

12
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

RELACION DEL TEXTO Y EL CONTEXTO EN LA OBRA LA CADANDRIA, DE RAFAEL DELGADO



SET. 30 1991

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS

P R E S E N T A :
SUSANA GOMEZ MURAT

Asesora: Maestra Marcela Palma B.

México, D. F.

Octubre 1991

TESIS CON
FALDA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

TEMAS

PAGINA

- INTRODUCCION	1
1.- MARCO TEORICO	4
1.1 Carácter semántico de la obra escrita	7
1.2 Carácter histórico de la obra escrita	10
1.3 Carácter morfosintáctico de la obra escrita	14
2.- ANALISIS DE ALGUNOS ASPECTOS DE <u>LA CALANDRIA</u> , DE RAFAEL DELGADO	18
3.- <u>LA CALANDRIA</u> EN SUS CONTEXTOS	22
3.1 Contexto histórico de la novela	24
3.2 Contexto cultural de <u>La Calandria</u>	27
3.3 Contexto morfosintáctico de la novela	33
- EPILOGO	37
- BIBLIOGRAFIA	40

INTRODUCCION

El presente trabajo se circunscribe a la explicación de la relación, casi siempre inadvertida, que existe entre el texto literario y el contexto de la misma obra; pretende además, ejemplificar con la obra de Rafael Delgado La Calendria, cuál es, concretamente, dicha relación e importancia de ésta.

Es necesario advertir que en los propósitos de la presente tesina, no está el de probar una idea o una postura ideológica, sino simplemente destacar que existe evidentemente una correlación importante entre el texto y sus entornos, basada en el reciente concepto de morfosintáctica textual.

Mi inquietud al hacer este trabajo surge de la idea de analizar y explicar una obra literaria, no sólo a través de análisis gramaticales, sino llevar estos a los horizontes que ofrecen las relaciones semánticas implícitas en el texto, y es ahí entonces donde aparecen los contextos. Para lograr una postura ecléctica pero razonada, recurrí a los conceptos de la semiología, ciencia de los significados.

Cualquiera que sea el resultado de la presente tesina, - la intención original fue delimitar, en el ámbito contextual, la obra mencionada de Rafael Delgado. Para ello, es necesario conocer cuáles son algunas características de la obra escrita, cuáles sus contextos; cómo esos contextos coadyuvan a explicar la conformación de la obra; y en fin, aquellos elementos extratextuales que, sin ser parte intrínseca de la obra escrita, no pueden separarse de ésta, por ser inherentes en mayor o menor medida a su configuración.

La extensión de esta tesina, frena los alcances que pudiese tener el tema de los contextos en la obra escrita. Es entonces, el presente trabajo un modesto planteamiento de cómo podría enfrentarse un lector a una obra literaria escrita, a través de sus contextos.

Debe mencionarse que, si el lenguaje se ha caracterizado como fenómeno esencialmente fónico, también debe asentarse como fónica, la sustancia expresiva de la literatura. Sin embargo, es necesario reconocer que la conformación gráfica de la obra literaria, conlleva intrínsecamente elementos no lingüísticos que hacen del texto un discurso único, diferente a otras obras artísticas; y dichos elementos conviven paralelamente en la obra, con los lingüísticos. De esos elementos no lingüísticos, que pertenecen a la obra literaria como unidad, como una obra vista globalmente, nos ocuparemos en el presente trabajo.

Todo aquello que en la obra literaria tenga un valor significativo, la semiología podrá auxiliarnos a desentrañarlo. De hecho, como conjunto, además del mero asunto que una obra literaria trate, ésta nos vinculará no sólo con la realidad fantástica que presenta el asunto, sino también con la realidad objetiva de la cual la novela ha surgido.

En el presente trabajo se intenta hacer un análisis de los elementos del discurso en general y un análisis del discurso escrito en particular, representado aquí por la obra de Rafael Delgado La Calandria; y en virtud de que la ciencia de los significados no se refiere sólo a lo escrito, sino a todo

lo que "significa", incluyendo desde luego el acto del habla, me permití en este trabajo mezclar y comparar los elementos del discurso hablado y el escrito, justamente con la intención de especificar el segundo, porque desde luego habrá contextos propios del acto del habla que no puedan operar en el discurso escrito, como las actitudes corporales de hablante y oyente que ya por sí mismas implican un significado dentro de la comunicación.

En el caso específico de La Calandria, tratase de una novela cuya estructura la hace susceptible de un fácil análisis de esos elementos extralingüísticos de los que hablo, porque es una obra escrita en prosa, con un vocabulario asequible a muchos lectores y porque su tema (tónico del discurso) y la época en que fue escrita, posibilitan el objetivo que pretendo ahora.

Muchas obras literarias son analizadas a la luz de distintas escuelas o tendencias, (historicista, sociológica, psicologista, etc), que seguramente esclarecen el estudio de esas obras; es evidente también que los análisis de morfosintáctica textual no son nada nuevo y que día a día se incrementan los aciertos del panorama que ofrecen; por ello es pertinente hacer hincapié en que en esta sencillísima tesina, no defenderé uno u otros caminos de análisis, sino simplemente expondré la relación tan importante que una obra literaria guarda con sus contextos, los cuales se manifiestan a través del contexto verbal ("lo escrito") y nos muestran los ámbitos o partes del mundo que contiene La Calandria.

I.- MARCO TEORICO

El signo lingüístico propuesto por Karl Bühler presenta una estrecha vinculación entre hablante, oyente y realidad; esa relación hace que el signo se eleve a la espiritualidad, a la memoria, desligándose de la materialidad y convirtiéndose en un ente de índole logístico. Sin embargo, el signo lingüístico puede transformarse también en una materialidad secundaria pero más perdurable, que es la escritura.

El acto concreto del habla, con los elementos que intervienen en el circuito, desaparece en la escritura. Esa emoción comunicativa que experimenta el hablante en el circuito del habla, se manifiesta porque las palabras están vivas, junto con el sujeto que las emite. Sin embargo, en la obra literaria, las palabras han quedado grabadas en un papel; carecen ahora de sonidos porque estos se han vertido en los signos gráficos y están supeditadas a la interpretación, que de acuerdo con la estructura de la obra misma, de su tiempo y circunstancias - además de las particularidades de cada lector (cultura, edad, sexo, etc.) - haga de ellas el sujeto.

En el circuito del habla, en la realización concreta de la lengua, ocurre algo parecido. Estamos hablando de los entornos, que son factores que complementan el carácter específico de la lengua.

En este trabajo pretendo llegar a la explicación del texto literario a través de elementos no sólo lingüísticos y por ello me pareció interesante la clasificación que

Eugenio Coseriu hace de las circunstancias del hablar, es decir los "entornos", algunos de los cuales podrían aplicarse también al discurso escrito. Reproduzco a continuación dichos entornos del habla y, los que sean operantes, se analizarán posteriormente en la novela de Delgado:

1. Situación: las circunstancias y condiciones espacio-temporales constituidas por el hecho de que alguien hable con alguien de algo.

2. Región: el espacio dentro de cuyos límites un signo funciona en determinados sistemas de significación:

a) la zona, que es la región en la que se conoce y se emplea corrientemente un signo;

b) el ámbito, que es la región en la que suele conocerse el objeto designado;

c) el ambiente, que es una región establecida social o culturalmente: la familia, la escuela, las comunidades profesionales, etc.

3. Contexto: es toda la realidad que rodea un signo (un acto verbal o un discurso, como presencia física y como saber de los interlocutores). En el caso que nos ocupa, discurso escrito:

a) contexto idiomático, que es la misma lengua como fondo del hablar, el cual realiza sólo una parte de la lengua;

b) contexto verbal, que es el discurso mismo en cuanto entorno de cada una de sus partes. Para cada signo y para cada porción de un discurso (que puede ser diálogo), constituye "contexto verbal" no sólo lo dicho antes, sino también lo dicho después, en el mismo discurso;

c) contexto extraverbal, que son todas las circunstan-

cias no lingüísticas que se reciben directamente o son conocidas por los hablantes:

- el contexto físico abarca las cosas que están a la vista de quienes hablan;

- el contexto empírico son los estados de cosas objetivos que se conocen por quienes hablan en un lugar y en un momento determinados;

- el contexto natural es la totalidad de los contextos empíricos posibles, es decir, el universo empírico conocido por los hablantes;

- el contexto práctico u ocasional, es la ocasión del hablar;

- el contexto histórico son las circunstancias históricas conocidas por los hablantes (o por los lectores, en este caso);

- el contexto cultural es todo aquello que pertenece a la tradición cultural de una comunidad y que de alguna manera está presente en la comunicación.

4. Universo del discurso: se refiere al sistema universal de significaciones al que pertenece un discurso (o un enunciado) y que determina su validez y su sentido.

Aunque la obra escrita no podrá sujetarse a todas las anteriores circunstancias, la explicación anterior sí nos pre dispone a pensar que la obra escrita, de acuerdo con sus propias características, puede ser explicada a través de contextos específicos, como son los contextos histórico, cultural y agregando otro, morfosintáctico; ⁽¹⁾ porque la obra escrita es,

(1) Trabant, Jürgen. Semiología de la obra literaria.

en sí misma, una "petrificación" del habla o en todo caso del pensamiento; el habla se desvanece, se esfuma; lo escrito permanece, se fija. Ahí no puede agregarse ni restarse nada. Los entornos que corresponderán verdaderamente a la obra escrita son justamente sus contextos generales, a saber:

1) la continuidad material del texto - al menos por algún tiempo - sin que por ello sea necesaria una identificación del texto con el manuscrito; con un "contexto físico" del texto, que no sea el del acto del habla. Al hablar, el contexto físico comprende "las cosas que están a la vista de quienes hablan"; en cambio, el contexto físico del texto es la materialidad que le sostiene, las cosas a las que un signo adhiere (en el caso de un signo grabado, escrito o impreso, según la opinión de Bühler).

2) la multiplicidad de conocimientos que debe tener el lector de su texto. Todas las circunstancias del hablar pueden conservarse en el ámbito de conocimientos del lector, si es que el texto no las retiene o contiene de algún modo en un contexto verbal.

1.1 Carácter semántico de la obra escrita.

La lengua no es simplemente un discurso de proposiciones, ni un conjunto de signos, sino básicamente es un discurso de significados, un discurso semántico. Ya Halliday apunta en algunos estudios que ha hecho sobre adquisición de la lengua en los niños (lengua materna), que éstos aprenden el idioma a través de significados y junto con la lengua, aprenden tem-

bién todo el cúmulo cultural que comporta, por su evolución histórica.

El hecho de que la lengua sea un sistema que "significa" (un sistema semiótico), que puede referirse por su esencia verbal a los demás sistemas significativos, la hace particularmente susceptible de comportar la cultura del hombre. Y precisamente la lengua escrita, en la obra literaria específicamente, ofrece al lector un cúmulo de significados actuales o de otros tiempos, pero siempre significando, siempre comportando la expresión máxima de la cultura del hombre. En este sentido y de hecho, el ser humano es básicamente un ente etimológico, de orígenes, de evolución de significados y sus expresiones, el texto literario en este caso, son también la representación de la evolución de los significados que ha creado. La lengua, como sistema comunicativo, no tendría validez ni sentido, si no pudiera "significar" algo, si no pudiera remitirnos (hablante, oyente o lector) al objeto conceptualizado. ¿Qué objetivo tendría analizar gramaticalmente un documento en donde encontrásemos un sistema comunicativo, cuyos signos no nos remitan a algo por carecer de significación?

El análisis semántico de un texto nos remite a la significación que el mismo proporciona, porque somos partícipes del mismo sistema y ese es el objetivo esencial y fundamental de la lengua: comunicar. Si en la morfosintáctica textual el análisis resulta más o menos evidente, en lo que se refiere a la interpretación del texto, el asunto es diferente, porque tendremos que atender al código ideológico con que se visualice. Es indudable que al elaborar su obra literaria, el autor tiene una visión del mundo, peculiar y concreta, que es

tá explicitada en su escritura; y cuando el crítico (recreador del texto en el sentido unamuniano) se pone a valcrar el texto, la situación se complica, porque el crítico podría modificar la significación que el autor quiso plasmar en el texto. Justamente entonces el aspecto semántico encuentra mayores dificultades en su plasmación, porque no reposa sobre el aspecto verbal del texto, sino que el libro es una realidad de ficción literaria que remite a otra instancia transtextual.

La obra pues, nos remite a una realidad mucho más trascendente: nos remite al contexto en el que surge. La obra no es una plasmación directa de la realidad que refleja, pues si fuese un reflejo directo, estaríamos frente a una escritura histórica. La obra nos presenta una realidad de transfondo, en donde quizá encontremos la escritura al servicio de una ideología, en todo caso, la del autor.

Pero el punto es asentar que la obra literaria tiene su propia realidad en sí y por sí, distinta en principio, del mundo reflejado, pero fundada en él y no me avocaré a discutir si la literatura conlleva o no servicios a ideologías. Podría mencionarse como ejemplo que la lengua utilizada en un libro antiguo, por haberse modificado históricamente el saber depositado en ella, con el tiempo ya no concuerda con nuestro conocimiento lingüístico. Pero ahí están los diccionarios, las gramáticas y los comentarios, a los que podríamos recurrir para su explicación. Sin embargo, en ese momento único de su primera lectura (una lectura superficial) no nos aporta nada, debido a su léxico anacrónico. No obstante, libros anti

guos o presentes, nos ofrecen un contenido cultural y aquí me place rescatar el pensamiento de Jorge Luis Borges sobre los libros, anotado en un prefacio a un diccionario en lengua castellana: "... Hay quienes no pueden imaginar un mundo sin pájaros; hay quienes no pueden imaginar un mundo sin agua; en lo que a mí se refiere, soy incapaz de imaginar un mundo sin libros... el hombre ha creado el libro, que es una extensión secular de su imaginación y de su memoria... cualquier papel que encierra una palabra es el mensaje que un espíritu humano manda a otro espíritu... Ahora, como siempre, el inestable y precioso mundo puede perderse, sólo el libro puede salvarlo..." Y en estas poéticas palabras Borges quizá intenta destacar la importancia sustancial de la palabra escrita. Sólo las civilizaciones avanzadas reportan la presencia de bibliotecas; y en ellas, el libro almacena y resguarda el conocimiento y el pensamiento que el hombre tiene sobre el mundo y la vida. Si en el mundo de hoy poseen significado los semáforos, las señales carreteras, y hasta la ropa que se usa, es imprescindible valorar el significado del libro como captor y portador de cultura a través del tiempo.

1.2 Carácter histórico de la obra escrita.

Quando el escritor crea la obra literaria recurre, además de sus vivencias propias, a un conocimiento histórico que él posee; un conocimiento propio que, además del conocimiento de la lengua, ayuda a imprimir en la obra, una versión personal y autónoma de los hechos. Esos conocimientos están sometidos

dos al tiempo. Quienes comentan los textos, recurren a la explicación de los conocimientos que presuponían concocía el autor y que, para los lectores de su misma época, el propio escritor presuponía conocidos. Claro que los comentarios de los críticos, en este sentido son, como ya se mencionó, absolutamente arbitrarios, debido a la presuposición. Por ello hay textos fáciles y difíciles. Los difíciles serán aquellos que más allá del conocimiento de la lengua - exijan otros conocimientos. Entre más contextos ignore el lector, mayor dificultad tendrá para la comprensión de ciertas obras. Para algunos autores, Trabant⁽²⁾ por ejemplo, "explicar" una obra significa ante todo, reconstruir sus entornos. Y los estudios evidencian que un texto debe encontrar su verdad en la confrontación de lo escrito con la realidad de la que surgió.

La novela, en el caso que nos ocupa, no dispone de otros elementos para la explicación de sus contextos, más que del texto mismo, que en este caso es el contexto verbal. Es decir, el contexto verbal describe a la vez, otros contextos. En este punto del contexto histórico, una carta abrigará muchas más interrogativas, es decir, será mucho menos comprensible que una novela, porque quien escriba la carta dará por conocida en el lector una información previa y anterior a su lectura.

La novela es más autónoma que la carta: necesita menos conocimiento de los entornos por parte del lector, aunque esto no significa que pueda prescindirse de ellos. En la obra, sus partes están relacionadas unas con otras, explicándose

(2) Trabant, Jürgen. Semiología de la obra literaria.

una a una sucesivamente hasta el final. Por ello también la obra es unitaria y no puede verse sólo en su valor verbal, si no en su valor de relación de significados, entre sus propios contextos.

Cabe mencionar que, como parte de las estructuras extralingüísticas del texto, el contexto histórico se presenta como uno de los retos más importantes a que se enfrenta el lector al abrir un libro, y su importancia es tal que, inclusive en la elección de una obra, el lector se remite a considerar la época en la que fue escrita porque presupone, ciertamente, que según esa época, encontrará distintos valores tanto culturales como estéticos en la obra.

Y en este punto del contexto histórico creo pertinente mencionar el concepto de pragmática textual. Este concepto me dispone a pensar en que la historia (con su estructuración y mensaje pertinentes) necesita, según Todorov, un discurso que dé cuenta de ella. El pensamiento de un escritor se realiza en una estructura artística determinada, de la que es inseparable. Forma y fondo, en el sentido tradicional, no existen en un texto por separado.

Un texto artístico, literario en este caso, es una significación de compleja estructura. Para poder entender el mensaje de la obra, es necesario examinar la praxis o pragmática que encontramos en la superficie textual, a través del lenguaje. Los aspectos formales de la obra literaria, están íntimamente relacionados a los elementos de la historia, de ahí que no se puede identificar la pragmática textual con el concepto

tradicional de "forma". En el texto nada es casual; todo tiene un sentido; todo se "semantiza", porque el mensaje es la información que surge en una determinada pragmática textual. Como sistema de comunicación que es la obra literaria, necesita ordenar los signos de un modo particular y este ordenamiento está supeditado incluso a las situaciones espacio-temporales del autor.

Cabe mencionar el pensamiento de Peirce en su obra semiótica-pragmática, aunque estas consideraciones se refieren al "signo" en general, podemos ajustarlas a la obra literaria como un sistema que "significa" y adoptar el pensamiento de Peirce a nuestras necesidades de explicación del texto. A diferencia de otras propuestas con respecto al signo, en términos de entidades y relaciones, Peirce aborda la tarea de describir las condiciones necesarias para que cualquier hecho, objeto o situación, funcione como signo. Y de acuerdo a sus propias palabras: "ello implica dar primacía a la praxis como dimensión desde la que, a través de los conceptos de interpretante y contexto, se produce la significación, concebida como un proceso social".⁽³⁾ La obra entonces no es un fenómeno aislado, indiferente al lector; pues en tanto que surge el contacto con el interpretante, es necesario considerar la "praxis" de la obra, la cual necesita la explicación de otros elementos: los lectores y los entornos.

Hay una relación tal de interdependencia entre los elementos extrínsecos e intrínsecos de la obra, que puede asu-

(3) Talens, Jenaro. Elementos para una semiótica del texto artístico.

mirse la idea de que las estructuras textuales a la vez determinan y dependen íntimamente de las diferentes funciones pragmáticas, cognoscitivas y sociales del discurso. Por lo tanto, el texto literario puede encontrar una explicación primaria en la explicación de su contexto histórico, aunque esto no significa descubrir una constante a través de la cual la interpretación del texto se hiciera unívoca, porque, si se encontrara, el texto se reduciría a fórmulas matemáticas, destruyendo su carácter artístico.

1.3 Carácter morfosintáctico de la obra escrita.

Es reciente la aplicación del concepto de morfosintaxis al texto literario, porque se aplicaba únicamente a la forma y función de las palabras dentro de un enunciado u oración, gramaticalmente hablando. Poco se había considerado acerca de que, en el texto literario existiera una relación morfosintáctica entre sus elementos (oraciones, cláusulas, capítulos, etc.) y en la actualidad esta relación ha encontrado explicación y consistencia atendiendo a la semántica, es decir, no separando lo estrictamente formal y funcional, del significado.

En este punto es necesario aclarar la multiplicidad de la terminología utilizada para la explicación de lo que es morfosintaxis textual y aún más, de lo que es "discurso literario". En la presente tesis me baso exclusivamente en la terminología usada por Teun A. Van Dijk,⁽⁴⁾ autor holandés, cu-

(4) Van Dijk, Teun A. Estructuras y funciones del discurso.

yas explicaciones adopto por parecerme las más objetivas.

El discurso literario contiene propiedades gramaticales más allá de los límites de la oración, es decir, relaciones semánticas entre oraciones. Esto nos da la posibilidad de generalizar acerca de las propiedades o características de las secuencias de oraciones; aunque, por supuesto, una gramática del texto incluye una gramática de la oración. La certeza de que es posible aplicar una gramática del texto como ciencia, nos la da la existencia de palabras como "pero", "sin embargo", "por lo tanto", "al contrario", etc., que sólo pueden existir en oraciones relacionadas en un discurso. Y aquí insisto en que las relaciones entre oraciones, deben buscarse en el nivel semántico, y no sólo en la interdependencia funcional de éstas.

El hecho de que en una obra, una oración dependa de otra/s y a su vez una cláusula se relacione con otra/s, le otorga al discurso (literario aquí) la llamada "coherencia" o cohesión semántica. Entonces la obra se considera coherente si sus oraciones, cláusulas y capítulos cumplen con ciertas relaciones semánticas.

El texto literario no puede estudiarse ya como el análisis del sujeto/predicado y los elementos de estas estructuras oracionales (función tradicional de núcleos y modificadores tanto del sujeto como del predicado), sino que, pasando a otro nivel de análisis, las oraciones se convierten en proposiciones, es decir, en estructuras que, además de tener sujeto/predicado, núcleos y modificadores, comportan un significa

do que hace alusión a un referente, que está en la realidad, es decir, las oraciones explican una determinada realidad. A tal realidad específica la denominamos situación.

Entonces el texto literario es coherente si sus situaciones están relacionadas entre sí. El hecho de que estas situaciones puedan relacionarse a través de conceptos, otorga al texto literario una coherencia conceptual, semántica, a la cual identificamos como marco. El marco, reproduciendo la idea de Van Dijk, es: "una estructura conceptual que representa el conocimiento convencional de los usuarios de una lengua".

En general, cualquier corpus escrito no puede entenderse si sus oraciones se toman aisladamente. Deben por lo tanto apreciarse en secuencias completas de oraciones. Aparece ahora el concepto de una estructura superior a la oración, que puede denominarse macroestructura. En el discurso está inmersa una secuencia ya no de oraciones, sino de proposiciones que, como ya se anotó, le dan al corpus un sentido global. En tanto que un discurso contenga esta secuencia proposicional, y en tanto que el lector conozca un marco referencial, el discurso podrá llamarse comprensible.

El destacar la importancia de la semántica como parte integral de la morfosintaxis del texto, puede también apreciarse en la oración. Cabe preguntarse ahora: ¿cómo podríamos asignarle a una palabra, una categoría funcional dentro de la oración, si desconociésemos su significado? No podríamos clasificarla como "sustantivo" o "verbo" a través de su mera ca-

(5) Van Dijk, Teun A. Estructuras y funciones del discurso.

racterística formal, pues se ha asentado que en el signo lingüístico la forma es arbitraria y, de hecho, la asignación de categorías funcionales está supeditada a las relaciones que guardan las palabras dentro de la oración. Con mayor importancia entonces, debemos considerar las relaciones semánticas entre oraciones que existen dentro de un texto literario, ya que de otra manera, no podríamos hablar de que exista una morfosintaxis del texto.

Las anteriores anotaciones apoyan la decisión de auxiliarse, para el análisis de un texto, de fundamentos de la semiótica.

2.- ANALISIS DE ALGUNOS ASPECTOS DE LA GALANDRIA, DE RAFAEL DELGADO.

Esta obra es la primera de las cuatro novelas de Rafael Delgado. Fue publicada por primera vez en 1889 en la Revista Nacional de Letras y Ciencias y reimpressa después por tipógrafos orizabeños en 1891. Se sabe que los lectores la acogieron con beneplácito y ante todo reconocieron en ella su tono provinciano y la modernidad implícita en la novela.

Esta novela debe ubicarse en el movimiento realista, por que el Realismo como corriente literaria, comprende, según lo dicho ya por los estudiosos de la literatura, lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, la reproducción de una realidad "verdadera". Concilia además y reduce a unidad, la oposición del naturalismo y del idealismo racional, escuelas extremas y por consecuencia exclusivistas.

Anotan sus críticos que para la producción de esta novela, Delgado recorrió el camino del largo aprendizaje; y por propia confesión se sabe que tomaba apuntes que después destinaba a sus cuentos y notas y de ahí a la novela. Un ejemplo es: en 1856 publicó el soneto En las montañas, que después fue impreso con el título En las montañas de Tlilapan; cuatro años después, la escena se observa hábilmente reproducida en La Galandria. Sin embargo, no es la evolución de sus notas lo que interesa ahora, sino resaltar que esta novela tiene fundamentos anteriores a su creación, ideas, ambientes, etc. que sustentan su calidad artística y comunicativa.

La síntesis brevísima de algunos de sus elementos es la siguiente:

1. Tema: sentimental, amoroso.

2. Asunto: puede resumirse en la tragedia de una muchacha pobre que, vacilando entre el amor de un hombre de su clase y el de un hombre rico, opta por éste último y labra su desgracia.

3. Ambiente físico: provincia veracruzana, lluviosa, húmeda y por consecuencia productora de una gran variedad de flora y fauna que existen en los climas tropicales. Hay también un río y montañas. En lo que se refiere a este punto, esta misma provincia veracruzana está recreada con otros nombres en las otras novelas de Delgado, además de la analizada.

4. Ambiente psicológico: se ve una clara defensa de los desposeídos sobre los adinerados, mostrando a estos últimos como causantes de desgracias y sufrimiento. El tono que prevalece es de ilusión y nostalgia, además de frustración e impotencia frente al amor verdadero no alcanzado. El final nos presenta la muerte de Carmen y a Gabriel manufacturando su caja de muerte. En este ambiente, el problema de tipo filosófico y social que envuelve el conflicto de La Calandria es fundamentalmente ético, en relación con la sociedad mexicana de su tiempo. Este mismo ambiente psicológico se presenta en otra de las novelas del autor: Los parientes ricos, en la cual es más patente la defensa de la clase media.

5. Semblanza de los personajes principales:

Carmen, es una joven huérfana, de clase humilde, hija de una lavandera engañada por un mal hombre y fruto de esos amores. Carmen es idealista y soñadora y su hermosa voz propició

el apelativo de "la calandria", que le designaron los vecinos del lugar donde nació y creció.

Gabriel, joven apuesto, también de escasos recursos económicos, de nobles sentimientos, de oficio carpintero, vecino de Carmen se enamora de ella y sus propósitos son honestos.

Alberto Rosas, joven rico, de deshonestas costumbres y ruines actitudes, seduce a Carmen e impide que su amor con Gabriel culmine.

6. Mención de personajes secundarios e incidentales: prevalecen en la obra los tipos del pueblo, de artesanos de la ciudad. El autor describe detalladamente también al señor Ortiz, padre de la Calandria. En general dominan en la obra los tipos femeninos; el grupo de vecinas está presentado con detalle y variedad; lo mismo los hombres del pueblo, Gabriel y sus amigos, están caracterizados con esmero como clase social. La figura del sacerdote aparece, más vituperada, en Los parientes ricos, una figura controvertida por la incipiente decadencia que ya presentaba la Iglesia.

7. Estructura: los planos temporales en esta obra se manejan en secuencia lineal; los acontecimientos se suceden cronológicamente; no hay regresiones.

En general, en todas sus obras se advierte un tópico común: la tendencia a la temática trágico-amorosa. Estas observaciones, notadas por sus críticos, y susceptibles de ser apreciadas por cualquier lector de sus novelas, nos hablan de una unidad y semejanza de sus cuatro novelas, que constituiría un

aspecto interesante a ser estudiado con más detenimiento y que se ve coartado por el propósito central de este trabajo.

Sin embargo, sí podemos ubicar a La Calandria, por ser su primera novela, como gérmen de sus novelas posteriores, algunas de las cuales, como Apostasía, quedaron inconclusas por la muerte del autor.

Sus novelas y en particular La Calandria, son obras que pertenecen al Realismo: pintan la vida cotidiana de ciertos personajes dinámicos en una sociedad y tiempo determinados. Sin embargo en La Calandria se advierte un tono romántico, lagre de la influencia que algunos románticos ejercieron sobre el autor y porque además, creo yo, la cultura constituye un todo que no excluye a sus partes y que, por el contrario, todas las expresiones culturales del hombre y en general su quehacer intelectual son recíprocos y se complementan unos con otros. Se advierte entonces, más que una mezcla heterogénea de realismo y romanticismo, una cohesión de ese realismo y el tono romántico en que están presentados los acontecimientos

3.- LA CALANDRIA EN SUS CONTEXTOS.

Por ser éste el capítulo culminante de la presente tesina, intentaré relacionar, en forma clara, los tres puntos del primer capítulo con lo que se trata en este último.

Aquí se manifiesta la necesidad de considerar una teoría del discurso literario, y la idea de Van Dijk me parece convincente: "... una teoría empíricamente adecuada de la literatura, tiene al menos dos componentes principales: una teoría de textos literarios, y una teoría de la comunicación y el contexto literarios, teorías que están, claro, sistemáticamente relacionadas".

Lo anterior permite comprobar que las teorías tanto estructurales como tradicionales, se han limitado al primer componente teórico y el estudio de la comunicación literaria se dejaba a los sociólogos de la literatura y además la "psicología de la literatura era virtualmente inexistente. También el aspecto etnográfico o antropológico (en un enfoque realmente integral) se dejaba al antropólogo.

Esta escisión en el enfoque del estudio de la obra literaria, ha complicado la especificación de las propiedades típicas del discurso literario. Aún demostrando que ciertas propiedades, gramaticales por ejemplo, se presentan con cierta frecuencia en algunos tipos de textos literarios de un período y cultura determinados, siempre habrá otros tipos de discurso en que tales propiedades también ocurran. Debe entenderse entonces que la especificación de un discurso literario,

como tipo, depende en última instancia de las funciones socioculturales que tiene el discurso literario.

Cabe mencionar que el discurso literario no tiene rasgos ni estructurales ni textuales específicos que no aparezcan también en otros tipos de discursos y si se lograra encontrar los ahora, esta postulación resultaría problemática, porque en muchos períodos y culturas, nuestro concepto "literatura" ni siquiera existe.

Por ello me ha parecido relevante enfatizar la importancia que, para la explicación de una obra literaria, tienen sus contextos. Estos constituirán la verdadera visión integral de la obra; además de que, por ser innegable la función de comunicación que tiene la obra literaria, ciertas estructuras textuales podrán asociarse típicamente con procesos del contexto sociocultural. Por ejemplo, estructuras métrico-prosódicas, elección de temas, coherencia y complejidad de estructuras, tanto gramatical como semánticamente, etc. Técnicamente, todos estos factores pueden ser indicaciones de lo que es por lo menos un posible discurso literario en cierta cultura y período determinados. En una determinada civilización y contexto específicos, ciertas estructuras podrían aceptarse como "marcas" definitorias de literatura; en otras civilizaciones, quizá esto no operaría.

3.1 Contexto histórico de la novela. (Con-texto; junto al texto, literalmente)
(Apoiado en 1.2, pág. 10).

Si aceptamos que la obra literaria está supeditada de alguna manera al tiempo, aceptamos también que su interpretación mejorará positivamente si explicamos las circunstancias temporales en las que fue escrita.

El conocimiento de un contexto histórico puede estar condicionado en muy desigual medida por un escritor. Puede tratarse de que su obra implique la historia de una persona, lo mismo que de toda la humanidad.

El fundamento de este contexto histórico tendrá que partir entonces de la evaluación de los conocimientos colectivos existentes. En el caso de La Calandria, los conocimientos del autor están vertidos en la obra y en ese momento no eran historia sino, para la comunidad en que vivió, eran actualidad. Lo que los lectores actuales desconozcamos de la obra, es probable que el comentarista o prologuista nos los explique y nos los actualice, aunque sea en una forma oscura. Cabe mencionar que la lengua, el uso de la lengua y el discurso en general son fenómenos sociales y la obra La Calandria resulta un producto social dentro de una época determinada, de ahí la importancia de escudriñarla a la luz de un contexto histórico.

Al ubicar a La Calandria dentro de la literatura, recordamos que el Realismo mexicano tiene dos etapas: una que surge en pleno dominio del Positivismo y se extiende por un pe -

ríodo de unos treinta años hasta 1910; otra que, iniciada en la lucha revolucionaria, se prolonga casi hasta nuestros días. La primera etapa está influida por el Modernismo y se surte de algunas modalidades estilísticas de esta escuela poética. A esta primera etapa del Realismo pertenece Rafael Delgado y es el ambiente veracruzano de fin de siglo, el que pinta, fiel y minuciosamente, este escritor.

Debe en todo caso inscribirse en el renglón de costumbristas regionales, que atienden fundamentalmente al ambiente provinciano. Sin embargo, La Calandria no es una obra que se ubique en el extremo realista, ni tampoco en el extremo de lo romántico, aunque ambos rasgos están presentes en ella.

Para referirnos a las bases históricas en que reposa esta obra, la figura del autor se impone como un punto ineludible de comentar. Este tópico es una parte fecunda e importante que pertenece al contexto histórico: la biografía del autor.

Es Rafael Delgado antes que un escritor, un hombre sujeto a un tiempo y una época determinados. Nace el 20 de agosto de 1853 en la ciudad de Córdoba, Veracruz. Cursa sus primeros estudios en el Colegio Nacional de Orizaba y termina sus estudios preparatorios; ahí mismo imparte diversas cátedras de historia y literatura, actividad que realiza durante dieciocho años.

Desde 1862 y después de abandonar cargos públicos, el padre de Rafael se dedica a las labores del campo y parece que,

desde entonces, la familia de Delgado vino a menos económicamente; después de haber estado en situaciones de holgura. Sin embargo sus padres le fomentaron siempre los estudios literarios. Conoció entonces casi toda la literatura mexicana, con especialidad de los autores costumbristas, predilectos de su padre y que tanta influencia han ejercido en su manera de novelar, como el propio autor lo reconoció.

A sus estudios literarios hay que agregar los de apolo-
gía católica, dato que me parece relevante porque la religión se presenta a lo largo de toda su obra, a través de diferen-
tes personajes religiosos, no siempre muy encomiados por cier-
to.

Cultivó además el teatro, y aunque la poesía lírica no era su género predilecto, también la cultivó con gran éxito. De hecho, algunos de sus críticos han observado, como ya se anotó en su oportunidad, una evolución de varios fragmentos de la prosa de sus novelas. Son cuatro las novelas que escribió: La Calandria, Angelina, Los varientes ricos, e Historia vulgar, y sus críticos hacen alusión a una innegable relación entre ellas, no sólo temática, sino también estructural.

Delgado también escribió cuentos; en ellos se ve cómo nació y cómo se fue desenvolviendo su facultad creadora, hasta llegar a colocarse en uno de los más célebres cultivadores de la narrativa. En 1892 ingresó como miembro a la Academia Mexicana de la Lengua y sus novelas empiezan a publicarse. Delgado no se entromete demasiado en la política mexicana. De he -

cho, no es sino hasta 1913 cuando se trasladó al estado de Jalisco, por invitación del gobernador José López Portillo y Rojas, para hacerse cargo de la Dirección General de Educación Pública, pero seis meses después, regresó a Orizaba y ahí muere el 20 de mayo de 1914.

La historia de su vida es también la historia de su obra, o por lo menos, la historia de la influencia que ejercieron sus vicisitudes sobre su obra, resultado final para poder llamarlo "escritor mexicano".

El contexto histórico no se limita a la biografía del autor; es más, se bifurca a la historia del México de las postrimerías del siglo XIX, época que ofrece múltiples circunstancias históricas.

3.2 Contexto cultural de La Calandria

(Apoyado en 1.1, pág. 7)

Si entendemos por contexto cultural todo aquello que pertenece a la tradición cultural de una comunidad, me referiré a la tradición cultural de la comunidad a la que perteneció el autor. Su obra en general y La Calandria en particular son producto del medio geográfico. En su novela hay una narración fluida de los hechos y una descripción minuciosa de los lugares en donde nació, creció y murió, sobre la pauta de una clase social media siempre en conflicto, productora además de los personajes de sus novelas, y en este caso particular de la obra, esta clase media convive también con los extremos: la

clase alta y la clase de bajos recursos; convivencia sustancial en la novela, atendiendo al asunto que se presenta, en el cual la interioridad del ser humano se hace patente.

Rafael Delgado perteneció a esa clase media a la que defiende y encomia en la obra analizada y más aún, en la de Los parientes ricos; aunque sus padres gozaban de holgura económica, esta situación no duró por mucho tiempo, y Delgado tuvo que enfrentarse a la crisis nacional, producto de los cambios políticos. Fue siempre entonces de la clase media, un intelectual inmerso en una clase de lucha social. Y este hecho de la defensa de su propia clase, es ya una influencia del medio sobre su creación literaria.

Con detenimiento describe el alma de sus personajes y aquí aparecen valores morales que él ve en la clase media: honestidad, lealtad, abnegación, etc. No es que haga exactamente una apología de ese estrato social, pero sí tiende a proponerlo como el estrato más sano, porque hay que tomar en consideración que Rafael Delgado novelaba la realidad, es decir, sus obras, de alguna manera, tenían intención social. Y aquí, sus críticos lo comparan con Lizardi en cuanto a que hace una crítica novelada de los males nacionales: defectos de la educación, la prensa amarillista, la juventud que ya desde entonces emprendía una loca carrera hacia la corrupción y hacia el desenfreno y también hacia el pisoteo de los valores tradicionales, representados en la estrecha geografía en la que el autor vivió.

De hecho, Rafael Delgado es un autor local, regional, de profunda descripción de lo visto y lo vivido en su ambiente veracruzano. No viajó a otros países ni se recreó con otros paisajes. Le fue suficiente el suyo propio para volcarlo en sus novelas y verter en ellas, de manera magistral, sus creencias sobre un pedazo de mundo, muy propio, sujeto a la observación y a la convicción de lo que, a su juicio, debía ocurrir en dicho ambiente, o, mejor dicho, ocurría visto con sus propios ojos.

Rafael Delgado presenta en la novela una perspectiva propia: cree que la vida no es del todo buena, ni tampoco perfectamente mala. Es un realista amplio y dentro de esa amplitud, la obra comentada se nos ofrece, dentro de sus cuatro novelas, como la más realista, con un personaje central femenino, Carmen, al que no le permite llegar a un final feliz. Así seguramente eran las cosas que él veía.

Ese personaje y su obra en conjunto responden a una serie de vivencias por las que Delgado alcanza a expresar y crear su obra. Y en este punto, el contexto cultural es tan amplio, influye tanto sobre la obra del autor, que largo trabajo sería indagar sobre todos los tópicos correspondientes a su ámbito cultural, que están vertidos en La Calandria. Baste mencionar que por las venas del autor corría sangre montañesa; nieto, por el lado materno, de un oriundo de Remedios, de las montañas santanderinas; y está probado que el estudio atento de las creaciones de Delgado, ha mostrado que en él influyeron

los grandes noveladores franceses como los que son honra y gloria de España, sin que esto implique imitación servil o ausencia de propia y original personalidad.

Ser adepto a una escuela, seguir sus procedimientos, no excluye la libre facultad, al realizar la obra personal, de revelar en la misma obra, la idiosincrasia de cada ser. Y esta idiosincrasia responde también a un contexto cultural. Algunos críticos censuran la obra de Delgado desde distintos enfoques; algunos de exceso de descripción y pobreza de trama. Pero aquí reproduzco textualmente palabras que Delgado dijo a sus amigos: "En mi plan no entra por mucho el enredo. Da interés a la novela, es cierto, pero suele apartar la mente de la verdad. Para mí la novela es historia, y no siempre tiene ésta la trama y disposición del drama escénico. A juicio mío, debe ser copia artística de la verdad; algo así como la historia, arte bello. He querido que mi obra fuese cosa así: página exacta de la vida mexicana".⁽⁶⁾ En esta declaración puede vislumbrarse su credo estético; es un autor que busca expresar la realidad, sin aspiraciones de psicólogo.

Delgado nos conduce, a través de sus novelas, a las márgenes fértiles del Albano, donde brotan florecillas que saturan el ambiente de perfumes suaves; o bien nos conduce por senderos que sólo él conoce, y sitios desde los cuales se descubren los paisajes más encantadores, sitios que invitan al idilio y a las fantasías juveniles, y también a la meditación y al reposo. Su obra descriptiva da a conocer los helechos más raros,

(6) Delgado, Rafael. Cuentos.

las orquídeas de colores más intensos, las aves mejor pintadas, las palmeras típicas veracruzanas; hasta los insectos que con el zumbido de sus alas hacen un concierto que arrulla dulcemente.

Delgado nos permite ver también que ama el campo más que las ciudades y que procura vivir lo menos alejado de él. Y aunque muchas oportunidades se le presentaron para residir en ciudades, ninguna le atrajo lo suficiente para modificar su pasión por lo bello de la naturaleza y hacer su vida en los refinamientos banales de la vida del gran centro urbano. Toda su obra podría explicarse a través del contexto cultural, porque todo lo que el autor pensaba, todo lo que al autor rodeaba, todo lo que el autor sabía del mundo, conforma su contexto cultural. También sus ideas políticas y religiosas. Hijo de familia esencialmente católica, el autor profesó la religión heredada, fortalecida por sus estudios de apologética cristiana, pero no porque sus creencias fueran arraigadas o incuestionables y estuviera convencido de las buenas marchas del Catolicismo. Sin ser fanático de uno u otro extremo, respetó "todas las creencias honradas".

En la obra La Calendria aparece también la figura del sacerdote católico, que cumple con una función caritativa al escuchar al padre de Carmen, la huérfana abandonada. Este sacerdote no es una exaltación religiosa; está presentado humanamente, con toda la problemática que un religioso puede tener, con todas las fallas y aciertos que un hombre-sacerdote es susceptible de manifestar.

Delgado procuró siempre que sus novelas reflejaran fielmente la realidad. No sólo en La Calandria se ve esta intención de denuncia social. En otras obras presentó públicamente la miseria moral de una familia típica de las que formaban las altas clases de la sociedad mexicana de ese tiempo, y concretamente en Los parientes ricos, presenta a un sacerdote mundano, más interesado en buscar dinero que en "salvar almas", funesta decadencia de la figura sacerdotal, figura que se adjudicaron muchos clérigos que tal vez se vieron afectados por esa imagen al sentirse reconocidos.

En general toda la narrativa de Delgado está imbuida por la cuestión cultural; es decir, la cultura de su tiempo está reflejada, aún más por ser realista, en sus obras. Y ciertamente siempre manifestó su postura ideológica en ellas.

En La Calandria observamos que la disyuntiva que enfrenta el personaje principal (Carmen) es producto de hechos circunstanciales, pero supeditados a la dinámica social y por qué no decirlo a la vorágine social. Todos los hechos se desarrollan siempre pendientes de la madeja de una sociedad: los estratos sociales, el dinero, la gente que murmura, el joven rico e imprudente que cree obtenerlo todo por su dinero, la miseria de la madre de Carmen que hereda para siempre la propia Calandria, la disyuntiva en la elección del mejor pretendiente (uno pobre y otro adinerado); el final mismo, irónico en cierta forma, en donde nadie se comiseró de la calandria y es el carpintero pobre quien se ocupa de su ataúd; en fin, está claro que toda la trama en general pende de un contexto cultural.

3.3 Contexto morfosintáctico de la novela.

(Apoyado en 1.3, pág. 14)

Ha sido uno de los aspectos más analizados por los lingüistas, desde luego ahora complementado por otros niveles de análisis que, como se ha especificado, tienen mucho que ver con el significado, con la semántica.

En este nivel morfosintáctico se nos hace presente el léxico utilizado por el escritor, que en este caso (La Calandria) es un vocabulario sencillo, pero a la vez elegante, cuyas palabras están insertadas en oraciones completas de estructura habitual, con largos pasajes dialogados, alternados con descripciones y cuando los personajes no dialogan, pasan al lenguaje interior, muy semejante al dialogado, con las mismas frases cortas llenas de exclamaciones, interrogaciones y repeticiones aseverativas.

En este contexto están presentes mexicanismos de distintos niveles sociales y vocablos de origen indígena. Como ejemplos de estos últimos están: tlecuile (hornilla), ocote (conífera), mayate (coleóptero), zarape, yoloxochiles (flor que cerrada tiene forma de corazón), etc. Emplea también palabras en latín francés e italiano.

Otro aspecto del léxico son palabras propias del autor, tal vez localismos como: cocuituras (falta de ánimo), supiritaco (soponcio), bultonero (charlatán), etc. y con moderación utiliza comparaciones que reflejan la tendencia a personificar, que caracteriza la narrativa del autor.

En este mismo contexto están presentes también frases hechas y modismos como factor expresivo en la novela de Delgado: "¡Ni diga usted!", "entrarle recio al trago", "no le corre atole por las venas", etc. Cabe mencionar también, de acuerdo con las observaciones de Joaquina Navarro, el uso frecuente del diminutivo, anotaciones que reproduzco textualmente: "Hay un abundante uso del diminutivo en las cuatro novelas de Delgado; en la Calandria caracteriza las conversaciones de las afanadas mujeres del patio y los consejos y confidencias entre Gabriel y los otros obreros..."⁽⁷⁾

La adjetivación es otro uso frecuente en la retórica de Delgado, que igual que las comparaciones, promueven su tendencia a personificar; aunque esto no le otorga a su léxico un excesivo adorno, ni lo convierte en una alambicada suma de calificativos. En general es un vocabulario sencillo, como ya se mencionó, asequible a muchos lectores.

Entendemos por morfosintaxis la forma y función de las palabras dentro de la oración; entenderemos por morfosintaxis textual la forma, función y significado de las palabras dentro de las oraciones, cláusulas y capítulos que encierra el recinto verbal que es la novela e incluyendo aquí el concepto ya mencionado (páginas 12 y 13) de pragmática textual.

En La Calandria, la relación de significados entre las oraciones, cláusulas y capítulos que contiene, efectivamente le otorgan la coherencia de que se habló anteriormente y esa

(7) Navarro, Joaquina. La novela realista mexicana.

coherencia nos hace posible leerla, entenderla y apreciarla.

Hay entonces una relación semántica secuencial entre las situaciones que sus capítulos presentan (XLVII capítulos), que hace factible la presencia de un asunto, de un hecho o con junto de hechos que por la forma en que están presentados (forma narrativa, expositiva), tomados de la realidad, la transponen y reflejan la ficción que está implícita en toda obra de arte.

El concepto de macroestructura comentado anteriormente, está aquí representado por los capítulos que integran la novela. No será posible entonces desmembrarlos y colocar el tercero después del quinto, etc. Esos capítulos ya no son unidades, sino partes de un todo que es La Calandria.

Dentro de los propios capítulos, dentro de sus cláusulas y oraciones, efectivamente aparecen las palabras que nos hablan de su relación semántica: "pero", "sin embargo", "al contrario", etc. y sus oraciones, efectivamente son proposiciones porque aluden a un mundo objetivo que los lectores conocemos a través del contexto verbal. No son oraciones aisladas sino que, según lo expuesto por Van Dijk: "unas oraciones apoyan, complementan y justifican a ciertas otras..."^(E) El texto en sí mismo justifica su existencia apoyado en la realidad, porque la refiere y la alude.

Las proposiciones que se apoyan y justifican en otras, nos dan el tópico del texto que, en este caso de La Calandria, es en forma global, el asunto que se anotó en la página 19.

(E) Van Dijk, Teun A. Texto y contexto.

Finalmente, correspondería también a este contexto morfo-sintáctico mencionar el estilo que Delgado utiliza en la novela. Es un estilo pulcro, elegante. No hay una laboriosa selección de vocablos rimbombantes ni de frases hechas, o muy pensadas. El estilo de Delgado es personal y espontáneo. La lectura de la novela se torna fluida, rápida, interesante. Su narración tiene un color, un ritmo; deja muy bien presentadas las imágenes, porque además su vocabulario es copioso, abundante. Se nota que el autor no escatima tiempo en encontrar la manera de expresar su pensamiento. Delgado no busca un refinamiento exquisito. Tampoco desea ser singular. Simplemente llama pan al pan y vino al vino. Ejemplo: "uno de los cuadros que decoraban las no muy limpias paredes de la fonda, en las cuales pululaban las moscas posadas a millares en un par de banderillas, regalo de algún parroquiano tcrero, representaba un bosque..."

EPILOGO

La intención de esta tesina, como se mencionó en un principio, es simplemente destacar la importancia de los contextos en la comunicación literaria. Por ello no abundaré más en los múltiples comentarios que puede suscitar la lectura de La Calandria.

Como comentario final es pertinente mencionar que la literatura está sustentada en un contexto sociocultural general. Las escuelas, universidades, institutos, etc. que propicien la crítica literaria, crearán una historiografía literaria en donde ciertas clases sociales o grupos establecerán, para cada período y cultura, lo que cuente como discurso literario. Cada cultura mostrará cierta continuidad y afinidad con otras, en estas asignaciones.

Lo anterior significa que algunas estructuras textuales podrán asociarse típicamente con dichos procesos del contexto sociocultural. De esta manera, las estructuras métrico-prosódicas, la gramaticalidad de diferentes tipos de enunciados, la selección del tema, la coherencia y complejidad del texto, tanto en el nivel gramatical como en el superestructural, podrán ser indicaciones de lo que es por lo menos un posible discurso literario en cierta cultura.

La admisión del texto, por parte del grupo social, lo inscribiré en el conjunto de lo que pueda llamarse "literatu-

ra" y claro que esta admisión dependerá de factores y conven
ciones cambiantes, tanto históricos como socioculturales.

En una cultura y período específicos, ciertas estructu-
ras podrán negarse como "marcas" litererias o podrán insti-
tuirse nuevas "marcas" de la literatura. Es más, algunos dis-
cursos se denominarán "literatura" sin que la intención ori-
ginal del autor haya sido la de crear comunicación literaria.
Esto nos reafirma, aún más, que lo que cuenta como literatu-
ra, se determina en última instancia, por procesos de recep-
ción, y el estudioso del hecho literario se auxiliará, de ma-
nera importante, de la atención que preste a los contextos
de las obras.

El tema es complejo y discutible, porque algunos tipos
de discursos, denominados literarios, no tuvieron la inten-
ción de ampliar los conocimientos del lector, ni de provocar
en él cambios de opinión; y sin embargo, de todas formas,
conllevar estos resultados de manera indirecta. El lector no
conoce físicamente al autor; lo conoce, de alguna manera, a
través de su obra, porque el lenguaje es marca también de ca
rácter y de idiosincrasia.

Por otra parte, la función social de la literatura no
debe olvidarse. Es innegable que la obra literaria es públi-
ca: por lo general se desea que el discurso literario sea pu-
blicado y leído o escuchado por grupos o clases de indivi-
duos. En nuestra cultura ocurre una categorización específi-
ca de quienes hacen los discursos literarios; se les asigna

la función de ser escritores o autores, función que se otorga con base en un proceso de "reconocimiento". Las consecuencias de esta función son también sociales. Los otros participantes en el proceso comunicativo son los lectores, llámense maestros, alumnos, críticos, etc.

Es muy probable también que las apreciaciones del crítico literario rebasen los límites semánticos originales inmersos en el contexto verbal; pero ésta no es labor que destruya, sino al contrario, se construye y se discurre sobre la propia obra; y el discurso permanece original, entero; disueto a aceptar nuevas apreciaciones, nuevos juicios, nuevos análisis; inalterable para ser, como ya se dijo, portador de ideas y conocimientos, que se reavivan y refrescan bajo la mirada de un paciente lector.

BIBLIOGRAFIA

Beristain, Helena.
Guía para la lectura comentada de textos literarios.
1a. ed. México, Larios, 1977.

Coseriu, Eugenio.
Gramática, Semántica, Universales.
1a. ed. Madrid, Gredos, 1978.

Delgado, Rafael.
Cuentos.
1a. ed. México, Imprenta Universitaria, 1942.

Delgado, Rafael.
La Calandria.
5a. ed. México, Porrúa, 1979.

Diez-Echarri y Roca Franquesa.
Historia de la literatura española e hispanoamericana.
3a. ed. Madrid, Aguilar, 1982.

Heger, Klaus.
Teoría semántica.
Hacia una semántica moderna II.
1a. ed. Madrid, Alcalá, 1974.
(Col. Romania Núm. 15).

Lyons, John.
Semántica.
1a. ed. Londres, Cambridge, 1977.

Navarro, Joaquina.
La novela realista mexicana.
1a. ed. México, Cía. Gral. de Ed., 1955.

Pascual Buxó, José.

Las configuraciones del sentido.

1a. ed. México, UNAM, 1976.

Peralta, Violeta.

Rulfo, la soledad creadora.

1a. ed. Buenos Aires, García Gambeiro, 1975.

Talens, Jenero.

Elementos para una semiótica del texto artístico.

1a. ed. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Trabant, Jürgen.

Semiología de la obra literaria.

2a. ed. Madrid, Gredos, 1975.

Van Dijk, Teun A.

Estructuras y funciones del discurso.

2a. ed. México, Siglo XXI, 1983.

Van Dijk, Teun A.

Texto y contexto.

(Semántica y pragmática del discurso)

3a. ed. España, Ediciones Cátedra, 1988.