = significado) y comunicar (como un símbolo + referente + significado = respuesta) alguna intención o pensamiento. Entre los lenguajes humanos están los denominados intuitivos, como las expresiones que realizamos con los gestos, posturas corporales, las distancias y acercamientos sociales o proxémica; los paralingüísticos, como el tono y volumen de la voz; y, por último, los lenguajes semiológicos como los que se utilizan por medio de iconos y símbolos, por ejemplo: en la entrada de un baño público puede figurar el icono de hombre o de mujer para significar que es el baño que usan los hombres o, por lo contrario, el que utilizan las mujeres; la prohibición de fumar señalado con el cigarrillo encendido que está encerrado en un círculo rojo con una línea transversal, entre otros. Asimismo – y muy importante–, también entre los lenguajes semiológicos tenemos los lenguajes verbales, los cuales se tratan de expresiones codificadas del pensamiento humano en la forma vocalizada de una lengua o de un idioma, mismo que puede estar codificado por medio de un sistema de escritura, dado el caso. Empero, recordemos que aún hay lenguas ágrafas. De manera que, la lengua es un tipo de lenguaje semiológico: el lenguaje verbal.

Después de haber expuesto las ideas previas, tenemos la intención de proponer en este artículo una ciencia lingüística práctica para la vida, una Lingüística que pueda ser abordada y conocida con facilidad por cualquier persona que no sea especialista con el fin de comprender y analizar distintas situaciones que se fundan en el uso diario de la lengua para aplicar los principios teóricos de la Lingüística a tales. Por consiguiente, nuestros objetivos son: 1) explicar los dos paradigmas de la Lingüística: el formalismo y el funcionalismo; y 2) proponer el estudio



Artículos

y análisis de diferentes acciones de la vida cotidiana por medio de un enfoque lingüístico. A continuación, nos desplegamos para avanzar en este tema a partir de la delimitación de lo que es la lengua: el objeto de estudio de la Lingüística.

La lengua: el objeto de estudio de la Lingüística

La lengua es la manifestación del lenguaje verbal, ya sea emitido por la voz o plasmado por la escritura. Es indiscutible afirmar que primero fue la voz y luego la letra, por ese motivo le damos más importancia al lenguaje verbal articulado por su inmediatez en ser captado por el oído y por su brevedad en el que se evidencia mientras duran las palabras en el aire. La lengua es una herramienta eficaz, un medio para la intercomunicación. Y lo más interesante es que esta maravillosa herramienta es innata en nuestra especie, ya que se adquiere y se aprende de manera natural, solo basta una serie de estímulos constantes que se producen en la convivencia social. Respecto a la adquisición, tenemos que primero ocurre durante nuestra experiencia infantil gracias al contacto con quienes hablan la lengua con la que se dirigen a nosotros y de la que nos acostumbramos a escucharla: adquirimos la lengua nativa (Portillo Mayorga, 2003: 416-417). Y lo segundo, el aprendizaje, se da después de haber adquirido una, dos o más lenguas y requerimos que nos enseñen una distinta. La adquisición de la lengua es automática; el aprendizaje es dirigido; mas al final, como somos seres predispuestos a desarrollar actuaciones lingüísticas, la lengua se convierte en un rasgo notable que nos distingue como especie humana (Fernández Jaén, 2007: 42-43, 46). De tal manera que, la lengua y todo lo que involucra para sí está al alcance de nuestro entendimiento.

Sin embargo, la Lingüística es una ciencia compleja, de amplia capacidad heurística y asequible a la abstracción; no es solamente descriptiva, sino que permite que su objeto de estudio sea abordado desde distintas teorías y corrientes del pensamiento. Esto quiere decir que existen diversas perspectivas teóricas para estudiar la lengua. A continuación, mencionamos algunas de ellas: la Lingüística Estructural, que se basa en el principio de la sistematización de los símbolos lingüísticos y las relaciones entre estos para dar lugar a una sintaxis a manera de una estructura



Artículos

compuesta por diferentes constituyentes que forman un todo; Lingüística Funcional, que parte de la función esencial de la lengua como medio de comunicación humana en la que los elementos que la conforman son parte de un sistema que entran en relaciones funcionales unos con otros; Gramática de constituyentes inmediatos, para la que el estudio de cada lengua debe hacerse a partir de sus propias características, creando con esto mismo sus modelos de explicación, en vez de tomar metodologías de estudio de otras lenguas que son distintas entre sí; Gramática sistémica funcional, para la que la lengua debe estudiarse en relación con los contextos en los que se manifiesta y con base en los sistemas que la hacen significar y funcionar; Gramática generativa transformacional, que parte de la sintaxis para explicar el paso de la estructura profunda a la superficial y hallar las reglas sintácticas de dichas transformaciones lingüísticas; Teoría de principios y parámetros, que establece que se puede acceder de manera abstracta a una gramática universal gracias a ciertos principios rectores de todas las lenguas. Además de las ramas internas y externas de esta ciencia como la Fonología (estudio de los fonemas o sonidos articulados de las lenguas), Sociolingüística (estudio de la influencia de lo social en los usos y variaciones lingüísticas), Pragmalingüística (estudio del contexto de la comunicación y los actos del habla), Estilística (estudio de lo afectivo y extralógico de la lengua), Psicolingüística (estudio de los procesos mentales que intervienen en la adquisición, desarrollo, comprensión y pérdida del lenguaje verbal), entre otras más.

Como bien sabemos, este rasgo de apertura de enfoques de la Lingüística nos permite estar conscientes de las muchas maneras en las que podemos estudiar algún fenómeno lingüístico. Sin embargo, ante todo este espectro de posibilidades, los estudios sobre el lenguaje verbal tienden principalmente hacia dos paradigmas que, como caminos por los que el investigador de la lengua debe elegir por cuál transitar, hunden sus raíces en la lejana Antigüedad: el platonismo y el aristotelismo, mismos que, en el estudio de la lengua, son conocidos como idealismo y nominalismo. Estos, en la Edad Media, se concretaron en los debates filosóficos de los gramáticos modalistas o modalistas, siendo conocidos como realismo y nominalismo. No obstante, tras el correr de los siglos dio lugar en el pasado siglo XX a las corrientes formalistas y funcionalistas (Marín,

1991: 27-32, 52). ¿Qué quiere decir todo esto? ¿Cómo definimos sencillamente estos paradigmas? A continuación, lo explicamos.

El formalismo

Comencemos con el formalismo. Pensemos que, para los gramáticos realistas (como después para los formalistas), las palabras, los nombres que designan las cosas representan su referente; es decir, en la palabra misma se contiene el significado motivado de la esencia evocada, ya que todo esto –desde esta perspectiva- surge de las ideas o conceptos, los cuales ya están en la mente antes que la designación de las cosas (Moreno Pérez, 2007: 118). Esto quiere decir que las ideas están antes que las palabras. Según Ferdinand de Saussure y luego –casi por esa misma línea– Louis Hjelmslev (Bigot, 2010: 50-51, 76), las ideas son la masa amorfa del pensamiento. De manera que, las ideas son concebidas como una sustancia bajo una forma, que podemos entenderla como la intención mental y la estructura lingüística o la intención pensada que se transforma en una palabra que tiene una forma acústica (sonidos o fonemas distintivos) y, si se plasma, una forma de ser representada con símbolos gráficos. Por lo tanto, como somos seres racionales y predispuestos a la adquisición de lenguas gracias a un dispositivo de adquisición del lenguaje, según Noam Chomsky (Birchenal & Müller, 2014: 421), en nuestra mente existen prefijadas las ideas y luego, aunque nos expresamos en idiomas distintos entre sí, hay una esencia de significado, como los arquetipos de las cosas en un tipo de lexicon mental que se constituye en una estructura profunda que nos resulta en una gramática mental o humana, que es especulativa y abstracta, así como representada por medio de reglas y principios universales (Moreno Pérez, 2007: 112-113). Estas perspectivas son afines a la Glosemática y a las teorías chomskianas como la Gramática Generativa y la Teoría de Principios y Parámetros. Pasemos ahora al funcionalismo.

El funcionalismo

Ahora, de manera inversa, para los gramáticos nominalistas, como después y más modernamente para los teóricos de la Lingüística Funcional, las palabras son referentes convencionales que,



Artículos

por acuerdo histórico y social entre los hablantes —o usuarios de la lengua—, se utilizan para establecer una referencia entre la cosa evocada y su significado. Esta relación es por demás inmotivada y abierta a la intensión y la extensión de significados respectivamente, así como de acuerdo con las maneras en cómo los humanos participan en su concepción del mundo, así como de las cosas (Marín, 1991: 52). En este punto, se fractura la idea de una gramática mentalista para ceder el lugar a múltiples gramáticas, cuyas reglas y principios rectores de sus morfosintaxis son relativas unas respecto a otras (Moreno Pérez, 2007: 118) (Clairis, 1996: 78-79). Así, la Lingüística según el formalismo es inmanente y mentalista, a la vez que se explica por sí desde sí. La Lingüística nominalista es funcional y polisistémica, por lo que se explica por medio de los fundamentos de otros sistemas como los antropológicos, históricos, sociológicos y psicológicos.

Hacia una Lingüística práctica

En esta dirección, tras mencionar la sistematización de los principales paradigmas de la Lingüística, podemos apreciar las bases epistemológicas que sustentan las diferentes corrientes de esta ciencia, marcos teóricos complejos cuyas capacidades heurísticas permiten explicar las variables que actúan sobre los fenómenos lingüísticos y, gracias a ellos, plantear las interrogantes que permiten el acceso a los fenómenos observados. Sin embargo, los problemas que estudia la Lingüística son cuestiones que atañen a la humanidad, ya sea desde una delimitación macro (como una sociedad entera) hasta una delimitación micro (como un individuo). Para la Lingüística no es ajeno lo humano, a pesar de las pretensiones fundamentales antihumanistas o intransitivas de la Lingüística Estructural (Rabanales, 1996: 137). Y desde este punto precisamos la necesidad de abrir las fronteras de la Lingüística como una ciencia más asequible a todos, sin por ello degradar los grados de abstracción de sus muchas teorías, es decir, no pretendemos sustituir *epistome* por *doxa*. Al contrario, seguiremos destacando su carácter científico, solo que tratando de proponer y argumentar su aplicación hacia cuestiones más inmediatas y comunes de la vida. Tal y como ocurrió con los sistemas filosóficos de la Grecia antigua a partir del estoicismo, en los que se concibió la aplicación de la filosofía a situaciones prácticas para la vida. Proponemos una perspectiva práctica de las teorías de la lingüística con el fin de aplicarla en la explicación de las



Artículos

“cosas” lingüísticas de la vida. Aunque no como una forma de interpretar el mundo para ser ante él, sino como una manera de entender sencillamente las cuestiones y circunstancias que rodean la lengua... y a sus hablantes, por supuesto. Para dicha finalidad comienzo desde el principio epistemológico de la pertinencia lingüística: la comunicabilidad, que es la razón fundamental del lenguaje verbal como instrumento para la comunicación humana, según los lingüistas funcionalistas (Clairis, 1996: 73). Ahora bien, sobre ese tema hablamos en el siguiente apartado.

La comunicación

Si la lengua tiene por finalidad la comunicación, entonces esta tiene que ser un hecho social y psicológico. Lo primero, un hecho social, porque involucra a las personas con quienes establecemos el contacto comunicativo en un contexto. Y lo segundo, un hecho psicológico, porque el inicio de este vínculo con la/el otro parte de nuestros pensamientos (mente-cerebro) que configuran nuestras intenciones. Por lo tanto, la Lingüística podría enseñarnos el camino hacia la empatía y la mutua comprensión, puesto que, si queremos que nos entiendan, ¿Por qué no intentar primero comprender a las/los demás? Para esto, debemos recordar que la Gramática generativa transformacional explica el proceso complejo del paso de la estructura profunda a la estructura superficial y de esta a la voz (Birchenal & Müller, 2014: 420, 422-424) (Elías Tejada, 2017: 28-29, 40-42). Esta transformación, aunque sea un ejercicio mental automático que muchas veces realizamos de manera inconsciente, destaca las fases de lo que pensamos hacia lo que decimos. ¿Qué queremos decir con esto? Que cabe la posibilidad de que muchas veces lo que pensemos no sea lo que precisamente expresemos al dirigirnos a nuestro receptor, ya que todo depende de nuestra competencia lingüística, la cual adquirimos de nuestro entorno de comunidad lingüística. No todo se queda en el secreto profundo de nuestros pensamientos, algunas veces —o muchas— estos suelen transformarse en palabras audibles. De la competencia lingüística, como puesta en práctica mental de las reglas morfosintácticas de la lengua, a la actuación, como acción concreta de interactuar por medio de la expresión verbal de mensajes estructurados mentalmente, hay una brecha de silencio momentáneo o instantáneo que nos puede permitir estar conscientes de lo que diremos al interlocutor. Y esto se hace muy importante porque de esta manera se podría evitar



Artículos

de interactuar por medio de la expresión verbal de mensajes estructurados mentalmente, hay una brecha de silencio momentáneo o instantáneo que nos puede permitir estar conscientes de lo que diremos al interlocutor. Y esto se hace muy importante porque de esta manera se podría evitar expresiones análogas al lenguaje de la violencia, sexistas, discriminatorias, etcétera. Puesto que, si en nuestro entorno social hay ciertos juicios de valor y supuestos ya codificados en la lengua, tales podrían filtrarse en la actuación lingüística y nuestra selección de palabras, junto con sus tópicos, configurarían un sentido diferente al de nuestra intención para con nuestro receptor/a. El resultado de lo anterior suele llamarse “malos entendidos”. Sin embargo, todo esto no representa el argumento de una tragedia clásica... no es algo inevitable, ya que podemos tomar en consideración lo que hemos dicho, sacándole ventaja al proceso generativo para seleccionar, de manera más consciente, las palabras que diremos según juzguemos que sean las más precisas con nuestras intenciones y pensamientos, con la/el receptor, el tema y la situación del contexto puesta en juego. La reflexión y práctica de estos principios lingüísticos pueden establecer una comunicación más eficaz y enfática.

Seguidamente, la Lingüística puede ayudarnos a reflexionar y analizar acerca de la manera en cómo podría ser más preciso comunicarnos con las otras personas, ya sea con un lenguaje inclusivo que supere el logocentrismo tradicional hacia las diferencias humanas sobre ser y pensar, o con un lenguaje según una temática que enfatice menos en las actitudes que parezcan cuestionables de las personas para no criticar dolosamente o “hablar mal” de los demás, por ejemplo. Por lo cual, nos referimos a la construcción de las bases de unos discursos con contenido semántico sobre la base conceptual de lo humano focalizada hacia la empatía y consideración para la mutua comprensión, ajena a la violencia verbal y de las configuraciones de ideologías intolerantes y despectivas entre las personas. De esta forma, la comprensión y valoración positiva hacia los demás podría surgir ante nuestra apreciación racional del juego lingüístico pensamiento-palabra-voz y desarrollar una actuación lingüística más apropiada. Por consiguiente, estas ideas las podemos dirigir hacia un escenario social más amplio como tratamos a continuación.



Artículos

La relatividad lingüística

En este punto retomamos nuevamente el rasgo social de la lengua para considerar la expresión de los demás en su juego lingüístico pensamiento-palabra-voz, recordando lo que los gramáticos de constituyentes inmediatos como el lingüista Edward Sapir y el investigador Benjamin Whorf nos han sostenido sobre la relatividad lingüística: las diversas lenguas del mundo expresan las cosmovisiones de las sociedades que las utilizan según cómo aprehenden su entorno natural-social (Fernández Casas, 2003: 118). De manera que, nuestro entorno social influye en la forma en cómo se transforma nuestra estructura profunda a estructura superficial y que estas transformaciones pueden ser contradictorias o incomprensibles para el hablante de otra cultura. Percibimos y concebimos la realidad de forma diferente porque nuestras experiencias del mundo son culturalmente diversas. Así, para expresar las ideas que comunicamos convertimos nuestro pensamiento lógico en lenguaje verbal, cuya sintaxis –u orden de las palabras–, funciones morfológicas y gramaticales pueden diferir de una lengua a otra. Empero, aunque existan tales diferencias, todas cumplen con la función primordial de la lengua, que es comunicar, además de que todas presentan el rasgo potencial de codificación múltiple, es decir, son intertraducibles (Fernández Jaén, 2007: 14). Luego entonces, todas las lenguas son útiles para la comunicación entre los individuos y han sido creadas para ese mismo motivo, sin importar que en este momento la hablen (y utilicen) 12 millones de gente en el mundo o solamente cuatro personas. Todo esto que hemos expuesto en correspondencia con el rasgo social de la lengua, nos permite abordarla en sus tres aspectos que la concretan: su función, forma y contenido.

Función, forma y contenido lingüístico

Otro aspecto de la lengua que está mediado por lo social es que esta presenta función, forma y contenido. Función porque, de acuerdo con los gramáticos sistémicos y los funcionalistas, las palabras para significar no solo requieren de su propio sistema en el que se articulan sintácticamente, sino también de la situación, de las circunstancias sociales y de la participación de emisores-receptores en los que la lengua es emitida; por lo que, como se avizoran varios sistemas, es mejor entenderlo como un polisistema (Gutiérrez Barrios, 2011: 64-65). Así, pues, una misma



Artículos

palabra puede referirse a distintas cosas según cómo se diga, cuándo se diga y a quién se le diga: puede denotar y connotar. A la vez junto con esto, la lengua es función porque en una expresión no solamente se actualiza su sentido debido a la situación en la que es emitida, sino que, de igual manera, por la intencionalidad con la que se dice. Así, con unas mismas palabras que sean parte de un enunciado se podría dar una orden, ¡Vamos a platicar!: sentido imperativo y función conativa; expresar mis sentimientos, Vamos a “platicar”: sentido afectivo, función emotiva y aspecto connotativo; referirme sin etiquetas de subjetividad a algo, Vamos a platicar: aspecto denotativo; terminar o iniciar una plática, Vamos a platicar: función fática; solicitar que me aclaren lo que han dicho, ¿“Vamos a platicar”? : función metalingüística; y hasta resignificarla poéticamente como aparece en la letra de una canción del ayer, Vamos a platicar ...: función poética.

Asimismo, la lengua también es forma porque los fonemas (sonidos articulados de una lengua) que conforman las palabras tienen características que los distinguen unos de otros. Por lo que, cuando estos son parte de un sistema morfosintáctico, propio de alguna tipología lingüística, nos damos cuenta de que no son una serie de sonidos emitidos al azar, sino de toda una compleja globalidad fonológica que se articula –según los modos y zonas que involucran el aparato fonador humano– en estructuras comprensibles a nuestros oídos que ya están entrenados a un sistema ideal de sonidos propios de la lengua que utilizamos; por ejemplo: podemos distinguir casi sin dificultad si alguien pronuncia las palabras [casa] / [cama], cuya diferencia morfológica se evidencia por los rasgos fonológicos de los fonemas /s/ (alveolar, fricativo, sordo) y /m/ (bilabial, sonoro, nasal). Sin embargo, la articulación fonética de las palabras no son en nuestras bocas simples manifestaciones estáticas de un sistema lingüístico eficaz y complejo, sino también de peculiaridades o síntomas dinámicos que manifiestan nuestra peculiar manera de hablar a nivel social e individual: nos dota de identidad (Bengeochea, 2003: 2). Así, hay quienes hablan más rápido o más pausado que otras personas, es decir presentan diferentes rasgos paralingüísticos que puede relacionarnos con nuestro carácter o actitudes, si somos visuales, auditivos o emocionales, etcétera. A la vez, evidenciamos que posiblemente por nuestra entonación y síntomas de nuestra habla, nuestros geoelectos, quizá seamos de cierta zona, estado, ciudad o país; y –por supuesto– queda también, en cierta medida expuesta nuestra pertenencia a alguna genera-



Artículos

ción, ya que nuestras locuciones estilísticas son cronolectos, formas de habla generacional o relacionadas con la edad.

Ahora, la lengua es contenido porque siempre significa algo para alguien, puesto que, cuando hablamos, cuando nos comunicamos o expresamos, siempre lo hacemos porque tenemos la intención de transmitir lo que pensamos. Si alguien dice algo con el objetivo de recibir una respuesta verbal o que satisfaga por medio de una acción alguna necesidad, es obvio que podría suceder lo señalado gracias a que en lo expresado se contiene una referencia. De manera que, en la lengua todo significa, desde las palabras gramaticales (morfológicamente correctas de acuerdo con la estandarización de la lengua) a las agramaticales (morfológicamente erróneas). Con esto queremos sugerir que sería una actitud positiva si evitamos los juicios de valor hacia los demás si solo nos basamos en las peculiaridades agramaticales del habla de alguna persona, ya que si alguien de pronto dice: –Ponlo *alante* (Ponlo adelante), y lo entendemos, ¿No ha cumplido con la función esencial de la lengua? ¿No me evidencia que, a pesar de ser agramatical, en la forma de esta expresión hay contenido? Nos conduce tal situación a pensar que, aunque se han planteado normas gramaticales para estandarizar las lenguas, de la misma manera hay normas de la comunidad lingüística que sí son reales y se usan concretamente para establecer la comunicación. Las lenguas son eficaces más allá de cualquier prejuicio. No deberíamos discriminar a alguien por la manera en la que habla su lengua (sociolecto), ya que siempre lo que expresa significa ¿Por qué no optar por conocer las funciones, formas y contenidos del ejercicio lingüístico de los miembros de alguna determinada comunidad lingüística?

Consideraciones finales

Podríamos reflexionar mucho más sobre la lengua con la ayuda de su propia ciencia, ya que los fenómenos que engloba son múltiples. Hemos tratado acerca de su función esencial: comunicar. Y cómo esta acción es compleja por sí misma, ya que involucra varios elementos en el proceso. También, hablamos acerca de la relatividad lingüística que nos ayuda a reflexionar y reconocer que las diversas lenguas del mundo son diferentes, que están mediadas por la cosmovisión de sus hablantes y que, a pesar de las desemejanzas, todas permiten la comunicación. Asimismo,



mencionamos que la lengua está compuesta de función, forma y contenido, rasgo que las convierte en un fenómeno complejo que evidencia la exteriorización de nuestros pensamientos e intenciones, que revela nuestra pertenencia e identidad de grupo social y que somos cada uno de nosotros, los hablantes, quienes la normamos para nuestro uso cotidiano, más allá de la pragmática reguladora de las instituciones que la estandarizan. Aún queda mucho por decir sobre este tema, todavía hay mucho más que proponer para hacer de esta ciencia del lenguaje verbal más asequible a las personas no especializadas y concebir una Lingüística práctica para la vida. Hacemos un llamado a los investigadores para que consideren dar continuidad a este enfoque que hemos propuesto sobre la Lingüística. Solo agregamos, para terminar este trabajo, que la Lingüística tiene mucho más que decirnos sobre la lengua (y por supuesto sobre los hablantes) y que con un poco de imaginación podemos cristalizarla en nuestra cotidianidad verbal para reflexionar sobre ella, es decir, sobre la lengua y los hablantes.

Bibliografía

- Birchenall, L. B. & Müller, O. (2014). La teoría lingüística de Noam Chomsky: del inicio a la actualidad. *Lenguaje*, 42 (2), 417-442. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v42i2.4985>
- Bengeochea, M. (2003). Influencia del uso del lenguaje y los estilos comunicativos en la autoestima y la formación de la identidad personal. Jornada de trabajo con el profesorado de escuelas piloto del Proyecto NAHIKO. Instituto Vasco de la Lengua. https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/proyecto_nahiko
- Bigot, M. (2010). *Apuntes de Lingüística Antropológica*. Capítulos 1, 2 3. <http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/1367>
- Clairis, C. (1996). El funcionalismo lingüístico. *Onomazein*, 1, 71-80. <https://es.scribd.com/doc/273244852/Articulo-Funcionalismo-Linguistico-Christos-Clairis>
- Elías Tejada, M. I. (2017). *Gramática generativa y sus componentes*. Monografía para optar el título profesional de Licenciado en Educación. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. La Cantuta. <https://repositorio.une.edu.pe/server/api/core/bitstreams/d0fa2da2-a571-414f-b337>

Artículos

- Fernández Casas, M. X. (2003). El relativismo lingüístico en la obra de Edward Sapir. Una revisión de tópicos infundados. *Teorema*, 22 (3), 115-129. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1059467>
- Fernández Jaén, J. (2007). Lenguaje, cuerpo y mente: claves de la Psicolingüística. *Per Abbat*, 3, 39-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2283111>
- González Vergara, C. (2005). Una observación sobre el concepto de función gramatical en la obra de Martinet. *Onomázein* (12), 55-63. Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile. <https://www.redalyc.org/pdf/1345/134516558003.pdf>.
- Gutiérrez Barrios, R. M. (2011). Descripción sistémico-funcional y gramática multiregistro. *Estudios Filológicos*, 47, 59-82. <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci1713201>
- Marín, F. M. (1991). *Introducción a la Lingüística: historia y modelos*. Madrid: Síntesis.
- Moreno Pérez, F. (2007). Hacia la contrastividad lingüística. *Onomázein* (15), 101-128. Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile. <https://doi.org/10.7764/onomazein.15.04>
- Portillo Mayorga, M. R. (2003). Reflexión sobre la adquisición desde la perspectiva lingüística. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, (26), 415-428. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1086893>
- Rabanales, A. (1996). La estructura desde el punto de vista lingüístico. *Onomazein*, (1), 122-138. <https://doi.org/10.7764/onomazein.1.06>.

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2025, núm. 18, mayo 2025: 73 - 94. UADY. ISSN: 2007-8722

¿POR QUÉ PUBLICAMOS? UNA FRASE QUE LE DIJO REYES A BORGES

WHY DO WE PUBLISH? ABOUT A PHRASE REYES SAID TO BORGES

WHY DO WE PUBLISH? ABOUT A PHRASE REYES SAID TO BORGES

Universidad de Buenos Aires

Borges ha vuelto sobre la respuesta oral de Reyes a la pregunta: ¿por qué publicamos? Esta frase oral dataría de fines de los años 20, poco después de publicar Reyes el texto original. Considerando la auto-referencialidad en juego, la frase oral llega a mejorar tanto que deja mal parada, en particular, a la frase publicada de Reyes, la cual desestimaba las correcciones excesivas. En tanto que máximo estilista de la prosa castellana, Reyes es el vehículo ideal que elige Borges para darnos esta lección: la misma frase que explica por qué publicamos acaba simbolizando la imposibilidad de un texto definitivo

Borges has returned to Reyes's oral response to the question: why do we publish? This oral phrase dates from the late 1920s, shortly after Reyes published the original text. Considering the self-referentiality at play, the oral phrase becomes so improved that it leaves Reyes's published phrase, which dismissed excessive corrections, in a particularly bad light. As the greatest stylist of Castilian prose, Reyes is the ideal vehicle Borges chooses to teach us this lesson: the very phrase that explains why we publish ends up symbolizing the impossibility of a definitive text.

73



Artículos

Introducción

Borges usa un epígrafe de Reyes para su libro *Discusión* (1932): “*Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas.*” (1974, p. 175; itálicas en el original). La cita proviene de *Cuestiones gongorinas* (1927), más precisamente de un párrafo en que Reyes le censura a los poetas exquisitos (Mallarmé, Góngora) que pongan excesivo cuidado en las palabras. En el prólogo original a *Discusión* Borges escribe: “Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias. No sé si la disculpa del epígrafe me valdrá.” (1974, p. 177). Lo curioso es que, décadas después, una variante de la frase de Reyes se vuelva una de las que a menudo Borges menciona en público, con dos particularidades. Por un lado, a diferencia de las citas textuales que este reproduce oralmente a la perfección, la frase de Reyes que recita no intenta ser la versión publicada. Borges nunca se refiere a esta, sino que cita una frase que provendría de una charla con Reyes. La segunda particularidad es que esta frase oral va variando de ocasión a ocasión. La frase publicada por Reyes (en un volumen prologado en 1926) es anterior a la conversación referida por Borges, que posiblemente ocurrió entre junio de 1927 y en abril de 1930, mientras Reyes era embajador de México en Buenos Aires. (Es la fase en que Borges luego recordará haber visto a Reyes; ignorará, en cambio, el retorno de Reyes a Buenos Aires en 1936-7.) Es decir que, cuando Borges elige la frase publicada como epígrafe en 1932, ya es consciente de la frase oral (aunque quizá no todavía del mayor atractivo que esta tendrá para él, como llegará a quedar demostrado en sus intervenciones públicas). Como veremos, la frase oral sería comunicada por Borges a partir de 1971, mucho tiempo después de la muerte de Reyes (en 1959). La frase oral produce sobre el lector o espectador de intervenciones de Borges la impresión de que se trata de la misma frase ya citada por él en otra oportunidad. Es decir, las versiones nos parecen si no idénticas, al menos intercambiables. Este trabajo analiza veinticuatro entrevistas (más dos reuniones, un discurso y dos conferencias) en que hemos encontrado la frase oral de Reyes, Datan de entre 1971 y 1985. Sorprendentemente, el análisis indica que, pese a la sencillez de la idea, la frase se vierte en una gran variedad de versiones. Dicho esto, a partir de 1976 Borges suele citarla en una forma específica: “Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borra-



Artículos

en una forma específica: “Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores.” Recuérdese que Borges dice considerar a Reyes el máximo estilista de la prosa castellana. De allí que sea útil analizar cómo Reyes habría modificado oralmente su frase a poco de haberla publicado. Cabe considerar también la contribución de Borges a las versiones que van produciéndose. Finalmente, tiene interés el contenido mismo de la frase, que se refiere a la decisión de publicar y a la reescritura. La reescritura es parte esencial del estilo de Borges, que en un ensayo (“Las versiones homéricas”) de *Discusión*, el mismo libro de 1932 en que consta el epígrafe de Reyes, declara: “no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.” (1974, p. 239; itálicas en el original). Sin duda, habrán más ocasiones en que Borges invoque la frase de Reyes. No podemos descartar que el presente trabajo omita versiones reveladoras, que cambiarían la sustancia de nuestros resultados. Se trata aquí simplemente de comunicar las conclusiones a que nos han llevado un grupo nutrido de ejemplos.

De entre todas las citas que hace Borges de la frase oral, sólo un editor aclara – en nota al final del libro – que existe una versión publicada por Reyes: “*Discusión* tiene el siguiente epígrafe:” (1973a, p. 123; itálicas en el original). Dicho editor no indica la fecha de publicación de la frase de Reyes ni del epígrafe de Borges, por lo que toca al lector interpretar si la frase publicada es anterior (como es el caso) o posterior a la frase oral. Una situación distinta se da en Barili (1999, p. 176), que refiere el epígrafe de *Discusión*, pero no la frase oral. Empezaremos analizando el sentido que cobra la frase de Reyes en los distintos contextos, incluyendo el uso que de ella hace Borges en sus declaraciones públicas. Luego estudiaremos los cambios que sufre la frase en el tiempo y evaluaremos si la frase oral es consistente con el sentido de la frase publicada. La frase es auto-referencial (se refiere a impresiones y a correcciones, y ella misma ha sido impresa y corregida). De allí que, especialmente en este caso, las correcciones que van produciéndose, de ser lo bastante drásticas, dañarían la consideración que se tenga por la/s variante/s previa/s. Finalmente, evaluaremos la cuestión de la autoría de las frases orales. El Anexo consigna todas las versiones que conocemos de la frase.



¿Cuál es el contexto de la frase de Reyes?

1.1. La frase publicada

En *Cuestiones gongorinas*, el contexto de la frase es que ciertos poetas exquisitos han puesto un cuidado excesivo en las palabras. Como esto no agota el significado de la frase, Reyes antepone un “Por lo demás,”. El epígrafe de *Discusión* quita “Por lo demás,” y arranca con “Esto” (en vez de “esto”): “*Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas.*” Ya en el prólogo de *Discusión*, Borges invoca el epígrafe al desestimar una nueva ronda de correcciones a su libro. El ensayo de Borges “Flaubert y su destino ejemplar” (1954, *Discusión*) condena el excesivo celo puesto en corregir. Presenta a dicho novelista francés como el personaje más significativo de su obra: “pensar en la obra de Flaubert es pensar en Flaubert, en el ansioso y laboriosos [sic] trabajador de las muchas consultas y de los borradores inextricables.” (1974, p. 265).

En privado, Borges ha dado a entender que hay un punto justo para decidir publicar: no corregir ni poco ni excesivamente. Así, por un lado, dirá de los poemas de *Oublieuse mémoire* (1949) de Jules Supervielle: “Éstos parecen borradores. Cómo serán de malos sus borradores.” (5/7/1960). ¹Por el otro, Borges también especulará que los borradores de ciertos escritores podrían ser mejores que los textos “perfeccionados” para su publicación: “Cita unos versos de Herrera y Reissig: Un estremecimiento de Sibilas/epilepsiaba a ratos la ventana,/cuando de pronto un mito tarambana/rodó en la oscuridad de mis pupilas. ²Observa: «Tal vez, como con Joyce, los borradores de Herrera no fueran tan malos. El poeta los perfeccionaría después».” (13/7/1971; nota al pie en el original).

1.2. La frase oral (Entrevistas, reuniones, discurso y conferencias de Borges)

La frase publicada por Reyes en 1927 reaparece en 1971, convertida en su versión oral. En la primavera boreal de ese año, durante una reunión a la que asisten estudiantes de posgrado y profesores de la Universidad de Columbia, Borges explica cómo compone poemas, para remarcar³:

¹ Borges considerar borradores los “poemas de Montale” (12/5/1976), y *Work in Progress*, de Joyce (8/1/1971).

² “Alba triste” [*Los maitines de la noche* (1902)].

³ Todas las traducciones son nuestras.



Ahora, ¿por qué lo publico [al poema]? Alfonso Reyes, el gran prosista mexicano, y en ocasiones el más grande poeta mexicano, me dijo: “Tenemos que publicar lo que escribimos, porque si no, lo vamos cambiando, probando todas las variantes posibles, y no vamos más allá de eso.”

Así que lo mejor es publicarlo y pasar a otras cosas. (1973b, p. 73; nuestra aclaración)

La frase oral de Reyes, que en 1971 es demasiado larga, se vuelve más concisa al año siguiente. Entonces Borges le resta importancia a la fama póstuma, y afirma:

lo que sí me importa no es lo que he escrito sino lo que estoy escribiendo y lo que voy a escribir. Y creo que eso le ocurre a todo escritor. Dijo Alfonso Reyes que uno publicaba lo que había escrito para no lo que sí me importa no es lo que he escrito sino lo que estoy escribiendo y lo que voy a escribir. Y creo que eso le ocurre a todo escritor. Dijo Alfonso Reyes que uno publicaba lo que había escrito para no pasarse la vida corrigiéndolo: uno publica un libro para dejarlo atrás, uno publica un libro para olvidarlo. [...] hay mucha gente que conoce mucho mejor lo que he escrito que yo. [...] temo que, en cualquier momento, la gente se dé cuenta de que me han dedicado una atención excesiva, y entonces me considerarán un chambón o un impostor, o, quizá, ambas cosas a un tiempo. (1973a, p. 123)

A diferencia de la reunión del año previo, en esta entrevista de 1972 no queda claro que la frase de Reyes haya sido transmitida en una conversación. Respecto de la frase publicada, la frase oral es usada de una forma novedosa, tanto en 1971 como en 1972. En vez de referirse a “las obras”, como en *Cuestiones gongorinas*, la frase oral evita el conjunto de lo escrito: “lo que escribimos”, en 1971, y “lo que había escrito”, en 1972. Complementariamente, el contexto que da Borges es específico: el “poema”, en 1971, y “un libro”, en 1972. En cuanto a la espontaneidad del escritor (que sirve de contexto a la frase publicada), la versión de 1971 la mantiene, mientras que la de 1972 introduce la idea de publicar para olvidar lo escrito, que pasaría a pertenecer al lector. Similares a las ideas de 1972 son las que encontramos en otras declaraciones públicas de Borges que invocan la frase de Reyes para justificar la publicación de lo escrito. Analicemos, de manera más concisa, los contextos de las versiones que, después de 1972, Borges ofrece de la frase oral. Un giro novedoso está representado por la noción de que el libro en curso es lo que importa, no “mi obra [...] realmente incompleta” (1978a, p. 40), ni “la fama” (1982a, p. 106; 1982b, p. 7),⁴ ni si – mucho más concretamente – el directo poema “El remordimiento” (1975, *La moneda de hierro*) podría “dañar mi reputación” (1979, p. 22). Borges se olvida de los libros que publica, a tal punto que no le importa si

⁴ La entrevista referenciada como 1982a data de 1980



Artículos

estos tienen “éxito” (1988a, p. 8; 1980, 42’45’’; 1988c, p. E11; 1994, p. 220; 1998, p. 126; 1995, p. 173; 1985d, p. 1); ⁵él no los relee (1979, p. 22; 1983a, 17’49’’; 1988b, p. 24; 1999, p. 192; 1985d, p. 1), ni lee los estudios críticos sobre ellos (1982a, p. 106; 1981, s.p.; 1982b, p. 7; 1983b, 6’38’’; 1988c, p. E11; 1994, p. 220; 1998, p. 126; 1985b, s.p.; 1985d, p. 1; 1995, p. 173; 2017, s.p.). ⁶La misma publicación de sus libros pasa a ser considerada por Borges una “imprudencia” (2017, s.p.). Pese a que su intención es olvidar lo ya escrito y “escribir un libro distinto, [...] generalmente me salen muy parecidos al anterior.” (2017, s.p.; cf. 1988c, p. E11). Hay más temas todavía que Borges vincula con la frase de Reyes. Además de la idea de evitar las correcciones adicionales, aquel alude a otras razones para escribir/publicar libros: “Escribimos para complacernos a nosotros mismos y tal vez para complacer a nuestros amigos.” (1982a, p. 106); aspira también a suscitar la emoción del lector (1983b, 6’9’’). También relaciona la frase de Reyes con el proceso de creación: Borges carece de estética (1983a, 20’15’’); en vez de buscar temas literarios, sólo escribe a partir de una emoción genuina (1999, p. 192; 1985d, p. 1; 1985e, 38’47’’; 1995, p. 173); compone muchos borradores (1988c, p. E1); tras quedar ciego, compone “borradores mentales”, dicta y revisa a intervalos (1973b, p. 73; 1984, p. 4; cf. 1976, 14’8’’).

En el discurso de recepción del Premio Cervantes en 1980, Borges parece retrotraerse a ciertos problemas compositivos aun más básicos que los aludidos en la frase original de Reyes: “El escritor tiene una desventaja: el hecho de tener que operar con palabras, y las palabras, según se sabe, son una materia deleznable.” (2005a, p. 155). Por otra parte, Borges suele dejar en claro que la frase proviene de una conversación con Reyes (“me dijo”). Un ejemplo detallado está contenido en esta entrevista de 1984: “una vez me dijo: «¿Por qué publicamos libros?» «Sí», dije, «a menudo me hago la misma pregunta. ¿Por qué diablos? » Dijo: «Creo que he encontrado la solución». «¿Y cuál es?», le pregunté. «Publicamos libros», dijo, «para no pasarnos toda la vida corrigiendo los errores»” (1988b, p. 24).

⁵ Las entrevistas referenciadas como 1988c, 1994, 1998 y 1999 datan todas de 1984.



Esta misma entrevista ofrece otros dos detalles. En primer lugar, el libro ya publicado puede exigir una nueva edición: en ese caso el escritor “intentará corregirla”; más aun, “todo lo que publico es un borrador, porque todo texto es corregible. Indefinidamente.” En segundo, existe un paralelo entre la publicación y el amor correspondido: “naturalmente, si la mujer no corresponde al amor del hombre, si el amor del hombre no es correspondido, él sigue pensando en ella. Pero si ella le presta un poco de atención...” Una entrevista de 1976 elabora el tema de la promoción comercial, del que Borges se seguirá ocupando en el futuro.⁸ En esa entrevista, reitera la idea de que al escritor le interesa escribir y no “dónde se publicará”, para concluir atacando la auto-promoción de un escritor concreto:

Yo estuve en un congreso en Berlín y un escritor llamado Miguel Ángel Asturias, creo, sí, dijo: "he escrito tantos libros, se hicieron tantas ediciones, han sido traducidos a tantos idiomas". Más tarde nos preguntaron a [Eduardo] Mallea y a mí sobre este punto: contestamos que somos escritores y que jamás nos habíamos preocupado por el número de ediciones, por los libros que habían sido traducidos. Un escritor lleva el libro a la imprenta, lo que al libro le ocurre después lo tiene sin cuidado. (1988a, p. 8; nuestra aclaración)

Comparando las frases más a fondo

La frase publicada consta – obviando el “Por lo demás,” – de dos partes. En la primera, se juzga “malo [...] no hacer imprimir las obras”. En la segunda, se refiere que lo malo es que “se va la vida en rehacerlas”. Las dos partes se conectan mediante el “esto es” de la primera parte, los dos puntos (en medio de ambas partes) y el “que” de la segunda parte. Importa otra relación entre las partes: lo que se rehace en la segunda, es lo mismo que no se hace imprimir en la primera, esto es, “las obras”. (Un defecto retórico es la relación insustancial entre el “hacer” de la primera parte y el “rehacerlas” de la segunda.) La frase implícitamente vincula “las obras” con toda “la vida” del escritor, mediante el uso de la expresión “se va la vida” para indicar el

⁷ Ya en 1976, había relacionado este tema con la frase de Reyes: “¿Cómo puede saber un autor que una edición es definitiva? [...] Eso se hace después de muerto el autor.” (2015, s.p.).

⁸ En 1984, al mismo tiempo que critica la “publicidad” y la “promoción”, concede que “lo impreso da cierta firmeza a las cosas, ¿no?” (1998, p. 126). En 1985, se opone al carácter comercial de las publicaciones, considerando que la invención de la imprenta ha sido perjudicial, al facilitar la edición de libros, aun entre los escritores jóvenes (1985a, p. 18; 1985b, s.p.). En su estudio su estudio del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940, *Ficciones*), Attala (2019) interpreta que la imprenta es una de las tecnologías que subyace tanto a la conspiración que Borges allí describe como a su eventual Caída.



paso del tiempo. En el contexto de publicación, no está claro qué uso le daría el escritor a la parte de “la vida” que se dejara de dedicar a rehacer “las obras”. El párrafo al que pertenece la frase sólo apunta a que a “las obras” es mejor no dedicarles una atención excesiva. Al usar el plural (“las obras”), Reyes confiere una realidad de conjunto a todo lo escrito/publicado, si bien el proceso de rehacer todas aquellas presupone el rehacer cada obra individual. Mencionar “las obras” (como Reyes hace en 1927) no es una buena idea, ya que ellas suponen resuelto el dilema en cuestión, esto es, la alternativa gravosa de revisar cada una de las obras individuales. Estrictamente hablando, a fuerza de rehacer nunca llegaría a publicarse ni aun la primera de las obras. Al hablar de “las obras”, el Reyes de 1927 supone resuelto precisamente el dilema (de “rehacerlas”) que él nos quiere plantear. Los problemas con la frase publicada se evitarán en muchas de las versiones orales. Así, “rehacerlas” debería interpretarse como “rehacer todas y cada una de las obras”. Otro aspecto que la versión oral cambiará es que, en vez de formular lo malo de aquello que no se hace (“no hacer imprimir”), explicará directamente lo que sí se hace (en la versión más usual, simplemente: “Publicamos”).

El prólogo de *Discusión* evita los problemas recién mencionados con la frase publicada. No se refiere al conjunto de “las obras”, concentrándose en si cabría haber revisado más el propio libro *Discusión*. Borges dice ignorar si – al darlo a la imprenta en 1932 – no debió seguir rehaciendo su libro, cuya razón de ser el autor atribuye a la “indigencia” de “mi vida”, a la que “[v]ida y muerte le han faltado”. El que Borges haya dedicado parte de su vida (hasta 1932) a escribir *Discusión* nada nos dice sobre a qué dedicará el escritor el tiempo que se ahorra al hacer imprimir ese libro, esto es, al no seguir rehaciéndolo. Aun así, de no mediar un cambio en la “indigencia” vital del escritor, se sugiere un ciclo por el cual él pasa a escribir un nuevo libro en el tiempo que deja de asignar a rehacer el libro recién impreso.

Para 1932, Borges habría escuchado la frase oral de boca del propio Reyes. Como anticipamos, la versión de 1972 ya difiere bastante de la frase publicada. Ahondemos en este punto. Reyes le habría dicho a Borges “que uno publicaba lo que había escrito para no pasarse la vida

Su estudio del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940, *Ficciones*), Attala (2019) interpreta que la imprenta es una de las tecnologías que



corrigiéndolo”. No sólo la frase pierde, respecto de lo publicado en 1927, la expresión “Por lo demás,”, sino que las dos partes restantes están más integradas: el conciso “para no” sustituye a la tríada: “esto es lo malo de” de la primera parte, los dos puntos y el “que” de la segunda parte. Otro mérito de la frase oral es que “uno publicaba” reemplaza a “no hacer imprimir”; vemos en esto tres ventajas: a) la decisión de publicar pasa a ocupar el centro de atención, ya que la frase pierde su forma negativa (“no”); b) al eliminar “hacer”, se evita el distractivo contraste entre esa palabra y “rehacerlas”;⁹ y c) el uso del verbo ‘publicar’ es más logrado que “hacer imprimir”, por su concisión y por la forma más enfática en que se refiere a la decisión del escritor.¹⁰ En cuanto a la expresión “pasarse la vida”, está más vinculada al proceso decidido por el escritor que el inopinado “se va la vida”. Por otra parte, la frase oral tiene la virtud de referirse a “lo que había escrito”; si bien esta expresión es menos concisa que la que reemplaza (“las obras”), evita el defecto más serio de presuponer un conjunto con el que las muchas correcciones amenazarían interferir. Por otra parte, como abajo discutiremos, la versión a la que propenderá Borges unos años después habrá eliminado ambos posibles defectos.

Durante el resto de su vida, Borges seguirá ofreciéndonos nuevas versiones de la frase, con detalles de su charla con Reyes que suelen ser consistentes entre sí. Por lo general, es Borges quien le pregunta a su interlocutor “por qué publicamos”; a veces Reyes, antes de darle su respuesta, reflexiona que él también se ha hecho la pregunta. Sin embargo, también vimos que, en una entrevista excepcional (1988b, p. 24), Borges invierte esa secuencia: es Reyes quien hace la pregunta, y antes de él mismo responderla, deja que Borges intercale su reflexión (“Sí”, dije, “a menudo me hago la misma pregunta. ¿Por qué diablos?”).

Cabe destacar dos rasgos de entre las diferentes versiones orales. Uno es que Borges suele comenzar la frase diciendo: “Publicamos”, es decir, que la frase la comunica Reyes, en tanto que escritor, como una autoridad frente a sus pares.¹¹

⁹ La frase oral remata con un “corrigiéndolo”, que ocupa el lugar de “rehacerlas” en la frase publicada. En 1971, Borges se ha referido a “lo vamos cambiando”, donde “lo” designa “lo que escribimos”.

¹⁰ Cabe añadir la ventaja de así también obviarse toda referencia a la imprenta, que es una invención moderna (y que – como vimos – sugiere aspectos desagradables para Borges).

¹¹ Es posible que, al recordar la frase, Borges tuviera presente la inflexión oral de Reyes. Octavio Paz habría recordado que Bioy le dijo que, con Borges, “cuando querían saber si un párrafo estaba bien escrito, decían:



Lo que se publica puede designarse o no; “Publicamos” es muchas veces suficiente para verter de manera oral el acto de “hacer imprimir las obras” que leíamos en *Cuestiones gongorinas*. El segundo rasgo importante concierne al final de la frase oral, en que suele usarse el verbo ‘corregir’ (en vez del ‘rehacer’ de la frase publicada); y lo que se corrige suele designarse como “los borradores”; estos no se publican, a diferencia de “las obras” de la frase publicada. Se trata así de cambios fundamentales no sólo respecto de la frase publicada, sino también respecto las dos primeras frases orales: en 1971, Borges invocaba que “lo que escribimos [... lo vamos cambiando”]; y en 1972, que “lo que había escrito” no se demoraba uno “corrigiéndolo”. Las siguientes son otras formas como Borges se refiere al texto que, al publicarse, ya no ha de corregirse: “los manuscritos”, “lo que escribe”, “los errores” y – en el caso de un innominado Reyes en función de “editor”¹²– “sus pruebas”.

Los dos rasgos mencionados en el párrafo anterior tienden a primar en las versiones concisas de la frase que Borges da hacia el final de su vida, y que se remontan – como vimos – a una (igual de concisa) versión de 1976: “Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores.” (1976, 14’46’). La referencia a “borradores” – así, en plural – da a entender que aquello que “publicamos” es la última de varias versiones por las que pasó la escritura; implícitamente, lo publicado no es considerado por el escritor un borrador, aunque (en una eventual reedición futura) será tratado como tal.¹³

«Vamos a leerlo con el tono con que lo leería Alfonso Reyes» (García, editor, 2010, p. 360). Borges también podía darle un empleo bufo a la voz de Reyes: “unas *coplillas* que llamaba *Animosos* [... s]olía recitarlas con tono altisonante y un acento que pretendía imitar a Alfonso Reyes.” (Edelberg, 2001, p. 3; *itálicas* en el original).

¹² Puede tratarse de un error de transcripción: “editor”, por “escritor”.

¹³ Echa alguna luz sobre este punto una ocasión en que Borges dice la frase en inglés, en 1980. Borges allí se refiere a los borradores mediante la expresión “rough drafts” (1982a, p. 106), enfatizando que lo que hace perder más tiempo es la corrección de borradores burdos (“rough”). Al restarle importancia a la corrección de borradores que ya no son tan burdos, la expresión sugiere un proceso por el que se llega a un punto en que no se justifica seguir corrigiendo. Examinando los manuscritos de Borges, Balderston (2018a) distingue entre aquellos en una fase temprana de preparación, que están más corregidos (y presentan más variantes), y otros menos corregidos que se parecen a la versión publicada. De dos manuscritos que se conservan de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, el “primero” está lleno de variantes y correcciones, y el “segundo” mucho más en limpio y próximo al texto definitivo (Balderston, 2017); la misma lógica se extiende a la página que se conserva de una tercera versión (cf. Balderston, 2020, p. 24).



Una cuestión final es la forma en que, al citar la frase, Borges se refiere a su interlocutor de los años 20. La forma dominante es “Alfonso Reyes”, pocas veces precedido de un ‘don’ o de una referencia elogiosa al “escritor mexicano”. En tres ocasiones, no nombra a Reyes por su nombre. En la primera de estas tres, la frase es citada sin aclarar que es de otro (1978b, 35’40’’). En la segunda, Borges se refiere a ella apenas como “cierta frase” (1982b, p. 7). En la tercera, no está claro – como vimos – si se invoca a Reyes en su condición de escritor: “un amigo mexicano, un editor” (1985b, s.p.). Borges nunca se refiere al autor de la frase simplemente como “Reyes”, apelativo que sólo usa en el cuerpo del poema “In Memoriam A. R.” (1960, *El hacedor*), cuyo título, sin embargo, alude a ‘Alfonso’ desde las iniciales.¹⁴

La frase oral, superadora de la frase publicada

La frase de Reyes es auto-referencial, ya que se refiere a impresiones/correcciones y ella misma ha sido impresa y (oralmente) corregida. Cabe así estudiar si las vicisitudes de la frase involucran alguna contradicción.

La frase oral dataría de fines de los años 20. En las muchas versiones ofrecidas por Borges, este corrige la frase publicada. Nuestros comentarios han subrayado las varias razones por las que la frase oral sería significativamente superior a la versión publicada – preferencia que, sin duda, era compartida por Borges, quien (al menos) desde 1971 sólo se refiere a la frase oral. Ahora bien, la frase corregida oralmente por Reyes habría salido recientemente publicada (en 1927), en un párrafo que desestimaba las correcciones excesivas. En tal contexto, y en virtud de la notoria superioridad de la frase oral, esta deja mal parada a la frase que corrige. Si el Reyes de la frase publicada acierta en señalar que Góngora y Mallarmé corrigen en exceso, también peca del defecto contrario: no haber corregido lo suficiente.

Acaso la frase de Reyes tiene el atractivo para Borges de ilustrar – mediante su propio devenir – lo ilusoria que es la permanencia de la página publicada.¹⁵ El que la corrección de esa frase se haga en forma oral (y no mediante la reedición de un libro) podría tener algún interés

¹⁴ Para Borges, “Reyes” sería el apelativo elogioso posible, ya que al suprimir el nombre de pila, sugiere el reconocimiento público del autor.

¹⁵ Borges nota la siguiente contradicción entre dos afirmaciones de Schopenhauer: “Schopenhauer decía que no había que leer nada que no hubiera cumplido, por lo menos, cincuenta años, y luego, como es natural, se quejaba de que las personas no leyeron sus libros, que no habían cumplido cincuenta años.” (2001, 328).



Artículos

adicional. También es interesante que la difusión de las correcciones quede en boca de Borges (y de quienes publican sus palabras, por fuera de las *Obras Completas* de este).

La frase de Reyes no es el único caso comentado por Borges en que la versión oral supera a la versión escrita. A diferencia de la frase de Reyes, en los dos casos que ahora mencionaremos la versión oral del escritor es previa a la publicación. El primer ejemplo son las bromas orales de Macedonio Fernández: “pero él las anotaba después, y cuando las escribió las entreteja de un modo un poco artificial, de modo que la obra de Macedonio da una impresión de algo así barroco y artificioso que no daba él, porque cada una de esas bromas, que ahora pueden resultarnos frías (sobre todo porque están combinadas con otras bromas), cada una de esas bromas era orgánica, cada una de esas bromas salía de la conversación.” (1968, 1h3920’). El segundo ejemplo es que “Alphonse Daudet, antes de escribir un capítulo, se lo contaba a Groussac, según cuenta Groussac, en *El viaje intelectual* [...] Y después lo despedía de un modo un poco descortés, le decía: «J’ai la sensation du temps perdu.» [...] parece que eso ocurría regularmente, y que a veces – dice Groussac – era mejor el cuento narrado, o el texto narrado, al texto escrito. [...] el tiempo lo perdía después escribiéndolo, según Groussac.” (1985e, 50’40’’).

Dos cuentos tardíos de Borges ilustran casos en que su tradición oral familiar le habría servido para mejorar textos ajenos previamente publicados. En “Pedro Salvadores” (1969, *Elogio de la sombra*), él se habría atendido a la versión de su madre (y aun a la versión escuchada de boca de su abuelo Isidoro Acevedo). Borges considera que, de este modo, ha mejorado una narración de 1888 de Eduardo Gutiérrez, la cual aquel dice – con escasa verosimilitud – haber leído sólo después de haber publicado “Pedro Salvadores”. Para escribir “Avelino Arredondo” (1975, *El libro de arena*) Borges consultó crónicas de época y la opinión de los historiadores. Aunque negó haber oído sobre el protagonista del cuento a través de su pariente uruguayo Luis Melián Lafinur (abogado defensor de Arredondo), es razonable pensar que la tradición oral familiar fuera usada en la elaboración de “Avelino Arredondo”.



Artículos

El alivio de publicar y la corrección de textos al ser reeditados

En uno de los contextos en que Borges cita la frase oral, él niega que un libro pueda tener una “edición definitiva”. Un libro es la última de muchas versiones por las que pasó la escritura. En vida de un escritor, el libro comparte con sus borradores previos la propiedad de no ser un texto definitivo. En línea con esta posición, Borges solía reescribir – en mayor o menor medida – sus composiciones cuando eran reeditadas. No se privaba aun de suprimir composiciones o libros enteros.

El que Borges pensara que no hay texto definitivo no lo inducía a relajarse cuando preparaba los textos para su primera publicación. Por el contrario, era un ávido corrector de sus borradores. No sorprende así que – como vimos – despreciara las publicaciones ajenas que parecían “borradores”.

Para Borges, la frase de Reyes capta un sentimiento muy profundo del escritor: librarse del proceso de corrección, publicando. En caso de muerte de un escritor o de considerable desinterés de sus editores (en vida de él), la publicación pone fin al proceso de corrección necesaria. Este proceso también queda abortado toda vez que el escritor decida no introducir cambios textuales cuando se reedita el libro (que, así, meramente se reimprime). Estos no son los casos que más interesan al Borges del período 1971-85, quien al invocar la frase en cuestión tiene presente sus muchos textos que han venido reeditándose desde los años 20. Borges no ha dejado de corregir esos textos.¹⁶ Pero esto no invalida la frase de Reyes, ya que la publicación produce un gran alivio, aunque este no sea definitivo; las reediciones van sucediéndose en forma escalonada, como también van publicándose en paralelo las primeras ediciones de nuevos libros.

La frase, que es auto-referencial, flirtea (o puede ser puesta a flirtear) con la paradoja. La frase capta una sensación verdadera, ya que al publicar un escritor siente el alivio de no seguir corrigiendo. Si esto no tuviera su parte de verdad, ni Reyes habría publicado (y luego corregido) la frase, ni Borges la habría recordado (y glosado) por tanto tiempo. Pero la frase también se demuestra falsa, ya que un libro publicado, lejos de verse libre de todo avatar, puede sufrir una serie indefinida de nuevas revisiones. La ocasión para estas

¹⁶ A decir verdad, Borges parece haber dejado de introducir variantes textuales en sus reediciones hacia 1977, cuando se reeditan *Obra poética* y *El libro de arena*.



Artículos

correcciones adicionales es la reedición de un libro, o – como en el caso de la frase que nos ocupa – una declaración oral. La auto-referencialidad juega un rol: la frase es publicada por Reyes, y pese a que ella implica que no será revisada, es luego corregida oralmente por él; y después de vegetar más de cuatro décadas, Borges se pone a jugar a las variaciones con ella durante muchos años.

La frase oral de Reyes (en especial, aquella a que arriba finalmente Borges) tiene una forma que no es fácil de mejorar. Supongamos que quisiéramos evitar lo que hay de falso en ella, reescribiéndola como:

Frase sustituta: “Por más que publiquemos, el texto publicado es un borrador que después tendremos ocasión de seguir corrigiendo.”

Aquí la parte de verdad que hay en la frase de Reyes (el alivio de publicar) se ha perdido: como mínimo, ahora se nos dice que tendremos que evaluar si corregimos el texto para su reedición; y si no lo hacemos, estamos prevenidos de que el texto podría siempre ganar si lo siguiéramos corrigiendo. La frase sustituta, en virtud de su franco realismo, no peca de abrigar falsas esperanzas, pero ayuda a explicar por qué los escritores en efecto publican. La frase de Reyes tiene el mérito dar una explicación mediante un motivo claro, más allá de que en los hechos este llegue o no a demostrarse fútil.

Autoría de la frase oral

Borges no deja lugar a dudas sobre que Reyes es el autor de la frase oral. Sin embargo, la atribución genera suspicacias. Por un lado, llama la atención que Reyes hubiera alterado tan pronto y tan fuertemente su frase publicada en 1927. Por el otro, las fluctuaciones en la frase oral durante el período 1971-85 – sumadas a su convergencia hacia una versión dada a partir de 1976 – nos llevan a pensar que Borges ha jugado un rol no menor en la reelaboración.

Si Borges hubiera contribuido a dar forma a la frase oral, ¿qué podría explicar la plena atribución de esta a Reyes? Una razón obvia es la generosidad. Otra es que, al ser la frase publicada corregida tan drásticamente, Borges considerara ofensivo revelar que la frase oral es de su



propia creación.¹⁷ Una tercera explicación es que la atribución a Reyes es imprescindible para poner en juego la auto-referencialidad de la frase: debe ser el propio autor de *Cuestiones gongorinas* quien – contradiciéndose – haga la brusca revisión, reduciendo la frase recién publicada (pese a su pretensión de ser final) a un mero borrador.

A las tres explicaciones anteriores podría añadirse la de que Borges se creyera en deuda por la forma en que modificó la traducción debida a Reyes del cuento de Chesterton “The Honour of Israel Gow”. Borges y Bioy le solicitaron a Reyes poder incluir la traducción – parte del libro *El Candor del Padre Brown* – en la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943); Reyes les indicó quién era el propietario de los derechos (en Madrid). La traducción apareció con muchos cambios, que Reyes calificó de “finos retoques”. Por razones de espacio, Pacheco (1980, p. 16) se exime de discutir los cambios, pero señala que Borges y Bioy “omiten el crédito al traductor original”.¹⁸ Más sutilmente, Sorrentino (s.f., s.p.) dice de *Los mejores cuentos*: “En la nota biobibliográfica asignada a Chesterton, se indica textualmente: «Alfonso Reyes ha traducido: *El Hombre que fue Jueves, Ortodoxia, El Candor del Padre Brown*». Podemos inferir, entonces, que la traducción del cuento de Chesterton incluido a continuación pertenece a Reyes y no a los antólogos.”

Los cambios no han merecido hasta hoy un análisis detallado, sea porque son “numerosísimos” (Sorrentino, s.f., s.p.), sea porque se trata de un asunto sensible que se suele evitar

¹⁷ Bioy Casares refiere una anécdota relevante sobre un sueño que Borges tuviera la noche anterior: “[BORGES:] «[...] Estaba con vos y con Wells. Yo les leía una frase que había escrito en inglés y en la que decía que para atravesar, bajo la lluvia, no sé qué jardín, *I opened my private umbrella*... Wells observaba que el epíteto *private* no fuera tal vez necesario; yo comprendía que vos estabas de acuerdo con Wells pero sostenía que *private* estaba bien, porque daba cierto misterio a ese paraguas». Por mi parte, lo escuchaba persuadido de que en su sueño era yo el que había empleado el absurdo epíteto, y que Borges se lo atribuía a él para contar el cuento sin ofenderme.” (29/9/1974; itálicas en el original; nuestra aclaración). Otro ejemplo: el que Borges se lamenta (“siento decirlo”) al citar un “*calembour*” poco feliz de Reyes: “«A fulana, llena de gracia», y luego, coma o entre paréntesis, «Llena de Grecia» (ríe).” (2005b, p. 192).

¹⁸ Kristal, que había abordado sucintamente el tema (2002, pp. 67-70), al presentar un libro reciente (2022a) interpreta la reacción de Reyes as : “¿Cómo es posible que [los antologistas de *Los mejores cuentos policiales*] no me hayan hecho a m coautor de esas traducciones?” (2022b, 32’27’’; nuestra aclaración).



Artículos

diplomáticamente (Raffo, 2008). La explicación de Sorrentino exculparía a Borges de plagio, delito que a este – en términos estrictos – no le parecía ético.

Conclusión

Entre 1971 y 1985 Borges suele traer a colación la respuesta de Reyes a la pregunta: ¿por qué publicamos? El contexto original de la frase (un párrafo que censuraba la falta de espontaneidad poética) cambia cuando Borges la torna en una frase oral, esto es, en la frase que Reyes le habría dicho a fines de los años 20, poco después de publicar aquel párrafo. Muchos son los contextos en que Borges invoca la frase. Más que el tiempo perdido corrigiendo, el escritor argentino valora el alivio que le produce publicar, al librarlo de nuevas revisiones. El libro publicado pertenece al lector, lo que importa al escritor es el libro que él está escribiendo. Esta empresa se revela en parte fútil, sea porque el nuevo libro se parecerá al anterior o porque reeditar comportará una nueva serie de correcciones. En cualquier caso, el olvido a que Borges somete el libro publicado implica un total desinterés por su éxito (de crítica o comercial).

La frase oral difiere mucho de la publicada. Que esta sea ignorada por Borges en sus declaraciones públicas es muy comprensible, dados los méritos de la frase oral. Esta integra mejor las dos partes de la frase original. Además, mientras que la frase publicada deplora lo que no se hace (“no hacer imprimir”), la frase oral explica directamente lo que sí se hace (en la versión más usual: “Publicamos”). Finalmente, la frase publicada se refiere a “las obras”, dando una realidad de conjunto a aquello mismo contra lo que las muchas correcciones conspirarían; las versiones orales de la frase suelen no dar por sentada la concreción de toda una obra. Más aun, en su versión más frecuente, la frase oral ni siquiera menciona lo que se publica, al tiempo que introduce una expresión (la preferida es “los borradores”) para el libro en curso.

²⁰ En una ocasión, alguien del público preguntó a Borges y a Norman di Giovanni (que entonces todavía colaboraban como traductores) sobre las versiones de Borges a cargo de otro traductor. Di Giovanni respondió: “Yo quise plagiar sus versiones, pero Borges dijo, «No, es su trabajo; no sería ético.»” (Borges, 1973b, p. 132). Es posible deducir que el traductor en cuestión (cuyo nombre los editores no nos proporcionan) es Anthony Kerrigan, editor de *A Personal Anthology* (1967), de Borges. En la misma respuesta, sin nombrarlos, di Giovanni critica a dos traductores de Borges por su literalidad: al mismo Kerrigan, por el título “The Biography of Tadeo Isidoro Cruz” (di Giovanni prefiere “The Life...”), y a James Irby, traductor y co-editor de *Labyrinths – Selected Stories & Other Writings* (1962), por verter “tenaz” como “tenacious”. por verter “tenaz” como “tenacious”.



Artículos

La frase de Reyes se refiere a impresiones y a correcciones. Dado que ella misma ha sido impresa y (oralmente) corregida, surge la pregunta de si la auto-referencialidad en juego conduce a alguna contradicción o paradoja. La frase publicada de Reyes, que desestimaba las correcciones excesivas, queda mal parada al ser tan rápida y drásticamente corregida por la muy superior frase oral, que se remontaría a fines de los años 20. El Reyes de 1927 acierta en señalar que Góngora y Mallarmé corrigen en exceso, pero peca del defecto contrario: no haber corregido lo suficiente.

En uno de los contextos en que Borges cita la frase oral, niega que un libro pueda tener una “edición definitiva”. Él reescribía mucho no sólo los borradores destinados a sus primeras ediciones, sino también las versiones en libro que debían reimprimirse. Aun así, para Borges la frase de Reyes capta un sentimiento muy profundo del escritor: librarse del proceso de corrección, publicando. Lo que no quita que la frase flirtee con la paradoja, ya que, teniendo su parte de verdad, se demuestra falsa cuando se la somete a cambios textuales. Borges jugó a las variaciones con la frase durante años, generando suspicacias sobre si el autor de la frase corregida es el Reyes oral de fines de los años 20 o el Borges de sus innumerables entrevistas tardías. La atribución de la frase oral a Reyes subraya la auto-referencialidad en juego, al ser el propio autor de *Cuestiones gongorinas* quien hace los bruscos cambios, reduciendo la frase recién publicada a un mero borrador. En tanto que máximo estilista de la prosa castellana, Reyes es el vehículo perfecto que elige Borges para darnos esta lección: la misma frase que explica por qué publicamos, y que nos llega por vía de muchas variantes, es puesta a simbolizar la imposibilidad de un texto definitivo.

²¹ Al referirse a las “minucias” de *Discusión*, el prólogo de este libro de Borges, cuyo epígrafe era la frase publicada de Reyes, prefiere discutir la publicación y las correcciones en el caso de un libro concreto



Artículos

Bibliografía

- Attala, Daniel (2019). “‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ o la idolatría: una lectura en clave atlántico-bíblica”. *Cuadernos LIRICO*, 19.
- Balderston, Daniel (2017). “Cómo escribía Borges: un cuento y un poema”. *Lo que los arch. cuentan*, Vol. 5, 129-152.
- (2018a). *How Borges Wrote*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- (2018b). “Bioy en Borges”, en Martínez Gramuglia, Pablo (editor): *80 años en América Latina*. Buenos Aires: FILO:UBA, 361-374.
- (2020). “Las páginas del Haber en un cuaderno de contabilidad, marca Caravela: las copias en limpio de los cuentos de Borges de 1939 a 1941”. *La Palabra*, No. 38, 21-32.
- Barili, Amelia (1999). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Borges, Jorge Luis (1968). Appearance at the University of Iowa, Feb., en <https://www.youtube.com/watch?v=scYVBR7Wzyg>
- (1973a). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo. [Entrevistador: Sorrentino, Fernando, 1973]
- (1973b). *Borges on Writing*. New York: Dutton. [Edición: di Giovanni, Norman; Halpern, Daniel; MacShane, Frank, 1973]
- (1974). *Obras completas, vol. 1*. Buenos Aires: Emecé.
- (1976). Entrevista a Jorge Luis Borges. _Entr. Abraham Zabłudovsky, en https://www.youtube.com/watch?v=KVI2J_Ma4N8 [Entrevistador: Zabłudovsky, Abraham, 1976]
- (1978a). “La vigilia con los ojos abiertos”. *Pájaro de Fuego*, Abr.-Mayo, 39-49. [Entrevistador: Garramuño, Carlos, 1978]



- (1978b). Jorge Luis Borges en Medellín, en <https://www.youtube.com/watch?v=YE6feaCf3Cs>
- (1979). “Dos palabras antes de morir”. *Siete días*, Abr., 20-22. [Entrevistadora: Barrios, Alicia, 1979]
- (1980). *A Fondo*, en <https://www.youtube.com/watch?v=Lj8HhXfS8FU> [Entrevistador: Soler Serrano, Joaquín, 1980]
- (1981). “Con Borges, en las Vísperas del Premio ‘Ollin Yolitzli’”. *Excelsior*, Mayo, s.p. [Entrevistador: Molachino, Justo, 1981]
- (1982a). *Borges at Eighty: Conversations*. Bloomington: Indiana University Press. [Edición: Barnstone, Willis, 1982]
- (1982b). “Borges: Yo creo que podemos seguir hundiéndonos infinitamente”. *Caras y Caretas*, Oct., 6-7. [Entrevistador: Quintana, Gabriel, 1982]
- (1983a). La création poétique selon Borges, Collège de France, en https://www.youtube.com/watch?v=AJdFLGec_h8
- (1983b). Entrevista completa con Jorge Luis Borges, en <https://www.youtube.com/watch?v=dTAAitLhmzg> [Entrevistadora: Sierra, Malú, 1983]
- (1984). “Jorge Luís Borges, aos 85 anos: ‘A democracia é a nossa última esperança’”. *O Globo*, Ago. 25, 4. [Entrevistador: de Mello, Thiago, 1984]



- (1985a). “Conversación con Jorge Luis Borges”. Mar. 17, 18-19. [Entrevistador: Ulanovsky, Carlos, 1985]
- (1985b). “Jorge Luís Borges. O homen por trás das letras mágicas”. *Jornal do Brasil*, Mayo 3, s.p. [Entrevistador: Nêumanne Pinto, José, 1985]
- (1985c). “Um diálogo iluminado sobre si mesmo”. *Jornal da Tarde*, Ago. 10, s.p. [Entrevistador: Cruz, Jorge, 1985]
- (1985d). “Diálogo con el público sobre la poesía”. *La Nación*, sección 4a, Ago. 25, 1-2.
- (1985e). Palabra De Borges, en <https://www.youtube.com/watch?v=JN2u7kNIn5k> [Entrevistador: Burzaco, Raúl, 1985]
- (1988a). “Jorge Luis Borges: ‘Soy un escritor y quizás un poeta’”. *Clarín, Cultura y Nación*, Jun. 16, 8. [Entrevistadores: Espejo, Miguel; Dámaso Martínez, Carlos, 1988]
- (1988b). “Jorge Luis Borges: An Interview”. *American Poetry Review*, Vol. 17, No. 5, Set.-Oct., 22-26. [Entrevistador: Zlotchew, Clark (traducido del castellano al inglés), 1988]
- (1988c). “La literatura fantástica: Coloquio con Jorge Luis Borges.” *El Mercurio, Artes y Letras*, Ene. 17, E1 y E11.
- (1990a). “Las voces de Borges. Diálogos, recuerdos, las *Obras Completas*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, No. 151, Abr.-Jun., 583-598. [Entrevistador: Morán, Carlos, 1990]



Artículos

- (1990b). “Um encontro às escuras”. *O Globo*, Set. 16, 4. [Entrevistadora: Sontag, Susan, 1990]
- (1995). “La última conferencia de Borges”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 539-540, Mayo-Jun., 171-175.
- (1994). *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Torres Agüero. [Entrevistador: Alifano, Roberto, 1994]
- (1998). *En diálogo, vol. 1*. Buenos Aires: Sudamericana. [Entrevistador: Ferrari, Osvaldo, 1998]
- (1999). “Borges visita a Pezzoni”, en *Lector de Borges. Lecciones de literatura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005a). *Cervantes y el Quijote*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005b). *En diálogo, vol. 2*. México D.F.: Siglo XXI. [Entrevistador: Ferrari, Osvaldo, 2005]
- (2015). “Con Borges en Austin, entrevista inédita”. *El Comercio*, Ago. 24, s.p., en <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/borges-austin-entrevista-inedita-200730-noticia/?ref=ecr> [Entrevistadora: Robles, Regina, 2015]
- (2017). “Vasos comunicantes”. *Quimera*, No. 400, Mar., s.p., en <https://www.revistaquimera.com/dialogo-entre-susan-sontag-y-jorge-luis-borges/> [Entrevistadora: Sontag, Susan, 2017]



- Edelberg, Betina (2001). “Versión de Borges”, en https://friendsofborges.org/site/assets/books/b_edelberg_version_borges.pdf
- García, Carlos (editor) (2010). *Discreta efusión: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges 1923-1959: correspondencia y crónica de una amistad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Kristal, Efraín (2002). *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- (2022a). *Querencias. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2022b). *Querencias. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges – Diálogo con Efraín Kristal*, en <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YkczbWIyM9Y>
- Martino, Daniel (). *Versión actualizada a 2014 de las notas preparadas para la edición, revisada y aumentada, de Ficciones – El Aleph – El Informe de Brodie* , en www.borgesdebioycasares.com.ar/images/07%20e_Ayacucho%20Borges%20Notas.pdf
- Pacheco, José (1980). “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. *Revista de la Universidad de México*, No. 4, Ene., 1-16.
- Raffo, Carla (2008). “Un cuento policial: Chesterton según Reyes y Borges”. *Variaciones Borges*, No. 25, 205-221.
- Sorrentino, Fernando (s.f.). “Borges: traductor y traducido”. *Jornal de poesia*, s.p., en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh22borges.htm>

CUENTOS

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



CUENTOS

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2025, núm. 18, mayo 2025: 96 -103. UADY. ISSN: 2007-8722

LA CALLE DE LOS MARIACHIS

Mario Galván Reyes

Sin cambios no habría nuevos resultados. Vicente Morales terminó de arreglar la suburban blanca y subió a sus músicos. Después de atender a su mujer y a sus hijos por fin tuvo tiempo para arreglar ese coche y dedicarse a lo que más le gusta: cantar mariachi.

No obstante, el automóvil no arrancó y tuvieron que bajarse de nuevo.

—Ya ni la muelas, Chente. ¿No que ya había quedado? —dijo Rodolfo, el guitarrista, bajando con notable esfuerzo debido a su sobrepeso. El traje le quedaba muy ajustado.

—Si me aguantan, ahorita le muevo a otra cosa. Debe ser el radiador.

—No, qué va. Ya nos amolamos, cuando llegemos ya todo el mundo habrá ocupado la plaza e irnos en taxi no es opción —respondió Mauricio, el trompetista.

Eran las nueve de la noche, hora pico para recorrer el centro histórico en busca de algún servicio para el turismo: una canción de complacencia en su mesa de restaurante, una serenata en algún barrio aledaño, incluso dejarse fotografiar por una propina. Pero el Mariachi Villahermosa tendría que permanecer en casa, alimentando la esperanza de una época antigua.

Conocida como "La calle de los mariachis", porque era una larga avenida habitada por 32 agrupaciones de mariachis y sus familias, con el paso del tiempo quedó rezagada del desarrollo urbano que creció hacia otras zonas de la ciudad, y dejó de frecuentarse como antes solía ser, dejándola en el olvido. Por su breve pero uniforme tramo de pavimento sin topes, hoy en día servía como pista de carreras para algún automovilista extraviado.

Dicha calle conectaba a la ex-penitenciaría Juárez con el hospital psiquiátrico en un barrio antiguo de la ciudad atravesado por las antiguas rieles del tren. Los arbustos recortados con figuras de jardinería anunciaban el inicio, que remataba con el hospital psiquiátrico y el pequeño



CUENTOS

"Chetumalito", un antiguo mercado de mercancía fayuca.

La calle era en sí misma un museo: músicos y sus agrupaciones permanecían afuera de sus establecimientos, que anunciaban con letreros finamente rotulados sus respectivos nombres: Mariachi Nacional, Mariachi. Durante el día, lo mismo se podía ver a un mariachi salir de la cantina, que salir de la tienda de abarrotes, en pijama o en fachas. Los frecuentes ensayos amenizaban las tardes y resonaban en la acústica del sitio.

Con los reproductores de música y los dj's, hoy en día ya era otra bohemia, pero en épocas pasadas uno se detenía a toda hora y recogía a un conjunto para llevarlo a sus serenatas. Algo así como un 'drive in' de conjuntos musicales.

En el predio 248 C estaba el establecimiento del Mariachi Villahermosa, liderado por Vicente desde hace un par de años que llegó a la ciudad. Su recibidor, una especie de garage convertido en lobby, estaba decorado con imágenes, instrumentos y sombreros de mariachi con el emblema de su organización. A él le gustaba ser diferente.

Mientras su esposa preparaba una merienda improvisada, un auto con modelo del año frenó de golpe y se estacionó repentinamente afuera del recibidor. Del copiloto bajó un joven en notable estado de ebriedad. Era un conocido influencer de las redes sociales virtuales. Javi Richaud.

—Buenas. ¿Está el mariachi?

Vicente hizo entrar a su familia al interior de la casa para evitar alguna escena incómoda.

El joven se abalanzó sobre Vicente y lo abrazó. Rodolfo y Mauricio guardaron distancia protegiendo sus instrumentos. Vicente lo ayudó a sentarse en una silla de plástico del recibidor. Con aire fanfarrón miró brevemente los objetos conmemorativos colocados caprichosamente en la pared, los cuales le dieron impulso para hablar.

—Me duele un chingo.

—¿Qué te pasa? ¿Estás lastimado? —dijo hospitalariamente el anfitrión, Vicente.

—No. Solo estoy pedo. Y muy despechado —dijo Javi, tras dar un sorbo a una ánfora de tequila que sacó de su bolsillo de la camisa satinada—. Hay algo que me quema, hay algo que me hierve.

—¿Qué te pasa, broder?



CUENTOS

—Es el puto 'Metoo'.

—¿El qué?

El chico se puso a llorar. Después de gimotear, respiró hondamente y se peinó los cabellos, que ya estaban desalineados.

—Una ex-novia me acusó de quién sabe cuánta mamada, y ahora mi vieja y mis suegros me quieren mandar a la chingada.

—¿Tan chavito y ya casado? —dijo sarcásticamente Rodolfo.

—Todavía. Si nos dejan... —dijo Javi, y volvió a echarse a llorar, lo que lamentaron con fastidio los músicos.

Vicente acercó su asiento y le dió una palmada en la espalda.

—Ánimo, hombre.

Javi lo tomó de la manga de la camisa y lo jaló violentamente hacia él.

—Me dijeron que tú eres el mejor mariachi.

Los mariachis bromearon.

—El 'Chente' es pariente incluso del Mariachi Vargas de Tecalitlán. —dijo Mauricio, en broma.

Javi los miró incrédulo, pero muy borracho. Se dirigió hacia Vicente.

—Escríbeme ahorita una canción para que le llevemos a Margarita.

Vicente se deslindó, preocupado.

—¿Cómo? Así nomás no se puede. No es nada más improvisar y caerle con los instrumentos. Entiende. Si quieres podemos llevarle otra de nuestro habitual repertorio...

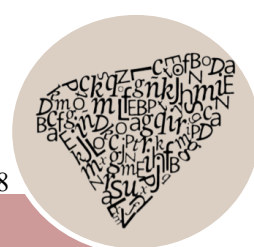
A esta hora era la única agrupación que se veía disponible en la calle. Las demás compañías habían salido a buscar chamba.

—No, no. Quiero que sea original y única. Porque ella es especial para mí.

—¿Y cómo le vamos a poner?

—Pues no sé. Tú eres el mariachi.

Vicente era un gran intérprete, pero un mal compositor. Sin embargo, el muchacho insistió y no le dió tiempo de titubear: le dió un anticipo de 1500 pesos, que sacó de su cartera sin chistar.



CUENTOS

—¿Puedes o no puedes?

Vicente miró a sus músicos, quienes esperaban una respuesta.

—Okay. Sobres. —dijo, y tomó el dinero.

—Te voy a dar dos semanas para escribirla, porque ésa es la fecha de la boda —anunció Javi, y volteó a ver a los otros dos músicos, incluyéndoles en la conversación —Quiero que la presentes con tu conjunto el día de mi boda. Si tienes los güevos y se presentan, les doy otra tanda.

El muchacho se levantó bruscamente y fue a su auto, abrió la puerta y sacó una tarjeta de la guantera. Con el mismo impulso regresó al lobby y le entregó a Vicente una invitación impresa. Luego se retiró, tambaleándose un poco.

—¿Estás bien?

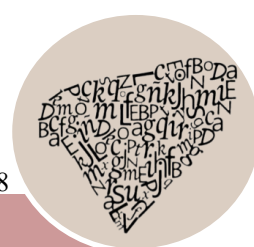
—Si, yo puedo irme solo.

Vicente repartió los 1500 entre los tres. Cuando menos había salido para la cena y una despesa, lo que resultó finalmente productivo. Ahora dependería de Vicente la letra, y de los músicos, los arreglos.

En la actualidad, los mariachis eran prescindibles. Habían sido reducidos a una extravaganza, un exotismo, tal vez un capricho generacional. Su agrupación competía con varias otras para ganarse el afecto de las personas y un lugar en la historia de la música. Entre el gremio se rumoraba que El Mariachi Nacional era el mejor, aunque el más caro. La competencia había generado rivalidades tóxicas y faltas de respeto. No era un gremio unido. ¿Cómo competir con la trova yucateca?

Las demás agrupaciones lo veían como una amenaza para la tradición vernácula por sus despreocupadas formas de apropiación de los elementos simbólicos del mariachi. Además, era foráneo y de una región donde figuraban otros géneros como la cumbia, la salsa y desde luego, el zapateo.

Si alguna virtud tenía Vicente era su convicción. Él hacía las cosas a su manera, desde el cuidado de su vestuario, hasta la elección del timbre musical de su canto. Curioso. Cómo construimos nuestra identidad a partir de la diferencia con los otros y otras... El tabasqueño, a juzgar



CUENTOS

por el mascarón olmeca que luce en el logotipo de su agrupación, confeccionó sus trajes de un color turquesa y le dió uno a cada músico. Así crearon su agrupación y consolidaron su imagen.

Se puede decir que Vicente tenía todos el tiempo del mundo para acabarlo, pero las deudas lo arrebasaban. Debía pagar renta, luz, alimentación de su familia y abonar al pago del refrigerador que había sacado en Coppel.

Se terminó de encomendar a la Santa Muerte, a la que ya le debía muchas. Bastante le ayudó para salir de su natal Tabasco en medio de tremendo lío legal, que casi le cuesta la vida.

Por sentido práctico, había pensado en dejar el mariachi para dedicarse a la mecánica, otra de sus aficiones. En esta ciudad se presume que existe un automóvil por cada tres habitantes, por lo que trabajo sobraba de a madres. Pero él sabe que su instrumento vocal es privilegiado. Muy entonado y con potencia. Porque a veces se le olvida lo que es la vocación.

—¿Saben qué? Al chile, vamos a salir a la calle —anunció Vicente a sus músicos.

—¿Vamos a pedir limosna?

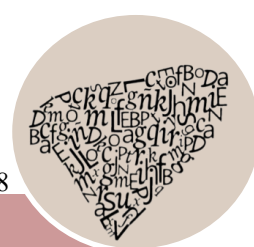
Vicente se puso el traje, se fajó el orgullo y salió con su agrupación a trabajar. Estaba convencido de que una caminata inspiraría de nuevo su oficio. Con un guitarrón y una trompeta, los peregrinos siguieron un derrotero por las calles aledañas de su colonia, interpretando las canciones clásicas del mariachi.

El calor y las botas duras hicieron difícil la travesía, pero valió la pena.

La misericordia de los vecinos les permitió juntar lo mismo que una buena noche. Las calles verdaderamente se alegraron durante su tránsito. Los vecinos veían este acto como algo novedoso, necesario. Incluso la estrechez de las callejuelas con casas pequeñas de interés social fomentaban una buena acústica para concentrar y amplificar el sonido.

No era el tipo de escenario que Vicente esperaba para proyectar su arte, pero eran la única agrupación que lo estaba haciendo, sin tanto foco mediático, y a él siempre le había gustado hacer cosas diferentes.

El otro día, mientras revisaba el motor de su amada camioneta suburban, entre ese andamiaje de conductos y pistones, se le reveló la letra. Una noche antes del bodorrio se puso a escribir, inspirado por el incidente. Al calor del impulso creativo, reunió a sus músicos y en un dos por



tres hicieron los arreglos musicales correspondientes.

A la noche siguiente, el motor arrancó y, tal como acordaron, el mariachi llegó a la fiesta a bordo de la suburban blanca. Entraron a la casona, una antigua villa de aspecto colonial que había sido absorbida por la mancha urbana. La habían decorado muy bonito, con esas luces cálidas de bombillo que dan un ambiente íntimo a la velada. Por órdenes de Vicente, los mariachis permanecieron a la distancia, y el wedding planner fue a notificarle, algo extrañado, al papá de la novia.

Javi Richaud detuvo su transmisión en redes sociales para correr hacia la entrada. Estaba sorprendido, pues no solo no los esperaba, sino que ni siquiera recordaba el incidente.

Rodolfo y Mauricio se pusieron perros. Su presencia uniformada era fuerte, y notablemente llamó la atención de los invitados, quienes rumoraban intrigados con la mejor de las emociones.

No tuvo de otra más que ceder.

—¿Y cuál vas a tocar?

—¿No te acuerdas que me pediste una canción?

Parecía que Javi no estaba lo suficientemente borracho para animarse al mariachi, pero la familia de la novia, gratamente sorprendida por el gesto gallardo del novio, detuvo la presentación en vivo del conjunto musical.

—Tú sígueme carnal. Improvisa.

Vicente entró al ruedo como los grandes. Rodolfo tiró unas notas de trompeta y luego entró el guitarrón para dar ritmo. Entonado y gallardo, Vicente dijo:

—Con permiso de los novios y sus familias, esto se titula "*Con todas las de la ley*".

El destino nos puso en el camino, pero todavía estábamos sujetos a prueba de la ley.

Qué ceremonia ni qué ocho cuartos

Suegro, suegra, yo ya me casé

Con sus disculpas

Me retiro con mi mujer



CUENTOS

No lloren, que la volverán a ver

Su princesa es ahora mi reina

¿Qué le vamos a hacer?

Los tíos y tías se ruborizaron. Javi permanecía pegado al brazo de Vicente, danzando de un lado a otro, fingiendo estabilidad. Solo la presencia de las cámaras en los teléfonos celulares de los asistentes le permitió recobrar la compostura, tratándose de su imagen pública en redes sociales virtuales. Incluso, en un gesto de gallardía, incluso cantó a coro con Vicente:

Sí señor, ¡con todas las de la ley!

Luego, Vicente se apropió del escenario e igual se acercó a la mesa de la familia de la novia con su semblante más galante. Nada más inapropiado que lo diría a continuación, pensando que era muy cómico.

Aunque no me quieran

Aunque no les guste

Ya firmamos

Nuero me pueden decir

Soy como un hijo

Pero no abusen

Porque solo obedezco a quien

Me da de comer y me deja dormir

Fuegos artificiales. El público quedó conmocionado. Solo algunos aplausos mecánicos de cortesía de sonaron al fondo.

—¿Quieren que les cante otra? —dijo eufórico Vicente.

Ante la negativa rotunda, Vicente cobró su dinero, pero los echaron de la fiesta. Con ese pago le alcanzó para vivir una semana más.



CUENTOS

A la calle de nuevo, a recorrer nuevos barrios, esperando otra oportunidad y el favor de los vecinos. Pensaron en cambiar la tela de los trajes por una dry-fit para mitigar el sudor, y las botas de vaquero por tenis deportivos.

Hasta que un día pasó lo irremediable y lo más lamentable de la actualidad del mariachi: peregrinando por una calle de la colonia Bojórquez se encontraron de frente, cara a cara, con el Mariachi Nacional. Vicente y su contrincante apretaron los puños, las mandíbulas, y todo lo que cruje y truena cuando alguien más quiere ocupar tu plaza. A la vieja usanza, cada uno desenfundó su pistola. La disputa por las calles había comenzado. ¿Qué ha pasado con nuestra música vernácula?



CUENTOS

Revista Yucateca de Estudios Literarios. Año 2024, núm. 18, mayo 2025: 104 -108. UADY. ISSN: 2007-8722

TRABAJO COLEGIADO

Mario Galván Reyes

Minuta de la Academia de Fundamentación

Miércoles 16 de febrero de 2022

19 horas. Plataforma virtual Zoom

Recogió la minuta: Antrop. Adela Vázquez V

Tras breves inconvenientes técnicos con la cámara y los permisos del micrófono, se abrió la primera Sesión Plenaria de la Temporada Enero-Junio con la bienvenida de parte del maestro “Chucho”, coordinador de la Academia de Fundamentación de la licenciatura en Artes Visuales, quien inició recordando que la sesión pasada nadie se ofreció y a él no le dió tiempo de redactar la minuta. “Una *peccata minuta*” (pequeña falta), añadió irónicamente, pero hizo hincapié en que, más que una exigencia institucional, es un deber moral del cuerpo de profesores para puntualizar acciones de nuestra agenda de trabajo, REAL y CONCRETA. De tal forma, se delegó a una servidora, la maestra “Adelita”, nueva profesora proveniente del campo de las humanidades, para que tome nota y se “empape” de nuestro lenguaje sin perder ningún detalle de lo acontecido.

Para comenzar, Mercedes Luna se quejó de que no hubiera talleres abiertos para practicar. “¿Qué sentido tiene entonces ofrecer estas asignaturas a los alumnos?” Grabado, serigrafía, hasta pintura al óleo. El maestro Jesús señaló que la sesión no se trataba de “un buzón de quejas”, sino de sugerencias, por lo que toda la comunidad universitaria debería adaptarse a la restricción de movilidad por contingencia sanitaria y ser propositivos con sus dinámicas en el aula virtual. Después de un breve silencio, Chucho distendió la tensión recordando los tiempos prepandémicos. “Antes padecíamos de ‘juntitis’ [sic]. Ahorita ya estaríamos departiendo el sand-



CUENTOS

wichón o las hojaldritas mientras conversamos sobre la querida del director, ¿a poco no?”. La maestra Teté Améndola abrió su micrófono para recordar que la sesión se estaba grabando, e invitó a mesurarse con los comentarios. “A su querida facultad te refieres ¿verdad, Jesús?”, corrigió. Mercedes, sin la cámara activada y con la voz entrecortada, complementó que extrañaba las instalaciones, y a los compañeros también: “Trabajar en casa no produce la misma mística”. “Eso es porque el ex convento donde está nuestra facultad, con todo y su mobiliario viejito, es un lugar mágico”, añadió Cuauhtémoc Garza, profesor de Restauración. Siguiendo el diagnóstico de la acción práctica en docencia, se abrió el diálogo con Pablo Tut, joven profesor de Tecnología y Nuevos Medios, quien ha observado una situación recurrente en su asignatura virtual: deserciones de alumnos de Arquitectura y Artes Visuales. Asunto: salud mental (y/o emocional). Alguien ha contado con apoyo y acudido a terapia; la mayoría no. El problema, a su entender, es que hay un prejuicio generalizado acerca del artista que sana emocionalmente y se queda sin nada que decir. “¿Qué podemos hacer como profesores?”, dijo. Entre el mosaico de bustos a cámara se coló un tosido de fumador. Ricardo Martínez, profesor de Psicología del arte, intervino mencionando que actualmente hay acceso a los servicios de atención psicológica de la Universidad, a pesar de su nula campaña de difusión.

Chucho: los chicos tienen que dejar de quejarse y usar su “cerebralidad” [sic]. El área de orientación psicológica de la Universidad solo aporta sugerencias “hasta que el alumno pueda tener una atención especializada”.

Dadas las 7:23 de la noche, el profesor Chucho preguntó repentinamente por el profesor Eduviges, quien debió estar conectado para dar su visto bueno de la plenaria y pasar su reporte a la Secretaría Académica. Luego, en seguimiento a la reflexión de nuestro propio desempeño magisterial surgió la pregunta de “¿cómo hacemos acompañamiento al alumno para que no deserte?”. Al respecto, Pablo Tut preguntó que “si un alumno se nos acercara para pedir asesoría y definir su tema de proyecto ¿hasta qué punto podríamos intervenir?”. El maestro Chucho advirtió que Pablo no podría orientarlos porque es “demasiado guapo y demasiado joven”, pero principalmente porque es profesor bajo contrato, y por lo tanto no está entre sus facultades. Ne-



CUENTOS

cesariamente tendría que canalizarlos con él (Chucho) y/o el profesor Eduviges, responsables del proyecto terminal. “Tenemos que acordar líneas de acción. Porque hay veces, incluso, que llegan los alumnos y nos preguntan: *maestro ¿qué debo pensar*”, apuntó Chucho. No obstante, para saciar la inquietud de Pablo y los demás profesores, se propuso redactar un oficio donde se reconociese el trabajo de asesorías informales, que normalmente quedan en anonimato y en las charlas de pasillo o la cafetería. Algo como una especie de “co-tutorización”, a reserva de un mejor nombre para ese servicio

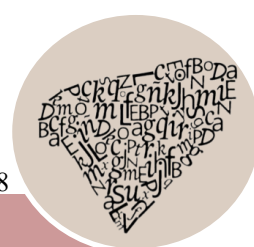
En otros asuntos, el mtro. Tut señaló que hay muchos colegas profesores abrumados por la pandemia (en todos los niveles educativos), por lo que se debería trabajar de manera transdisciplinaria un eje de *Espacio, Tecnología y Medio Ambiente*, tal como el teatro está explorando los traumas de contacto social generados por la pandemia. Sin perder el hilo de la conversación, la maestra de Museografía, Marialuisa Galindo, anotó: “por ejemplo, la exposición de este Julio [Millán] fue escandalosa. No veía nada así desde los performances que se hacían en el claustro de la facultad”.

Pablo: ¿Cómo puede decir eso, maestra? Fue un acontecimiento transmitido incluso por “streamers” donde se exploró, precisamente, la estética de lo virtual.

Marialuisa: ...tu exceso de entusiasmo me produce miasmas. Eso era como un videojuego infantil, ¡pero sin la didáctica!

Pablo: ¡Usted suena más anticuada que el abuelito de Avelina Lésper!

El estruendo metálico del choque de unos cubiertos se coló en segundo plano por el micrófono del maestro Chucho. “Cómo pasa volando el tiempo... Vamos a hacer una pausa de diez minutos para oxigenar las piernas”. Pero tras volver del *break*, Chucho dijo que se retiraría para atender a su esposa, quien pescó una bacteria “hospitalaria”, y que quedaría al pendiente de las Jornadas Semióticas. Por su parte, Silvia Barbotto señaló que llevaba toda la sesión esperando este tema. “¿Van a poder pagarle el avión al ponente?”, preguntó. “Marc va a leer la primera edición de *Kant y el ornotorrinco*, de Umberto Eco, ¡quien fuera su propio maestro!”. Jesús respondió que era probable que en esta ocasión el evento chocase con las actividades del Centena-



CUENTOS

rio de la Universidad, y veía difícil, por la especificidad del tema, que pudiera integrarlo en el itinerario de los festejos, dada la prioridad que estos últimos tenían en el presupuesto general. Silvia Barbotto dijo que la *Universitát di Bologna* esperaba una respuesta “positiva” de parte de nuestra Facultad. “*Culpa supina* de nuestros administrativos. Pero podemos programarlo en línea, para ahorrarnos el avión”, dijo Jesús alzándose en hombros, y abandonó la llamada, no sin antes mencionar que la maestra Teté Améndola quedaría a cargo de la coordinación de la plenaria.

Todos coincidieron en que, a sus sesenta y tantos años, al profe Chucho se le notaba cansado, con justa razón, si tenía seis grupos de treinta alumnos y doce asesorados de tesis. “Es una lástima. Los chavos dicen que solo llega a platicarles su vida personal en clase”, dijo Ricardo Javier Martínez.

“Siguiente tema”, señaló Teté. “Los trabajadores técnicos y manuales amenazan con hacer paro de labores durante las actividades del centenario para exigir mejores condiciones salariales. ¿Nos vamos a solidarizar con ellos? ¿Qué opinan?”.

No. Sí. No. Ellos ganan mejor que muchos de nosotros, quienes estamos apenas de contrato por horas, señalaron los profesores. Para eso pagan cuota sindical, para que un abogado les represente en sus demandas. “Si es necesario, yo misma, junto a los alumnos, barremos el espacio para nuestras actividades de exposición”, dijo la maestra Marialuisa, y se dejó abierta esa posibilidad de autogestión.

En otros temas administrativos, se discutió la cantidad que los profesores recibieron de aguinaldo en diciembre pasado, pero se lamentó el tradicional pavo navideño que cada profesor dejó de recibir en la reciente época de posadas...

Tras muchas disculpas por el retraso, el profesor Eduviges se conectó a la llamada, pero al no encontrar a Chucho, con la misma se desconectó. “¿Pero sí vino, verdad?”, dijo antes de abandonar la sesión. Después de dicho paréntesis, se abordó el asunto de la Capacitación e Intercambio Cultural con otros profesores de Santiago de Compostela, España. Teté aprovechó señalar que sería una buena oportunidad para hacer la peregrinación anual y conocer más del



CUENTOS

arte sacro y barroco. Hasta entonces, José Luis Rodríguez de Armas, profesor de Estética Contemporánea, quien se mantenía atento y en silencio, intervino alzando la mano. “Adelante, Chino”, dijo la maestra Teté. “¿Y por qué hasta Santiago de Compostela? ¿Tú no sabes que la Universidad de La Habana está aquí cerquita y tiene una producción de pensamiento más crítica y más cercana, no solo geográfica sino culturalmente?”, reclamó Rodríguez de Armas. “Chinito, tú eres filólogo y postmoderno. Y además, cubano. Saliste de ahí. ¿Para qué querías volver?”. “No, yo no quiero volver. Pero si los compañeros van a hacer un intercambio, me parece que debería ser para re-pensar, de-colonizar y de-construir el imaginario sobre el Caribe”. Ya se estaban saturando los canales de audio por tanta discusión, cuando la maestra Marialuisa intervino: “Bueno, y a todo esto, nadie le ha preguntado su opinión a la maestra Adelita, quien seguro ya se cansó de tomar nota”.

La que aquí suscribe comentó que, en vista de la austeridad presupuestal de nuestra institución (y para no arruinar los festejos de su centenario) podría asumirse el Antropoceno como era geológica real e inevitable, en la que podríamos hacer de la basura una oportunidad estética para hablar de la huella del ser humano y salir de las nociones clásicas de *espacio de exposición*, que permita encontrar nuevas líneas políticas en la agencia social del arte. Sorpresivamente, el maestro Jesús asomó a la llamada y se incorporó interesado en nuestra discusión, que se extendió hasta las tres de la mañana, incluso cuando ninguno de los compañeros pudo seguir el ritmo. Las únicas condiciones fueron que él se ocupase de la minuta, que eventualmente no hizo, y que dejara de llamarme en diminutivo. Y, si bien todo quedó grabado en vídeo, para refrendar el compromiso con un propósito pedagógico, alguien más tendrá que transcribir todo lo dicho en esa “sobremesa” de nuestro trabajo colegiado.



Año trece, número dieciocho
Mayo, 2025