ICONOS

Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

LA MIRADA QUE SIN LUGAR A DUDAS HABITA. LA POÉTICA DE TEODOSIO GARCÍA RUIZ

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORADO EN ESTUDIOS TRANSDISCIPLINARIOS
DE LA CULTURA Y LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

SERGIO RICARDO ARENAS MARTÍNEZ

ASESOR: DR. DIEGO LIZARAZO ARIAS

CIUDAD DE MÉXICO DICIEMBRE, 2016

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 20090139 DE FECHA 27 DE MARZO DE 2009. CLAVE 2007

Índice

Introducción 3

1. Circunstancias 21
    1.1. Económicas, políticas y sociales de Tabasco 21
    1.2. Cultura 25
    1.3. La literatura 27
        1.3.1 Nacional 27
        1.3.2. Local 29
    1.4. Teodosio García Ruiz 32
        1.4.1. Perfil biográfico 32
        1.4.2. Perfil creativo 35

2. La égida de la Hermenéutica 44
    2.1. Precedentes 44
    2.2. El ser de la obra de arte 50
        2.2.1. Poesía y ontología 50
        2.2.2. Verdad, Mundo y Sentido 65
        2.2.3. El Habitar en el lenguaje poético 72
    2.3. La ontología de la imagen poética 76
    2.4. La sugerencia 83
        2.4.1. Las zonas vacías 84
        2.4.2. Creadores modelo 87
        2.4.3. La voz en el discurso poético 91
    2.5. El lenguaje y el ser 94
        2.5.1. La exégesis 94
        2.5.2. El entramado: La Triple Mímesis 96

3. El acceso 112
    3.1. Precedentes 112
    3.2. Mímesis I 115
    3.3. Mímesis II 117
        3.3.1. Lógica de las acciones 119

3.3.2. El discurso de la narración 120
3.3.3. Imágenes poéticas 121
3.4. Mímesis III 121

4. Fusión de horizontes 123
4.1. Lo habitual 123
4.2. Reformulación 149
4.2.1. La composición formal del libro 149
4.2.2. Precedentes 152
4.2.3. Lógica de las acciones 152
4.2.4. El discurso de la narración 198
4.2.5. La resonancia y la repercusión 221

5. La consagración del círculo 242
5.1. La espera 243
5.2. El movimiento 250
5.3. Movimiento actitudinal 253
5.4. Estrategias discursivas desde el vacío 254
5.5. La pasión 258
5.6. La liberación del amor generoso 266
5.7. Corolario 277

Conclusiones 283
Anexos 301
Fuentes de consulta 323

Introducción

Después la lectura del libro *Sin lugar a dudas* (1985) del poeta tabasqueño Teodosio García Ruiz (Cunduacán 1964 - Villahermosa 2012), resulta difícil mantenerse inconmovible. Cierto es que leer poesía es un choque con el mundo interpersonal e intersubjetivo del poeta. Justamente por ello, como discurso literario, el primer poema, "Buscando guayaba", muestra un mundo de experiencias tejidas con vivacidad, pero sus hilos apenas dejan ver indicios de un vacío:

> *no conocíamos tu nombre*
> *ni imaginábamos que existiera hasta llegar a este*
> *sitio atastacity*
> *con su pequeño expendio de mariguana*
> *con sus burdeles tristes los jueves y aburridos*
> *todos que no conocíamos tu nombre*
> *convocamos a un rito para saberlo*
>
> (García 1985 21)

Mirar los entresijos del tejido poético traslada hacia un espacio desgarrador. ¿A qué responde el ambiente sombrío del fragmento? ¿Porqué el desconocimiento iterativo? ¿Cómo sucede el rito en función del ambiente? ¿Corresponde a un ímpeto por lo vano? ¿O significa la manifestación de una ausencia? Responder a estas preguntas requiere acudir a la red de significaciones tramadas con elementos de la cultura en la cual se asienta la obra.

Porque en *Sin lugar a dudas* (García 1985) son evocadas figuras de la música popular al tiempo que se regodea con su abuelo, nombra a Carlos Marx, realiza una crítica mordaz y se revuela caminando Atasta City: 'la ciudad más importante del mundo' o corteja en su Tamulté Park. Pero

también habla de oquedades de ánimo. El pesimismo y el apasionamiento se desplazan como un péndulo grotesco puesto en movimiento por algo que sólo se precisa en cuanto se efectúa un internamiento en los hilos que componen el poema.

Con la convicción de que el sistema de relaciones que propone este libro de poesía van más allá de su existencia particular como texto, consideramos a *Sin lugar a dudas* una obra de arte, porque en ella existe un mundo organizado que conjuga miradas que le proporcionan identidad y le hacen ser lo que es. La mínima penetración en el hecho literario manifestado en discursos particulares exige tener ideas claras, que se despliegan para comprender la ruta seguida.

a) Campo temático

El campo del presente proyecto de investigación es la literatura, considerada, en términos amplios, como parte de la realidad social enunciada como mundo. Al respecto, Prada la establece como un estatuto constitutivo de la realidad "…no sólo en cuanto forma parte de la vida sociocultural del hombre, sino en cuanto configura esa realidad o, mejor, configura el mundo, dando un modelo del mismo, aunque tome como "material" (sustancia de la expresión) a […] la lengua." (Prada 1999 10).

Desde este perfil, la literatura abre ante los ojos del lector, un mundo de experiencias reconstituidas a partir de las suyas. Comunicarse con un texto literario, es acceder al producto de las acciones y emociones de otro ser humano. Producto hecho discurso por el autor impulsado por algún objetivo personal e influido por el contexto donde vive su cultura.

A través del tiempo, la mira en los estudios sobre literatura estuvo puesta en el autor creador de la obra. En ellos se buscaba la significación del texto en el autor persona, en su biografía y en su visión particular del mundo. En esta apreciación se dejó de lado que el autor en el texto sólo es

una ‘imagen’. Con esta idea no es posible dar cuenta de una obra donde todo es reformulación, ya que esa persona es ajena en la creación, a pesar de haber sido su autor.

Ya mediados de los años sesenta, cobró relevancia el estudio del texto literario en sí mismo, sin considerar al autor y al lector en el proceso. El estructuralismo francés es el más representativo en esta tendencia, al iniciar con la Semiología la búsqueda del sentido de una obra; sin embargo, los análisis son limitados. Paralelamente, desde la filosofía centrada en la hermenéutica se planteaba el abordaje de la obra literaria teniendo en cuenta al autor, al texto y destacando el papel del lector en el proceso creativo de un mensaje. A esta forma de mirar a la literatura se ha nombrado círculo hermenéutico. Postura adoptada en la presente investigación.

El autor, al poner en situación el hacer y el sentir del hombre por medio del artificio literario, construye en un texto un mundo con una identidad propia. El cual deja de ser ajeno y lejano al dársele vida con la lectura y con ello integrase al cosmos personal del lector y ubicarse como parte del sistema referencial en el que todo ser humano se mueve. En este proceso llamado reactualización de una obra estética, la literatura adquiere un valor infinito, ya que la reactualización tiene tantas posibilidades de interpretación como seres y momentos hay en la existencia cotidiana.

Por este motivo, el discurso literario moldea su propio valor y con ello se diferencia de los discursos meramente informativos, debido al proceso de ampliación de la conciencia que se efectúa cuando traslada el lector a su circunstancia, ciertos valores tematizados –vertidos en un discurso literario– acerca del ‘querer deber poder hacer, para ser’. Esto es, integra a su horizonte de vida elementos de acción y de pasión simbolizados con un sentido significativo en el texto.

En aquel mundo experiencial convocado algo no es visible, pero se deja entrever. Para poder 'verlo' es necesario introducirse en el resonar de las circunstancias puestas en juego. Hay que ir al hueco y mirar, más allá de la anécdota y los paralelismos contextuales, las modelaciones distintas de ese mundo posible configurado en la literatura. Comprender una obra literaria con intensiones estéticas significa situarla en un marco de simbolización, proporcionado por un conjunto de convenciones culturales que en esencia soportan concepciones del ser.

Este acto exige la mirada de un lector competente que, con un esfuerzo de dilucidación, participe en el juego propuesto y asuma sus reglas culturales y literarias, de acuerdo con la repercusión que le incite. Sólo así se podrá penetrar en la apertura que muestra un horizonte de vida. En el marco simbólico existe un mundo organizado de tal manera, que requiere de una interpretación pertinente para poder mirar reflexivamente el modo del ser que reside en la obra. Por medio de la interpretación se hace asequible el hallazgo del sentido de la práctica social humana contenida en todo discurso literario.

La mirada interpretativa participa de la experiencia humana que se ofrece desde la hendidura de las entrañas de una obra literaria. En ésta hay intencionalidad, pero también asombro y admiración. Ella es la enunciación de una pasión, donde se constituye un diálogo que se funda en ese 'dejar ver'. Lo que se da a mirar en la obra de arte es un mundo que permite desvelar la verdad del ser de la obra. A la sazón, abocarse a estudiar los discursos literarios como obra de arte, adquiere significación para el conocimiento porque permite acceder a la comprensión del modo del ser humano en un contexto determinado, puerta de entrada al discernimiento del ser en el devenir histórico.

Con esta perspectiva, la presente investigación se enfoca a discernir el sentido de la práctica social humana desplegado en un discurso literario con intensiones artísticas, a través de la interpretación desde el perfil hermenéutico ontológico, propuesta por Martin Heidegger.

La razón se funda en que este perfil conforma el análisis de textos por medio del reconocimiento de espacios de sentido que nos son afines como seres humanos, en los cuales es factible reconocer el ser ahí, el ser en el mundo: el Daseinheideggeriano.

La arista desde la cual se lleva a cabo la interpretación mencionada, es el concepto de 'Habitar' desarrollado por Heidegger en *Construir, habitar, pensar* (Heidegger 2013). Con tal concepto, el filósofo alemán se refiere al modo en el cual los hombres son en la tierra. Por ello, habitar no sólo es la simple permanencia en un lugar, sino el residir las cosas, estar con y en ellas. Al decir residencia se admite una relación de complicidad, de coexistencia mutua: una con-vivencia, donde uno adquiere sentido gracias al otro en su habitar. Residir es acción: hacer para estar.

Este sentido es recuperado para el estudio de una obra literaria de arte, porque ésta es una mirada que habita a través de la palabra, y habitarla (estar allí) con la lectura requiere de un esfuerzo de apertura de un horizonte de tierra que ha sido problematizado al ser configurado en el texto.

Del discurso literario interesa específicamente la dimensión ontológica de la existencia humana que se aloja en la poesía, aquella donde se hallan los contornos del mundo cotidiano con una presencia velada que solicita ser descubierta. En el circuito hermenéutico que el presente texto sigue, la guía para comprender a la poesía es la concepción que sobre ella han vertido Heidegger, Bachelard y la línea seguida por Octavio Paz, en concordancia con las de los dos anteriores. La razón estriba en que tales

miradas conjuntan figuraciones, imágenes, encuentros visuales, imaginarios, ecos, que sitúan al ser hablante con un sentido poético. En fin, la poesía es todo un trabajo con y sobre la palabra con un perfil ontológico.

El ámbito de la poesía que se contempla, es la realizada por jóvenes tabasqueños en una época de malestar individual, inducido por la deshumanización social provocada por el afán progresista de un sector hegemónico, que en el terreno político económico apuntaba hacia la modernización, propiciada por la abundancia de recursos petroleros, mientras el sector social y cultural dominante cerraba filas en torno a la tradición. Aspectos que empobrecían los recursos simbólicos significativos, claves en el funcionamiento de toda sociedad; los cuales, los jóvenes poetas renovaron desde diferentes aristas en los años ochenta.

b) Definición argumentativa del problema

Las resonancias acogidas en *Sin lugar a dudas* (1985), primer libro de poesía de Teodosio García Ruiz, transportan a un mundo dislocado por la modernidad en decadencia, cuestión característica de las circunstancias vividas en Tabasco durante el periodo de entre siglos. Las experiencias del marchar la ciudad, de las relaciones interpersonales fracturadas y el lenguaje astillado que habitan en esta obra, trazan el derrotero del ser en esta etapa histórica.

es tu primer encuentro con la civilización
(embasurada) después de algunos meses
y comienzas a caminar por la calle Agustín Beltrán
pisando las hojas de concreto puestas para tu
llegada eterna breve a este infierno de dios

(García 1985 15)

Se puede observar en estos versos cómo la civilización 'embasurada' del primer encuentro es modificada por el caminar que supone habitarla, momento cuando se transforma en un infierno. Término que indica al mismo tiempo lugar donde hay mucho alboroto, discordia, agitación y violencia; y una situación en la que se sufre mucho o el conjunto de circunstancias dolorosas que alguien vive. Cualquiera de las dos acepciones apuntan a una desavenencia. En el plano contextual, la palabra alude al castigo divino, pero además guiña con el apelativo dado a Villahermosa: Infierno verde, por su condiciones de altas temperaturas. Ambos significados abrazan el mismo derrotero de padecimiento de los anteriores.

Un posible origen de la enunciación literaria disconforme del libro, puede rastrearse en el contexto mirado por García en su proceso de producción poética, conformado por contradicciones sociales marcadas, porque la diferencia entre ricos y pobres tradicionalmente había sido muy notoria en todos los órdenes. Pero con la bonanza económica generada en los años ochenta debido a la producción petrolera, entre otras variables, la brecha entre ellos se ensanchó. La inmigración que trajo consigo la explotación de hidrocarburos afectó en mayor medida a los sectores medios y bajos, ambiente donde vivía el autor.

organillero no te vayas
estoy vacío mis amigos mi novia pero me siento solo
organillero te vas en la cinta del caset y no puedo
detenerte

(García 1985 149)

El fragmento anterior hace mención de un personaje al cual el cantante le habla para contarle sus penas en el bolero ranchero "Amigo organillero", función que la voz poética realiza también. Por medio de este mecanismo, el sujeto lírico deja ver la soledad del yo poético, a pesar de contar con personas cercanas. En cuanto a la forma, ya el mismo título presenta una distancia con modelos tradicionales de hacer poesía.

Desde su publicación, el hacer poético en *Sin lugar a dudas*, como la forma y los incidentes de los fragmentos de poemas citados, se convirtió en territorio vedado por miradas que disponen que todo pasado fue mejor, todavía. Este entorno adverso a su poesía es al que el recién llegado a la escena literaria trató de romperle los cerrojos del derecho de entrada.

Acorde con lo anterior, cobra valor atender una manifestación creativa del mundo mirado por alguien que se ocupa de la existencia en la vida cotidiana resignificándola. El trabajo literario del Teodosio joven, responde a la necesidad de una renovación social del sentido que oxigenara a la creación literaria; y al hacerlo, cuestionó la visión funcional del mundo de una sociedad inmersa en la tradición en Tabasco. Una sociedad que veía removerse los sistemas de referencias de sus representaciones sociales.

Al respecto, Pierre Bourdieu dice en Sociología y cultura (1990), que cuando se agota la producción de bienes culturales, como la literatura, se produce una subversión en contra de la banalización y la degradación de que son objeto. Un producto cultural que se calca, se desgasta y queda únicamente una pálida sombra. Lo que contiene ese bien ya no es un mundo, sino un remedo, porque todo está revelado. Entonces aparece la discordancia.

> Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital

> específico, que es el fundamento del poder o la autoridad especifica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación -las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la ortodoxia-, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión; las de la herejía.(Bourdieu 138)

Con su primer libro, *Sin lugar a dudas*, Teodosio García Ruiz logró romper los lazos que aún unía la literatura tabasqueña con las corrientes literarias pellicerianas, en esa época cuando todos querían escribir y ser como Pellicer. Esos ideales se ven amenazados por un estilo diferente con el que sin el menor pudor Teodosio habla de lo cotidiano, de sus experiencias, de prostitutas y borracheras, con una forma de expresión poética distante de los cánones del "buen" poetizar y con un lenguaje fuera del 'bien decir'.

Para Tabasco era un nuevo camino; como dice el ensayista Miguel Ángel Ruiz Magdónel en su libro *Circaria* (1998): "La obra fue criticada por muchos y aceptada por otros, pero finalmente introduce al escritor tabasqueño en una nueva tendencia de hacer poesía. Con él se aseguró la ruptura con el pasado, con ese monolito que es la tradición Pellicer, Gorostiza y Becerra." (Ruiz Magdónel 199863).

Desde esta posición, la obra poética de Teodosio García Ruiz surge como un parte aguas en la literatura tabasqueña, por lo que puede considerarse como el filo del agua que marca la frontera con la tradición literaria, representada por los tres grandes clásicos tabasqueños: José Gorostiza, Carlos Pellicer Cámara y José Carlos Becerra.

Si bien *Sin lugar a dudas* (1985), escrito en la primera etapa poética de Teodosio García Ruiz, no tiene la misma madurez y alcances literarios que *Furias nuevas* (1993), a decir de algunos críticos su obra mejor lograda. Sin embargo permite observar lo que el escritor Sergio Pitol (Pitol 1998),

señala como indispensable en la creación de una obra literaria: la apropiación de un estilo. En el cual, se pueden ubicar lúdicas alegorías sedientas de cotidianidad que al debatirse entre el hedonismo y la desolación, cuestionan la vitalidad del ser en un determinado existir urbano. En aquella oposición pueden advertirse trazos de la subversión que caracterizó a una vertiente de la literatura mundial desde mediados del siglo pasado.

En *Sin lugar a dudas*, el entorno urbano y la carnalidad poetizados, sumados a la manera de nombrar lo que aparece, hacen emerger un mundo hostil y desencajado con un lenguaje cotidiano cercano a lo estentóreo. Internarse en la lectura de la obra obliga a estar dentro de ella con plena conciencia de hallarse en una reformulación discorde de la vida cotidiana. Al acceder a ella se acepta el hospedaje propuesto para residir en aquella simbolización que conmociona. Por esta razón, se afirma que el libro de Teodosio García Ruiz contiene una mirada que sin lugar a dudas habita.

En esta orientación, transitar por los lugares figurados en el texto que nos ocupa, donde conviven seres plenos de ánimo que guardan una consternación, posibilita mirar una serie de representaciones simbólicas que significan una modelización de la cultura que le otorga sentido a la practica social humana desde la literatura. En este tenor, es importante hundirse en *Sin lugar a dudas* y arrancarle en su andar por la ciudad, en las comisuras de su carnalidad, la organización y el sentido de la práctica social que conforma su realidad y que comunica en lo profundo el universo social humano no sólo del Tabasco de fin del segundo milenio, sino del ser cultural.

El libro, al hacer aparecer cuerpos (personas, cosas, música) que oscilan pasionalmente entre el hedonismo y la desolación, configura un habitar en

un espacio (la calle, la urbe, y más allá, Villahermosa), y lo realiza estableciendo una con-vivencia particular que engancha y hace partícipe al lector competente. En esta tesitura, la tarea de esta investigación es la comprensión del modo en que se elabora el sentido en el libro de poesía *Sin lugar a dudas*, de Teodosio García Ruiz (1985). La jornada está interesada fundamentalmente en indagar, por medio de la hermenéutica ontológica, la experiencia humana alojada en ese libro.

En su abordaje se han visualizado dos ejes básicos: el movimiento y la pasión. En el primero se encuentra la espera que otorga valor al movimiento y el caminar la calle. En la segunda se halla el hablar, la carnalidad y el padecer. Ambos ejes generan el placer por la vida y el vacío, conjuntados por la soledad.

Para sostener aquellos ejes, se han formulado preguntas de investigación, directrices y objetivos que mantengan el camino de la jornada interpretativa propuesta y encuadren el desarrollo de la conceptualización y el análisis.

El plano que sustentará la construcción del faro dará orientación a una luz, que a su vez iluminará el sitio al cual se proyecta arribar. El plano es la hermenéutica ontológica y aquel faro está edificado con una:

Pregunta General:

> ¿De qué modo elabora su sentido propio *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz al mostrarse como un libro de poesía que constituye un horizonte cultural con figuraciones (personas, objetos, música, calles, acciones) dispuestas lúdicamente a partir del binomio vitalidad-desolación, en un marco de habitación poética?

Esta pregunta se halla apuntalada con otras tres más:

Pregunta 1:

¿Cómo se despliegan en los versos, las imágenes que en su resonancia y repercusión contienen un mundo que se mueve con pasión?

Pregunta 2:

¿Cuál es la experiencia humana significada en la puesta en habitación poética, realizada en *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz?

Pregunta 3:

¿Cómo integran los poemas elementos de liberación, simbolizados con un sentido ontológico?

La investigación está guiada por unas directrices que se plantean en estos términos:

Las figuras (personas, objetos, música, calles, acciones) que habitan el libro de poesía *Sin lugar a dudas*, de Teodosio García, dialogan con un sentido perturbador, que teje su orden y su jerarquía en relación a un horizonte urbano de soledad y de renacimiento. La obra reformula de tal modo ese horizonte, que revela en el decir hacer arrebatado del yo poético, una confrontación desnuda y pasional.

La configuración poética de la experiencia humana puesta en operación en la obra de García, fundada en una recuperación contestataria del lenguaje y gustos populares urbanos, contiene resonancias de una realidad hilada con dolor y soledad y por ello repercutió negativamente en una sociedad que funciona a través de lo políticamente correcto.

Los objetivos a los cual se proyecta arribar están determinados del siguiente modo:

General

Interpretar la recuperación del horizonte urbano mirado por Teodosio García Ruiz, para hacerlo habitar en *Sin lugar a dudas* a través de una sujeto lírico que resignifica la realidad del mundo cotidiano, y reformularla lúdicamente en los poemas con múltiples desplazamientos y pasiones, mostrando sus pliegues y hendiduras.

Específicos

Descubrir la significación de la experiencia humana del horizonte urbano reformulado en *Sin lugar a dudas*, a través de la articulación lúdica de alegorías sedientas de cotidianidad que al desplegarse con hedonismo y desolación, cuestionan la vitalidad del ser urbano en crisis.

Encontrar el orden y la jerarquía de las figuras de cuerpos (personas, objetos, música) y del espacio (la urbe, la calle, la casa), que coinciden y a la vez se enfrentan en la habitación del poema, por medio del uso particular del lenguaje.

Determinar en los poemas de *Sin lugar a dudas*, el despliegue del binomio vitalidad-desolación en las hendiduras del movimiento y la pasión, presentes en la configuración de la trama poética.

Las preguntas, las directrices y los objetivos hallan razón de ser en la seguridad de que el discurso literario, al ser una forma cultural que organiza sentidos de realidad que significan y comunican un universo social, es dable mirarle en su construcción simbólica el quehacer humano.

Por ello, atisbar la poesía de Teodosio García Ruiz proporcionará, a partir de su cotidianidad, asir los filamentos que sostienen el mundo creado desde la discordia. Al desvelar su faz inconforme, pudiéramos mirar dolor en su rostro. Y mirarle a los ojos será un mirar a la humanidad.

La poesía dispuesta en *Sin lugar a dudas* de García Ruiz, está marcada fuertemente por el mundo habitual en la ciudad de Villahermosa. Muestra una necesidad, en ocasiones obsesiva, por vivirla; es decir, por habitarla con excesos y con verbalización, que implica para el autor poetizar de manera consuetudinaria.

La relevancia de abocarse al estudio de este libro estriba en varios razones. La primera en que permite observar en su construcción simbólica, la manifestación de una incomodidad, por lo regular ocultada, pero en concordancia con buena parte del universo social. De aquí se desprende una segunda razón, aquella incomodidad instala a un nivel profundo, la antinomia vitalidad-desolación por medio de un movimiento constante y de una abierta pasión. Este carácter no es exclusivo de la historia de la literatura tabasqueña, ni mexicana, ni en la de Iberoamérica, ya que esta antinomia ha sido factor decisivo en la evolución literaria, y también en el trayecto histórico del ser humano, cuestión que conforma una tercera razón.

Aquí se localiza un punto importante para esta investigación. Porque *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz, al concederle una gran importancia al símbolo, a la ironía y al aspecto lúdico, muestra un panorama donde disputan la vitalidad y la desolación. Por tanto, abrir la visión contenida en los poemas, desvelaría un vacío en el perfil humano, en correspondencia con las adversas condiciones de vida imperantes en aquella época, pero que sus efectos aún se siguen padeciendo; es más, sin ellos no se

explicaría la condición humana en la segunda década del ya no tan nuevo siglo XXI.

De esta obra surge el eje transversal de sus obras: el deseo de vivir y de expresarse apasionadamente, que en el fondo no es más que amar y escribir, sin limites entre ambos. Estos son los vectores que componen toda la producción literaria del autor y que en obras suyas de mayor calidad, se traman con suficiente valor estético para resistir la sedimentación del tiempo.

Desde esta posición, García se convierte en un referente del hacer poético en un momento en que las crisis a escala mundial resquebrajan los símbolos que sostienen las representaciones sociales, forzando así una etapa de incertidumbre, al ya no ser pertinentes los valores tradicionales con los cuales la sociedad funcionaba.

En este orden, *Sin lugar a dudas* de García Ruiz es una obra de ruptura, en cuanto a que toma distancia de las expresión literaria del momento y de este modo continuar con la paradójica contradicción de la ruptura transformada en tradición. Porque al objetar la permanencia se suma al cambio que se ha vuelto una tradición, al menos en el arte.

Por lo mismo, *Sin lugar a dudas* se alza como una obra significativa en la historia de la tradición literaria de Tabasco en las últimas décadas. Por lo consiguiente, amerita un análisis y un trabajo de crítica importante que den pie a posteriores estudios literarios sobre la región.

c) Estructura capitular

El presente texto se encuentra estructurado en capítulos, de acuerdo a la propuesta de Ruth Sautiu, contenida en el Manual de metodología que coordina.

Por una cuestión de orden, el texto presente se ha dividido en capítulos. El primer capítulo corresponde a la contextualización y ha sido denominado "Circunstancias", debido a que ofrece la condición sociocultural de las circunstancias de Teodosio García Ruiz. Tal hecho obedece a que es el acontecer contextual del poeta, el que ha sido reformulado y organizado de cierta manera con un determinado estilo. Por ello se ha dividido en cuatro subcapítulos que den cuenta del entorno económico, político y social de Tabasco; del ámbito de la cultura, de la literatura y del perfil del autor.

En el segundo capítulo titulado "La égida de la Hermenéutica", se enmarcan los aspectos teóricos sobre los que descansan los valores conceptuales que sirven de fundamento en las relaciones problemáticas sometidas a la interpretación en la investigación. La base teórica de este estudio es sentido de la interpretación y la orientación ontológica de Martin Heidegger, así como también la adaptación literaria de su concepto del habitar. Estas propuestas están apoyadas con las contribuciones de Hans-Georg Gadamer, Gastón Bachelard y aportes específicos de Umberto Eco. Esta base teórica es puesta en operación con las propuestas hermenéuticas de Paul Ricoeur y su modelo de La Triple Mímesis.

El aspecto de la metodología a utilizar en la investigación es tratado en "El acceso", tercer capítulo. Después de unos precedentes que justifican la orientación de este apartado, se despliega la mecánica del modelo de La Triple Mímesis de Paul Ricoeur en tres subcapítulos.

El capítulo cuarto, inicia la "Fusión de horizontes", que culmina con la interpretación de la información obtenida en el siguiente capítulo, el quinto, denominado "La consagración del círculo", porque en él se halla la interpretación hermenéutica propiamente que cierra la propuesta de la Triple Mímesis de Ricoeur.

La Fusión de horizontes se encuentra subdividido en Lo habitual, que corresponde a la prefiguración o Mímesis I del modelo de Paul Ricoeur, en la segunda subdivisión se realiza el análisis de la trama de tres poemas, bajo dos modelos semióticos: La lógica de las acciones de Claude Bremond y El discurso de la narración de Gérard Genette. La razón se encuentra en que estos dos tipos de análisis se adaptan a los requerimientos de la configuración o Mímesis II. Se complementa el análisis con un estudio, a la manera de Gastón Bachelard, de las imágenes poéticas de un cuarto poema y de los otros tres.

El quinto capítulo es la refiguración o Mímesis III, y de acuerdo a la ampliación de las categorías surgidas en la configuración, se subdivide en: La espera, El movimiento, Movimiento actitudinal, Estrategias discursivas desde el vacío, La pasión, La liberación del amor generoso. Al final se desarrolla un Corolario que conjunta toda la interpretación hermenéutica ontológica.

Para finalizar, se realiza una conclusión que recupera los análisis y los hace fluir con el todo. Además, se incorporan unos Anexos y las Referencias bibliográficas.

El foco de atención de la presente investigación es la interpretación de la experiencia humana en la puesta en presencia de nuestra cultura contemporánea que realiza *Sin lugar a dudas*. Para acceder a ella se debe desocultar la verdad de la obra que se encuentra en su tramado, desde una perspectiva que la aborde como un dialogo jamás cerrado con las entidades puestas en juego. Se pretende comprender la dinámica intersubjetiva e intercultural en que se establece la significación del ser en el texto estudiado.

En este orden, adquiere primordial importancia la hermenéutica ontológica de la obra y su ser como obra. La interpretación desde el cariz propuesto se enfrenta al texto y recupera el sentido originario de los símbolos, desgastados por la interpretación cotidiana del mundo. Con ello se franquean al lector nuevas posibilidades de significación.

1. Circunstancias

Revisar el contexto de Teodosio García Ruiz para precisar las condiciones de producción de donde surgió nuestro caso de estudio, abona solidez a la investigación. Conformar el mundo sociocultural que nuestro autor tiene como sustancia y material para construir el mundo de la poesía de *Sin lugar a dudas*, requiere contextualizar el fragmento del tiempo vivido en Tabasco en el periodo de los setenta y los ochenta.

Este hecho permite además, ubicar las circunstancias ficcionalizadas en la obra y, en la toma de distancia que se realiza como lector, establecer las conexiones posibles con el poeta, con la obra y con el lector mismo, operación que hace factibleel acceso a planos profundos en la interpretación.

1.1. Económico, político y social de Tabasco

Tabasco por siglos era predominantemente ganadero y agricultor. Donde la fiesta y el jolgorio hacían presencia en la vida cotidiana. El estado vivía en paz y tranquilidad gracias al orden impuesto por los gobernantes. Las formas de hacer política eran un reflejo fiel, y a veces burdo, de la política nacional (Cedeño 1999), adjetivada por el Premio Nobel Mario Vargas Llosa como "dictablanda".

Manuel Cedeño, en *Sistema político de Tabasco* (Cedeño 1999), menciona que es un "…estado particularmente sugerente por las muchas resistencias al cambio que ahí prevalecen…" (Cedeño 20). El estudio del investigador permite observar que,tanto en las últimas décadas del siglo XXcomo en la actualidad, el sistema político nacional está engarzado con los poderes ejecutivos estatales, a los cuales suma y somete a pesar de alterar el equilibrio regional.

Por ello, en la década de los cincuenta se vivió en Tabasco un desajuste político, en el cual se fijaron nuevas coaliciones que implicaron otra relación ente el gobernador y el sistema de poder local. En los años siguientes se vivió una especie de aletargamiento económico y político, pero en los setenta se reactivaron vertiginosamente provocando perturbaciones en todos los órdenes, que repercutieron en la crisis en los últimos años de los ochenta, tal como lo deja ver el investigador en su libro (Cedeño 1999) y otros autores como Martínez Assad (2015), Bolívar (2011), Peralta (2011) y hasta el mismo García Ruiz (2000).

El primer auge considerable del estado ocurrió en los años veinte con el llamado oro verde por la gran producción de plátano para exportación. Otro gran momento fue el llamado "oro negro" (en referencia al petróleo) iniciado a fines de los cincuenta y que detonó con fuerza en los setenta. En este orden, la modernización cabal de Villahermosa se concreta alrededor de 1980.

Villahermosa, la antigua San Juan Bautista de principios del siglo XX, ha sido en el trayecto modernizador de México, una ciudad enigmática. En este singular cariz colabora su ubicación en el trópico húmedo, que la mantuvo alejada del acontecer nacional debido a su difícil acceso, que hasta mediados de ese siglo se realizaba a través de los barcos de vapor que atracaban en su muelle, a orillas del río Grijalva. La ciudad capital del estado de Tabasco se montó decididamente en el desarrollo nacional a partir de la construcción del ferrocarril y de la carretera que la unía con la ciudad de México en los cincuenta, como lo menciona Ramón Bolívar en su síntesis histórica *Yo que de Tabasco vengo* (Bolívar 2011).

Francisco Peralta, político, escritor y periodista, sostiene en *Los otros tiempos* (Peralta2011) que en el siglo XX se dieron cambios sustanciales "…tanto en el fondo como en la epidermis…" (Peralta135). Con aire

nostálgico, en un relato escrito en el año dos mil, Peralta añora las viejas costumbres del Tabasco de mediados del XX. "El viejo Tabasco se preservó por la voluntad social, basada en un orgullo por lo nuestro y en una responsabilidad histórica a prueba de flaquezas." (Peralta135). Más adelante, con un tono más de resignación, añade "Tabasco, con sus pueblos de grandes avenidas saturadas de vehículos, con su caserío de diferente arquitectura, con sus pasos a desnivel en Villahermosa, tiene hoy otro rostro: el de la modernidad." (Peralta136).

A pesar de esa modernidad que menciona Peralta, Tabasco ha representado un papel acorde con el centralismo del gobierno federal y el agotamiento, tanto del modelo económico como del sistema político, que redundaron en el abatimiento social en el México de los ochenta. La consecuencia del progreso económico, fundado en la producción de crudo, fue acentuar la desigual distribución del ingreso con la baja en el poder adquisitivo de los grupos populares (Bolívar2011).

En tanto el progreso nacional extinguía su despliegue a mediados de los setenta, mostraba fracturas en el orden político, económico y social. La extracción de petróleo había disminuido. El Plan Chontalpa, pensado para constituirse como el granero de la nación, no mostraba más que arrebatos políticos y corrupción. La planeación elaborada desde el escritorio de las oficinas de la ciudad de México se desboronaba (Padilla 2014). Sin embargo, a finales de esta década se encendía una luz con el descubrimiento de nuevos pozos petroleros que, a decir por el Presidente de la República, José López Portillo, permitirían una nueva era económica para la nación y para el estado, sustentada en el famoso 'boom petrolero'.

En una monografía estatal publicada por la Secretaría de Educación Pública (SEP 1991) se menciona que

> Riquísimo en recursos naturales, Tabasco permaneció hasta los sesenta como una gran reserva potencial. Aún ahora, sus potenciales agrario y pesquero siguen en buena medida en espera del gran impulso. A principios de la década de los setenta comenzó a explotarse a fondo el petróleo. En 1979, Chiapas y Tabasco aportaban el 73% de la producción diaria nacional. (SEP 1991219).

Atender el alto crecimiento de la actividad petrolera requirió la aplicación intensiva de alta tecnología que necesitaba mano de obra calificada no disponible en el estado. Situación cubierta en gran proporción con personal otros centros petroleros como Poza Rica, que sumados a las personas llegadas de otros estados para la atención del comercio y los servicios de bienes de consumo y al espejismo de bonanza económica que fomentó el éxodo del campo a la ciudad como una opción real de vida, se obtiene un grave problema urbano debido a la constante inmigración. "Esa afluencia aumentó en cinco años (1975-1980) en un 100%." (SEP 1991220).

Este hecho generó nuevas y más profundas diferencias sociales. El abismo creado por la inequitativa distribución de la riqueza se hizo patente. Al ir dependiendo cada vez más de los recursos petroleros, la tensión de las clases medias y pobres era relajada, a medias, con empleo en puestos secundarios y de intendencia en la paraestatal Petróleos Mexicanos (PEMEX). Entrar a esta empresa significaba fincarse un futuro venturoso. A pesar de tener un trabajo de bajo nivel, los sueldos eran superiores, por mucho, a los otorgados por la iniciativa privada local o el gobierno, otras fuentes de empleo significativas en el estado.

La ola de inmigrantes suscitó el crecimiento anárquico de Villahermosa y con ello, escases de vivienda e insuficiencia en los servicios básicos, tales como agua, alumbrado y alcantarillado. A dichas circunstancias se debe

agregar que, el índice de precios al consumidor era en Tabasco el más alto del país, debido en gran medida a la demanda desbordada y a los altos ingresos de un sector de la población. Además, ese aluvión de 'extranjeros' requería, igualmenteque servicios, entretenimiento. Por ello la rápida irrupción de centros de ocio de diverso tipo, fundamentalmente los relacionados con el alcohol y la prostitución.

García Ruiz no era ajeno a esa tensión irresoluble en la gestación de la tragedia del hondo desquebrajo social. Su padre fue empleado de la industria petrolera cuando ésta alcanzaba un gran auge. Teodosio dice en *Villahermosa, peligro para caminantes* (García 2000):

> Los campos petroleros de mi infancia no sólo tienen el registro en la memoria de una bonanza reflejada en la construcción de calles, en la proliferación de la vida alegre y vana, en el incremento estadístico de cantinas y prostitutas [...] mi infancia tiene ese aroma de nostalgias, ese material de carbones, que nos alejó de la música clásica de salón, por meterse en los billares, en los casinos… (García 2000 111).

1.2. Cultura

Afines de la década del setenta, el gobernador Leandro RovirosaWade (1977-1982), con toda la derrama económica que le proporcionó PEMEX,erige el puerto petrolero de Dos Bocas, el desarrollo urbano Tabasco 2000, un modelo de avanzada en arquitectura,edifica conjuntos habitacionales e inicia la modernización de vialidades en la ciudad de Villahermosa, ampliando avenidas y construyendo distribuidores viales. Le dio atención al drenaje de la ciudad y a la pavimentación de calles. Asimismo, hizo teatros, galerías, foros remodeló parques.Al respecto, se hicieron obras magníficas para un gran sector de villahermosinos que no entendía mucho sobre arte, ni acerca dela naturaleza de un planetario,

entre otras cosas.Quizá por ello, su periodo de gobierno se caracterizó por la prosperidad en las construcciones.

La tarea siguiente era hacer funcionar las edificaciones. El gobierno siguiente, el de Enrique González Pedrero (1983-1987), vino impelido por la intelectualidad, quienes llegaron a la casa de gobierno de la entidad, pero pocos tuvieron contacto con la población. En este periodo se construyó la biblioteca pública "José María Pino Suárez", una de las más importantes de México y América Latina, así como también nueve puentes importantes en la entidad, con lo que el estado queda mayormente comunicado por tierra. En la esfera cultural, se reactivó el espíritu de las misiones culturales vasconcelianas en todas las comunidades del estado, se dio profusión a la expresión indígena en obras de teatro y literatura en general, y se publicaron libros, discos. Se crearon talleres literarios y se fundó una escuela para formar promotores culturales, que recibió el nombre regional de CEIBA, Centro de Estudios e Investigación de las Bellas Artes.

Con tal impulso, los villahermosinos vivieron un apogeo cultural. Empero la población estaba no preparada para este fenómeno, no fue sensibilizada, aunque poco a poco el espectro se fue ampliando. Al concluir el gobierno de González Pedrero prácticamente finalizó el envión de la promoción cultural.Con lasposteriores crisis del país, el empuje dado en esos años hizo posible que años después se organizaranindependientemente, grupos artísticos y jóvenes en busca de respaldo y apoyo para la creación y divulgación de sus obras. (Ruiz Abreu 2009)

A inicios de tercer milenio, escasos fueron los esfuerzos en Tabasco en la difusión de la cultura. Entre ellos cabe destacarla galería El Jaguar Despertado, porque sirvió para la expresión de pintores, escritores, dramaturgos, dancistas y expositores de las más diversas temáticas,

escuelas e intereses. Otro esfuerzo encomiable fue el inicio de los Festivales Ceiba en 2003, organizado por el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, con el apoyo del Conaculta y el Festival Internacional Cervantino. Este magno evento interrumpido entre 2007 y 2011, más que por los estragos de la gran inundación en el estado y los problemas económicos, por el desinterés del gobernador Andrés Granier.

Desde otra arista, la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) ha contribuido al desarrollo de las artes y la cultura en la entidad desde su fundación como Instituto Juárez. Pero su papel ha sido significativo con la creación de los Talleres Culturales al albergar a la Casa de la Cultura estatal y su transformación en el Centro de Desarrollo de las Artes y la reactivación decidida de la Dirección de Difusión Cultural de dicha Universidad en el año 2001. Sobre todo con la realización de distintos proyectos editoriales, culturales y artísticos, como la Feria Universitaria del Libro de Tabasco y el Premio Nacional Mallinali, por mencionar de los más importantes.

1.3. La literatura.

1.3.1. Nacional

La poesía en México está en estrecha relación con una preocupación constante en las últimas décadas: la incertidumbre producto de las crisis, tema que puede encontrarse tanto en el arte como en la vida cotidiana en los órdenes personales, sociales, económicos y políticos. La diferencia entre los discursos estriba en su propia forma de tematizarlos.

Los escritores de los sesenta o setenta necesitaban hablar de una sociedad más justa en sus escritos, desde los ochentas eso ya no es pertinente. Las condiciones de vida han cambiado. Las expectativas por una vida mejor

han sido rebasadas, las promesas incumplidas, los trances económicos recurrentes, el agotamiento del sistema político, la fragmentación y desvalorización de la familia, el olvido del ser persona y la pérdida de la fe en el futuro son constantes que aparecen como horizonte de vida para las nuevas generaciones (Arenas 2007). La literatura del fin de siglo XX se encuentran en la disyuntiva de continuar con el modelo literario y con el sistema sociocultural o proponer unos alternos, aunque esto signifique rompimiento.

Desde estecanto, el contexto en el cual se desarrollaron los escritores del fin de milenio fue particularmente agudo y hasta traumático, en el que predominaron de manera muy abrupta las expectativas pesimistas. Lo acontecido en México, como en el mundo, ha sido una crisis de lo que se ha asumido como verdad. Se está descubriendo, a través del conflicto económico, social y político, la gran mentira en la que se ha vivido. (Arenas 2007)

Desde los ochentas, en México vivimos en una época donde predomina el imperio de lo efímero, que sepulta el deber y el sacrificio. Es una época que rechaza las revoluciones por 'ilusorias' e instala la ética indolora en la cual no tiene cabida el sentimiento de culpa, así, el sujeto se vuelve incapaz de sentir dolor.

Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez en *La narrativa posmoderna en México* (Williams 2002) indican que el escenario del discurso de la literatura mexicana en las últimas décadas del siglo XX, cruzando diversos espacios y tiempos, se caracteriza por "…la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad [...] y suele subvertir los discursos dominantes." (Williams 200220). Estas condiciones dan fin a la literatura identitaria, social, realista y a la

experimental. Con ello se abre el abanico de posibilidades y la pesadumbre es la base de muchas de las producciones.

1.3.2. Local

En cuanto a la poesía tabasqueña, el Tomo II del Diccionario Enciclopédico de Tabasco (Álvarez 1994) coordinado por José Rogelio Álvarez, contempla una larga lista de poetas tabasqueños y para justificarla, el autor cita versos de Pellicer: "El meridiano de la poesía/pasa por Tabasco." (Álvarez 1994574)

Del fin de siglo XX, el Diccionario menciona que José Gorostiza y Carlos Pellicer Cámara "…profesaron la poesía hasta convertirse en dos de sus puntales no sólo por lo que a Tabasco respecta sino en los ámbitos nacional e internacional." (Álvarez 1994574). De otro de los grandes, José Carlos Becerra, señala que es "… la renovación definitiva de la poesía tabasqueña e incide en una corriente nacional y aun universal de amplia significación en nuestro tiempo…" (Álvarez 1994578). Estos tres poetas se convirtieron en referencia para los escritores de medio siglo y en un reto para los nuevos.

La escuela de los tres grandes clásicos tabasqueños (Gorostiza, Pellicer y Becerra), aunado al entorno provinciano del estado y a una sociedad de carácter conservador, dan como resultado un desfase de Tabasco con la inercia del camino de la literatura nacional, porque, unas más que otras, naufragan en el mar de lo 'políticamente correcto', perosobre todo se alinean a las formas y contenidos que la enorme fuerza poética y cultural de Carlos Pellicer Cámara dejó como herencia.

José Rogelio Álvarez menciona que la obra deGorostiza no es vasta"Pero toda ella goza de un gran prestigio y particularmente su poema "Muerte sin fin" (1949)(considerado asimismo como poemario dividido en diez

partes) ha sido visto como la culminación de la poesía metafísica (la que trata de los misterios de la existencia) escrita en formas fijas o tradicionales. […] Su base formal es la lira, constantemente variada."(Álvarez 1994575). Ello ha motivado incluso que se le considere escrito en verso libre.

Sobre Gorostiza, Álvarez abunda: "Sus asuntos principales bordan una dialéctica indisoluble entre contrarios como lo material y lo espiritual, lo diáfano y lo oscuro, lo humano y lo divino, la vida y la muerte, lo refinado y lo popular, el contenido y la forma." (Álvarez 1994575).Un punto destacado de este poeta es su manejo del lenguaje, debido al uso moderno que hace del español que se conjuga poéticamente con "La angustia existencial ante la posibilidad de la inexistencia de Dios, sembrada modernamente por algunos pensadores entre quienes Nietzsche sería el paradigma, encuentra eco en *Muerte sin fin* con esta "copia" de portentosa arquitectura." (Álvarez 1994575)

En cambio, la poesía de Pellicer, contemporáneo de Gorostiza, contiene diversas temáticas y formas e incluso estilos. Álvarez destaca de su amplia obra:

> …desde el colorismo descriptivo hasta el simbolismo fonético y la poesía de contenido político. Su expresión es igualmente poderosa si habla del paisaje de su tierra o de la religiosidad, si se refiere a las complejidades de la naturaleza humana, a los ideales o a las aberraciones sociales, a las angustias o a las gratificaciones del amor. (Álvarez 1994 574)

Un abordaje distinto es el que realiza José Carlos Becerra (1937-1970), puesto que puede observarse en su trabajo poético una visión pesimista sobra la vida. "Becerra, muerto prematuramente […] señala la renovación

definitiva de la poesía tabasqueña e incide en una corriente nacional y aun universal de amplia significación en nuestro tiempo.” (Álvarez 1994578),Su poesía “…marcaria ya una forma más personal de expresión, es el aparentemente contradictorio uso eufónico que da a la cacofonía, por el que quiere fundar una nueva estética, de valor profundamente humano, basada en los “errores” o deficiencias del habla.” (Álvarez 1994578).José Carlos acoge un estilo “…donde parece postular una línea aparentemente antitética a la búsqueda aliterativa de Pellicer.” (Álvarez 1994578).En su abanico poético “El negativismo o tono sórdido de Becerra se muestra en la generalidad de sus momentos, desde la muerte de un ser querido hasta la protesta política por los genocidios.” (Álvarez 1994579)

Después de José Carlos Becerra surge una nueva generación de poetas en los años ochentas, de entre ellos podemos mencionar a los que se prepararon en la Casa de la Cultura de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT), en el taller coordinado por Fernando Nieto, quien, con su perspectiva diferente de poetizar abre la puerta a formas de expresióncontestataria. Los mismos versos de este poeta reflejan la forma de pensar de la juventud en el último cuarto del siglo XX.Debido a quesu poesía se caracteriza por tematizar la anarquía social y muestra eldisfraz y la deshumanización en favor de los valores de la era tecnológica.

En general se puede decir que a partir de aquella década, los poetas tabasqueños se sitúan en una visión del mundo que no es ya la del trópico, sino una poesía urbana, ocupada en desfragmentar la pretendida unidad del ser humano. Existen varias tendencias y temáticas, distintas voces que marcan un mismo itinerario discordante, iniciado por algunos de sus antecesores. (Rivera 1998)

A partir de 1985 aparecen publicaciones de poetas con algún reconocimiento fuera del estado: Salvador Córdova León, Ramón Bolívar,

Teodosio García Ruiz, Ciprián Cabrera Jasso, Freddy Domínguez Nárez, Francisco Magaña, Níger Madrigal, Mario de Lille y Jeremías Marquines. Aunque se pueden agregar a Gerardo Rivera y a Fernando Nieto, escritores que han aportado la experiencia de sus lugares de origen, El Salvador y Ecuador respectivamente, para la evolución de la literatura tabasqueña.

En este contexto emerge la figura de Teodosio, quien gracias a las políticas culturas de apertura de Enrique González Pedrero, Gobernador del Estado, pudo formarse en los talleres literarios que se abrieron en la UJAT, para posteriormente beneficiarse de una beca para escritores en la ciudad de México.

1.4. Teodosio Romeo García Ruiz

1.4.1. Perfil biográfico

Nació en Cunduacán, Tabasco en 1964. "Nací entre las calabazas y el aroma de los cacaotales…" (García 2000 111). Por razones de trabajo del padre de Teodosio, ya que se empleó en la industria petrolera cuando ésta alcanzaba un gran auge, la familia se trasladó a Villa La Venta, Huimanguillo, Tabasco. Aún así, su niñez se vio envuelta por el aroma rural. La vida del poeta registra distintos desencuentros con el padre, Antonio García Gómez, ante los cuales se pasaba lapsos en el rancho del abuelo paterno.

> En algunas temporadas que pasé con mi abuelo en su plantación de cacao en Cunduacán, las ocupaciones nuestras no pasaban del trabajo lúdico de la hacienda: recoger chirivitos, conchas de coco, almacenar hojas para quemarlas en la tarde por el asunto de los mosquitos, los tábanos, y los chaquistes. (García 2000 111)

Por cuestiones del trabajo en Pemex, en 1978 la familia García Ruizcambia de residencia a Villahermosa. Sin embargo, Teodosio decide regresar a Cunduacán y estudiar allí el último año de Secundaria.

Villahermosa, ciudad de imágenes, relatos, fantasmas y quimeras, que ha modelado su memoria, su fisonomía y su historia, en las efigies de la modernidad en contradicción. Teodosio García Ruiz llega a ella en 1979 para cursar la Preparatoria en el CBETIS (Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicio) #32. Su relación con Villahermosa no fue unasimple relacióncasual o un sucesomenor. La ciudad no constituye unespacio circunstancial de tránsito, ni su convivencia en ella representa un acto cualquiera en sus perspectivas de vida. Al contrario, da lugar a una súbita interrogación sobre las fracturas, la metamorfosis y la desolación del proyecto moderno en cual está inserto. Cuestión palpable en *Sin lugar a dudas*(1985) y que retoma en *Villahermosa, peligro para caminantes* (2000):

> A partir de entonces Villahermosa es nuestra ciudad; un rostro de muchacha malcriada que obedece a los ímpetus de su cuerpo, a su coquetería natural, a la cadencia de una cintura que debe moverse entre las tonalidades del concreto; de sus habitantes, impelidos por el deseo de hacer de ella una de las ciudades modernas y más actuales del sureste mexicano, la maquillan más: veámosla. (García 2000 65)

Más tarde, el comportamiento disoluto de su padre provoca una ruptura en la familia y los abandona en 1982. Ante tal situación difícil, su madre, Mireya Ruiz Rivera, se ve obligada a mantener a sus hermanos René, Marco Antonio, Alejandro y a él. Sin embargo, las carencias orillan a Teodosio a trabajar para ayudar al sostenimiento de la familia. Estos hechos lo marcarían hasta el fin de su vida.

García Ruiz concluye en 1987 la licenciatura en Ciencias de la Educación en la UJAT, con la tesis *Lenguaje, literatura y educación. Características didácticas que apoyan las actividades durante el proceso enseñanza aprendizaje*. De su paso como estudiante, Teodosio comenta en una entrevista: "La escuela secundaria, preparatoria y la universidad, cojeaban de la misma pata. La UJAT […] ha sido una de las experiencias que tiene el más alto porcentaje de mi afecto. Quizás para no alejarme de sus muros y del bullicio de alumnos además del olor de los libros y cuadernos, es que decidí ser profesor de grupo" (Pérez123)

Fue profesor de Telesecundaria en diversas comunidades del estado durante quince años, incluyendo aquellos en los que trabajó sin haber terminado la licenciatura. En 1986, debido a una alteración de la glucosa, Teodosio fue reubicado del platel donde laboraba como docente, a uno más cerca de la ciudad de Villahermosa, eldiagnóstico fue diabetes. A pesar de la enfermedad declarada y como consecuencia de la vida agitada que llevaba, a mediados de 1999 cayó en un estado de coma durante dos semanas que lo dejó con una neuropatía en la pierna izquierda y una ceguera irreversible. .Teo, por sus excesos en la vida, sabiendo que era diabético, tomó mucho y comió en demasía." (Pérez 38),comentó al respecto Mario De Lilleen una entrevista con Pérez.

KristianCerino, en el prologo del libro *El hombre que inventó la oscuridad*(Ruíz Ortiz 2014), menciona que "Desde los 35 años, Teo dejó de ver "…por una diabetes descuidada…", le dijo a Ariel Lemarroy, cronista tabasqueño" (Ruíz Ortiz2). Cerino abunda"…contóesos días caóticos que incluyen un intento de suicidio…" (Ruíz Ortiz2). Teodosio García Ruiz tensó su salud aún en la enfermedad y vivió vigorosamente de acuerdo a las circunstancias adversas de finales del siglo pasado, a las cuales siempre intentó superar, "…formado al amparo de una zona de bajo desarrollo

económico y cultural, y que tratando de eludir ser obrero de Pemex, se inscribió a la profesión de docente para escribir y "leer el mundo y poder dialogar con él"." (Ruíz Ortiz12)

Una vez ciego, Teodosio ingresa a la Escuela para Discapacitados del DIF (Desarrollo Integral de la Familia) de Villahermosa para aprender el sistema Braille, para ello aprendió a manejar con destreza la computadora, herramienta que le fue de gran utilidad en su trabajo. En estas circunstancias laboró el Cuarto Comité Regional de la CONALMEX para la UNESCO como Investigador en Educación. Asimismo, fue uno de los organizadores del Curso Nacional de Actualización de Español.

El escritor tabasqueño Teodosio García Ruiz, debido a diversas complicaciones causadas por su enfermedad, el 12 de noviembre de 2012 dejó de existir a los 48 años de edad, en el hospital Juan Graham Casasús de Villahermosa, Tabasco.

1.4.2. Perfil creativo

La labor poética de García Ruiz se inició siendo apenas un adolescente, "Eran relámpagos de una tempestad sin frenos que se dibujaba en su capacidad creadora."(Cabrera 451). Su vida está ligada al pantano, a las bocanadas de calor y moscos de la costa tabasqueña y del pozo ardiente, este joven impetuoso escribe versos insalubres, malditos y picarescos. De la poesía joven de Tabasco, la de Teodosio García es la más estimulante (Cabrera1994)

El tejido poético de Teodosio García Ruiz "…expresa la angustia de fin de siglo y de milenio poetizada inicialmente […] en México por José Gorostiza,[…] a la vez que muestra, en nueva posición gorosticiana, el sufrimiento de la creación que se inscribe en la contradictoria presencia de sensaciones agradables y la sempiterna incertidumbre sobre el destino

humano.”(Álvarez 1994582). Líneas abajo, este historiador sostiene que “García Ruiz se muestra –por ejemplo en “El cantante” (1990) –como uno de los continuadores de la lubricidad y el paisajismo de Ruiz y Rojas, lo mismo que del escepticismo o del negativismo de Galguera Noverola y de Díaz Bartlett.” (Álvarez 1994582)

La vena poética de Teodosio Romeo García Ruiz, puede decirse que la descubrió en laadolescencia, ya que trazabreves poemas inspirados en acontecimientos sociales y experiencias personales, algunos de ellos dedicados a su abuelo Antonio Ruiz Hidalgo.

Comenta Teodosio al respecto

> En *nuestros* primeros borradores modernistas en hojas manchadas de frijoles y aceites de la mesa de cena, […] Eran, aquellos textos lastimeros y dolientes, espectros de una visión del mundo concebida en los basurales de ultramar, en los recónditos vuelos de pesadilla y sueños, en las sábanas de trópicos inmiscuidos en la canícula después del día de San Juan; nocturnos viajes por las planicies y los acantilados donde los comics asumían las directrices de la aventura o remedo de canciones españolas en boca de Raphael, Camilo Sesto o Julio Iglesias.(García 2000 34)

Muy joven ingresa al Taller Literario de la Casa de la Cultura de la UJAT, que en ese entonces era coordinado por el escritor ecuatoriano Fernando Nieto Cadena, quien exponesobre este poeta en una entrevista personal:

> …dentro de los primeros escritos de Teo en el taller que coordiné en 1979, llevó un poema al Grijalva y otro a la Ceiba, dentro de la línea Pelliceriana [...] eran poemas convencionales como se acostumbraba a hacer en esos tiempos […] Como pesaba mucho y sigue pesando, aunque ya menos que antes, la sombra demoledora de Carlos Pellicer,

> todos querían ser y escribir como él y de la peor línea de Pellicer(Nieto 2014)

No obstante, tras varios esfuerzos inmensos "Teodosio García Ruiz ha desarrollado un estilo propio que le permite expresar sus experiencias y comunicarlas a través de su obra." (Nieto 2014). Asumida la importancia de la lectura para la escritura, inicia sus primeras lecturas formales: Ernest Hemingway, Elliot, Pound, Rilke, Efraín Huerta y Jaime Sabines.

> …pasaba mi regordeta mirada por esos libros […] un primer volumen de Efraín Huerta, lo leí con impaciencia. Era de un lenguaje, como el que manejaba todos los días, frases comunes construcciones que escapaban a lo cotidiano" (García 2000 119)

Al tiempo que cursaba el taller literario en el Instituto Juárez, obtuvo los premios: Valor Juvenil (1980), Premio Nacional de Poesía CREA (1984) y el Premio Estatal de la Juventud (1985). En 1985 se publicó su primer libro, *Sin lugar a dudas*, por el Gobierno del Estado de Tabasco y en este mismo año aparece *Textos de un Falso Curandero*.

Cuando su primer libro, Teodosio García era un joven del trópico, bronco y de soltura la hablar(Acopa 2013). Con un muchas ganas de comerse el mundo a puños "…en ese tiempo yo era un gordo acelerado en cantinas y escuelas y tenía poca credibilidad entre la gente" (Pérez 58). Por ello, *Sin lugar a dudas*, pertenece a una especie de "…bitácora de viaje de estudiante preparatoriano,con mi formación escuálida y pobre "literariamente", en un terreno culturalmente analfabeta." (García 2000 124). A Pérez, el poeta le indicó que este libro"Fue escrito totalmente en el taller de literatura y entre borracheras…"(Pérez 58)

En *Villahermosa Peligro Para Caminantes* (García 2000) encontramos con respecto a respecto a*Sin lugar a dudas*:"Hay en los versos agresividad, exploración de la vida y el lenguaje, desbordamiento de pasiones y emociones, que buscan encontrar a un interlocutor que no era más que mi propio espejo." (García 200069)

Mario de Lille señala en entrevista con Pérez, que en tal obra "Su lenguaje es muy accesible, es irreverente no le tiene miedo a las malas palabras…" (Pérez 70). Este hecho muestra su distanciamiento con la literatura de la tradición tabasqueña, además de que "Teo compagina la vida que lleva con la literatura, entonces Teo es un "desmadre", no hay otra palabra que lo pinte mejor que un "desmadre", y sin embargo, es un desmadre organizado." (Pérez 70). Y agrega, "…en la poesía de Teo, él es el pueblo, entonces él habla igual que el pueblo, no como pueblo." (Pérez 70). Sus cualidades poéticas, sobre todo, rebasan los límites locales y, no sólo por sus reconocimientos nacionales e internacionales, alcanzan estratos de altos vuelos en la poesía, fundamentalmente.

Con ese primer libro logró romper los lazos que aún unía la literatura tabasqueña de cualquier época, con las corrientes literarias pellicerianas y de Gorostiza, principalmente el primero, en esa época cuando todos querían escribir y ser como Pellicer. Esteparadigma se ve amenazado por una nueva tendencia literaria que habla abruptamente de lo cotidiano, de sus experiencias, de prostitutas y borracheras y por tales razones las reacciones no se hicieron esperar.

Para Tabasco era un nuevo camino; como dice en el ensayista Miguel Ángel Ruiz Magdónel en su libro *Circaria*(1998), donde realiza un análisis de la obra de algunos poetas contemporáneos, dentro de los cuales se encuentra García Ruiz:

> La obra fue criticada por muchos y aceptada por otros, pero finalmente introduce al escritor tabasqueño en una nueva tendencia de hacer poesía, que si bien ya había sido abordada por escritores modernos como Allen Ginsberg, Jack Kerouc, Nicanor Parra, Efraín Huerta entre otros." […] En realidad, la figura de Teodosio García Ruiz fue el mejor augurio en el nacimiento de la nueva poesía en Tabasco. Con él se aseguró la ruptura con el pasado, con ese monolito que es la tradición Pellicer, Gorostiza y Becerra. (Ruiz M. 1998 72)

Magdónel apunta que:

> …si el sol fue central para Pellicer, la vida lo es en este García Ruiz. Su vitalidad lo golpea a uno en la cara como los colores pellicerianos cierran nuestros ojos. Si el dolor de Cabrera Jasso y la soledad de Gorostiza nos abisman y petrifican con sus hielos, el calor de Teodosio es una apoteosis que nos saca a patadas a la calle y nos pone a bailar entre claxonazos de automóviles y la palabrería de las prostitutas. El verbo tumultuoso de García Ruiz sólo es comparable al vértigo de los primeros libros de Becerra. Palabras que son torrentes y torrentes que son palabras. (Ruiz M. 1998 72)

Le siguieron en 1990, *Yo Soy el Cantante*, el cual dedicó a su pareja Estela Vergara. *Leonardo Favio Canta Una Canción* (1992). En 1993 publica el que al decir de varios críticos es el libro mejor logrado: *Furias Nuevas*. En *Circaria*, reflexiona Ruiz Magdónel:

> La aparición en 1993 de *Furias nuevas*, quinto de García Ruiz, significó para sus lectores un descubrimiento lleno de azoro, a lo largo de 142 páginas se veía emerger en un mundo distinto y extraño al de sus cuatro libros iniciales, donde el poeta ahíto de las penas y alegrías, de los vicios y entusiasmos de la vida urbana había cantado a la naturaleza dionisiaca de la ciudad. (Ruiz M. 1998 73)

"En *Furias nuevas* ya hay un cambio total…", dice Nieto (2010), ahí ya Teodosio logra totalmente su voz poética; la manera de cómo él asume la poesía, la actitud que tiene ante ésta. "No tener ese sacrosanto respeto a la poesía, eso de no ser serio, almidonado para hablar de la poesía, sino como se habla cotidianamente. Estos factores ayudaron a Teodosio a consolidar su propia voz poética." (Nieto 2014). Dice el propio García Ruiz en referencia a este libro "Escribo generalmente para resolver o saborear algunas de mis obsesiones, ya sean experimentales, lúdicas o de expresas referencias testimoniales." (García 2000 78)

El mismo Ruiz Magdónel lo considera como la transición de una etapa a otra en el desarrollo de su obra poética. La primera etapa barca sus cuatro primeras obras; la llama "Primer mundo o la ciudad prostituida", la describe como: "Será en esta imagen de la ciudad como un espacio de deteriorado donde se moverá el primer yo poético de Teodosio García Ruiz, un yo poético enérgico que da vida a una poesía festiva, casi llena de alucinación por los elementos que definen el paisaje urbano y sus orgías." (Ruiz M. 1999 74) y la segunda etapa a la que titula como Segundo instante o las figuraciones del reino, Magdónel la describe; "El espacio vital donde se mueve ahora el poeta, ya no es la ciudad sino un espacio más amplio pero a la vez difuso: ahora es el reino…" (Ruiz M. 199974). Por eso es que este yo poético cae por asalto sobre los lectores de los primeros libros de García Ruiz.

En entrevista personal, Fernando Nieto afirma "Desde su primer libro *Sin lugar a dudas*, hasta el último; veo una línea en donde se van mejorando y afinando el manejo del lenguaje, del verso libre, del juego de imágenes, con todas la técnicas y artificios que se utilizan contemporáneamente al escribir poesía, lo más satisfactorio era que iba asumiendo una voz poética muy propia cada vez." (Nieto 2015). Más adelante sostiene que "…en

Teodosio hay todo un desarrollo, una línea ascendente en el desarrollo de su voz poética y de su personalidad. Ya en *Furias Nuevas* es un Teodosio como poeta con su propia voz."(Nieto 2015)

En el año de 1993 asistió al Foro Joven: Literatura y compromiso: Nuevos desafíos, Nuevas respuestas, en el Centro Euro latinoamericano (CEULAJ), de Mollina, Málaga, España. Realizado con la participación de escritores jóvenes. Se publican de él: *Bananos* (1998), *Palimpsestos* (1998). Escribió especialmente para niños, adolescentes y jóvenes de educación secundaria el libro *Eco de lluvias* (2002) para la UNESCO.

Teodosio García Ruiz decide abrir una nueva posibilidad creativa en la narrativa. En el año 2000 aborda por primera vez el relato en el libro *Villahermosa Peligro Para Caminantes*, considerado como un libro de crónicas y enmarcado en la categoría de "Memoria histórica y vida cotidiana". En el prólogo del libro, Manuel Martínez Caraveo describe la obra de este autor:

> García Ruiz realiza un recorrido por la ciudad, sus hábitos y sus costumbres; por los sitios que se frecuentan y a menudo se exaltan como todo paradigma pueblerino. Es también como una autobiografía inicial, el autor describe su desarrollo existencial y los cambios que experimenta: desarrollo y cambios que también ocurren a la ciudad; urbanización, emigración, desempleo, modernización, industrialización, transculturación, desorden, caos. Cambios turbulentos que experimenta la ciudad y quienes la habitan(García 2000 5)

En 2001 publica la novela *Eco de lluvias*. En cuanto a la poesía,escribe *Sueño de la estirpe* (2000), *Canciones para la infanta* (2001)

En*Nostalgia de Sotavento*, publicado por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco en 2003, el tema principal sigue siendo el Petróleo. "Crudo, cínico, tierno, amoroso, así es el poemario…", según lo describe Juan de

Jesús López, en su artículo publicado en el Diario Milenio (López 14 06 2003), donde además señala que éste fue su último libro escrito antes de que perdiera la vista totalmente. Teodosio exponeen *Villahermosa Peligro Para Caminantes*,como preámbulo temático aeste libro suyo:

> El ambiente petrolero, un ambiente que siempre permeó a mi familia: mi padre petrolero, mis tíos petroleros. Yo viví la bonanza laboral y económica, el despilfarre cultural y los excesos que se tenían en la vida de los trabajadores de petroleros, en una especie de exacerbación, de los sentidos y del ego: la vida de las putas, de las comidas, la vida de las cantinas, la promiscuidad y todos los aquerrales que fueron promocionados y favorecidos por una derrama económica en un contexto analfabeta como el sur de Veracruz y Tabasco, eso fue lo que yo experimenté en mi infancia, […] la forma como presento la infancia es a veces un poco cruda, un poco cruel, y por eso era la infancia, contacto con este ambiente, como el niño que relata la muerte de su padre. (Ruiz 2000 62)

Después de un paréntesis en la vida de Teodosio, debido a su estado invidente, este escritor entra en una etapa distinta:

> Llega ese maldito momento que todo mundo agarra de excusa para reflexionar y escribir, pintar o dictar su testamento o sus memorias […] de algún modo los días pardos, los cigarrillos olorosos, aquellas miradas y sonrisas legendarias de una vida incontenida, se diluyeron en una visión del mundo pesimista que me hizo hablar de decadencias, de obituarios de ficción, nieblas en el trópico, decepciones del mismo disentido de la vida. (García 2000 98)

Así surgió *Sueños de la Estirpe*(2000), en él hay una particular mezcla de verso y prosa.

Entre las obras colectivas que coordinó destacan: *Casa llena* (cuento infantil, 2001); *Eroticom plus* (cuento erótico, 2000), *Con ojos de*

duende(relatos infantiles, 2005), *Cuentos ambientales para la educación preescolar* (2005), y *Lengua de trapo*, (cuento político, 2006). El primero de estos libros logró reconocimiento nacional y forma parte de las bibliotecas escolares de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

En 2007 apareció su libro autobiográfico *Tripas de pescado* (apólogos y exordios escolares), en el que hace un recorrido anecdótico de sus 15 años como maestro de telesecundaria en comunidades rurales de Tabasco.*Mujer de miel* (2010) fue editado por el Instituto Estatal de Cultura (IEC). El libro *Ojo con él* (2011), es una compilación de artículos y ensayos sobre Fernando Nieto Cadena. Además, dejó varios libros de poesía inéditos*: Caminantes del oráculo*, *Son Maracaibo*, *Barruntos de Horario Quiroga para Inés Barrientos*, *Hasta aquí el otoño*, *Cuando la marea baje* y *Porque han de saber que soy poeta*. Dejo inconcluso: *Bocetos del norte*.

Fue miembro fundador de la Sociedad de Escritores "Letras y Voces de Tabasco" A.C., y en reconocimiento a su amplia trayectoria literaria, en mayo de 2010 este gremio le dedicó su encuentro anual, para celebrar 25 años de la aparición de su primer libro *Sin lugar a dudas*.

El 30 de marzo de 2012, en el marco del Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor, fue presentado en la Casa Mora del Escritor el último de los libros que llegó a ver editado: *Berrido* (2012), editado por el IEC. Su delicado estado de salud impidió que pudiera ver la última de sus publicaciones, el poemario *El sentido ausente* (2012), editado, de manera póstuma, también por el IEC. Del mismo modo póstumo, La UJAT publica en 2013, el pequeño libro *Días extraños, muros extraños*, como un homenaje a este gran escritor tabasqueño.

2. La égida de la Hermenéutica

2.1. Precedentes

El libro de poesía *Sin lugar a dudas*, de Teodosio García Ruiz, es un acto del lenguaje verbal escrito. Como tal es un proceso de comunicación que involucra tres factores: autor, texto y lector. Sin embargo, como obra literaria, existe un hecho que le permite un distanciamiento de los estrechos marcos de la comunicación cotidiana: es capaz de ampliar el horizonte configurativo de sentidos que integran, en cuanto que instauran, hacen emerger, la *verdad* en el mundo; en oposición a las tesis que consideran a la verdad en correspondencia con una realidad preexistente. En otras palabras, la literatura no 'reproduce' el mundo como un espejo, ya que a través del recurso literario construye un mundo distinto posible, y este hecho le proporciona un estatuto mayor.

Esta afirmación encuentra sostén en los conceptos retomados por Renato Prada de Heidegger, expuestos en *Literatura y realidad* (1999), donde afirma que la obra literaria, como una realidad social, se establece como un estatuto constitutivo de ésta misma, no sólo en cuanto forma parte de la vida cotidiana del ser humano, sino también en cuanto configura esa realidad, esto es, el mundo, ofreciendo un modelo del mismo, aunque tome como material a la lengua y a la vida cotidianas.

Lo que ha sido comunicado en *Sin lugar a dudas*, obedece a una forma personal de mirar lo que sucede en la cotidianidad del autor, la cual depende de las condiciones socioculturales de su propia circunstancia. El acontecer contextual de García Ruiz ha sido organizado de cierta manera con un determinado estilo literario en el conjunto de poemas que forman el libro en cuestión.

Desde esta posición, la obra literaria que nos ocupa habla de una presencia, la cual se propone considerar como una habitación; esto es, morar circunstancias con un sentido: hacer presente es hacer habitar. En aquel texto poético hay presencia o habitación derramada con ciertos criterios de tiempo y espacio, donde se alberga un entorno urbano figurado en constante diálogo con el exterior, a través de representaciones simbólicas que significan una modelización de la cultura. Este diálogo involucra al mismo autor, a través de un sujeto lírico, considerado como la voz que habla en los poemas, y a un lector competente, interesado en indagar la experiencia humana alojada en el texto. Comprender esta habitación significa hallar el sentido a la práctica social humana desde la literatura.

Comprender en la acepción de adentrarse (habitar) en la manifestación literaria con la finalidad de descubrir el sentido profundo que contiene dentro de sí, a través de identificar el proceso que lo instaura como tal. En este proceso se configura un espacio propio donde habita la objetualidad que despliega el lenguaje mediante símbolos en constante diálogo con una otredad, como se menciona arriba. Por lo anterior, este trabajo sobre *Sin lugar a dudas*, se enfocará en determinar el cómo una experiencia de orfandad encuentra hospitalidad en la habitación poética, la cual sólo es posible desde la zona de iluminación del sentido de la obra como obra de arte, ya que desde la perspectiva de una lógica de la razón moderna no encuentra cabida. De aquí proviene el interés por realizar una interpretación desde la perspectiva de la hermenéutica ontológica del arte, ya que permite revelar a partir de lo habitual reformulado con un sentido, el mundo del ser en general. Asunto imprescindible para comprender la naturaleza de la obra.

Al asumir que la lectura de *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz convoca un mundo habitual, se admite que la obra genera una revelación. Se conviene que en este libro de poesía existe una realidad más profunda, que es la verdad puesta en operación en el proceso literario y que responde al de una obra de arte. Desde la arista ontológica que se propone para andar el sendero investigativo en este trabajo, la base argumental es el pensamiento de Martín Heidegger, principalmente porque fundamenta la capacidad de la obra de arte, y de la poesía en particular, para desentrañar la verdad que acontece en ella, en lo que él conceptualiza como 'Aletheia'.

Desde esta posición, nos interesa de la vasta obra de Gadamer, la problematización que, siguiendo a Heidegger, introduce en el texto *Verdad de la obra de arte* (2002), donde sostiene la 'recuperación de la verdad del arte' a través del 'conocimiento' y la 'verdad'. Además, ofrece la idea de sentido y su carácter colectivo, por ello es producto de una conciencia intuitiva. Relacionar el mundo Heideggeriano con el sentido de Gadamer, permitirá advertir en la obra literaria la *verdad* hermenéutica que emerge en la configuración de su sentido, que en adelante cobrará primacía.

En línea con la interpretación de la obra de arte de Martin Heidegger, se recupera de su texto *Construir, habitar, pensar* (Heidegger 2013) la noción del habitar. El fin es adecuar sus ideas al discurso literario, porque en éste existe una experiencia del espacio habitado y en tal espacio la verdad es puesta en operación, la cual puede develarse al advertir el modo en que el hombre crea los lugares y convive en ellos. Atender el residir las cosas significa habitarlas uno mismo en el diálogo con ellas.

En la búsqueda que se realiza en el presente trabajo, destaca el análisis ontológico de las imágenes que realiza Bachelard en *La poética del espacio* (2000), el cual consiste en ubicar la transformación que ocurre a partir de

la lectura pertinente: el desocultamiento del ser. Aquí, la experiencia estética es abordada sobre la base de la ontología, la imagen poética y el espacio, y deja ver que en la repercusión y en la resonancia de una imagen poética se encuentra la magnitud del ser. En su develación, el símbolo muestra al otro, como un corrimiento de un velo.

El esfuerzo de dilucidación de la repercusión y la resonancia en la poesía, exige penetrar en el panorama humano y mirar allí la profundidad de su existencia; en otras palabras, requiere comprender la habitación de su sentido. Y la experiencia humana alojada en las imágenes poéticas necesita de un espacio elaborado con valores imaginados a partir de recuerdos, pero también de olvidos, porque el poema es una morada. Concepto afín al 'habitar' de Heidegger y que fortalece nuestra investigación.

Al emplear el término 'habitar' se abre el proceso literario, porque se considera la necesidad del lector en la creación literaria, por ello se requiere precisar su papel de acuerdo a una conceptualización amplia, aquella que no busca la verdad de un texto en la biografía de un autor, ni en aquella que se encierra en los límites del propio texto y que no considere al lector como un ente pasivo.

Esta postura es posible desplegarla gracias al trabajo hermenéutico de varios pensadores sobre la recepción, caso concreto del fenomenólogo RomanIngarden, de Wolfgang Iser y de Hans Robert Jauss, que fue alumno de Gadamer. Sin embargo, debido a fines operativos por su acercamiento específico a la literatura, se ha considerado como base el discurrir de Umberto Eco. Si bien este autor es más cercano a la reflexión sobre las teorías de la información y a la semiología en los años 60 y 70 del siglo pasado, guarda un acercamiento con la hermenéutica. Existen tales afinidades del filósofo italiano con los teóricos de la recepción antes

mencionados, que permiten utilizar su pensamiento sin perder la congruencia en la línea argumentativa que se sigue.

Umberto Eco en *Obra abierta* (1962), expone que toda obra es necesariamente abierta porque contiene zonas vacías, ya que un texto no incluye todo. Sin embargo esas partes vacías sugieren sentidos, por lo que solicitan una interpretación. En este primer argumento se visualiza la necesidad de un lector activo, luego entonces la lectura 'crea' la obra en el momento en que entran en relación un lector y un texto escrito.

Por ello, la construcción del significado sólo se establece mediante el diálogo del texto con el lector. En esta relación, los diversos sentidos poéticos se advierten en tanto son imágenes, como lo sugiere Bachelard. De este modo, la obra se abre con la interacción de las sugerencias textuales (resonancias) y de la comprensión del lector (repercusión). A partir de este principio, el planteamiento de Eco desarrolla la propuesta del autor y lector modelos, quienes no son personas de carne y hueso, sino figuras de análisis contenidas en cada obra, las cuales marcan la configuración del discurso estético en ella misma.

La pertinencia de los análisis anteriores encuentra lugar al amplificar la propuesta Heideggeriana, en cuanto a que el trabajo sobre la palabra para abrir un mundo experimentado es una creación del autor, y a que la obra poética requiere de la actualización del lector, quien al interpretar la *verdad* propuesta en el mundo recreado, la hace vivir.

En esta orientación, se entiende que la obra es una, pero tiene dos momentos: el primero, la obra como virtualidad de contención de un mundo, representado en el texto objeto; y el segundo, su actualización en el momento de la lectura, donde confluyen dos realidades: la del autor y la del lector. Este segundo momento sucede con la interpretación que acaece

de esa misma obra, en lo que se ha denominado 'su habitación'. Entonces se confirman las tres instancias del discurso literario: autor, obra, lector.

Con base en lo expuesto acerca de la obra literaria de arte, el habitar, la poética del espacio y la teoría del lector, podemos decir que la obra *Sin lugar a dudas* llama al juego de construcción del yo poético en la habitación.

Es decir, hay una experiencia del espacio habitado que prefigura el yo de Teodosio García Ruiz, quien por medio del yo poético (sujeto lírico personaje) va constituyendo el proceso de construcción o figuración poética y a su vez esta figuración poética convoca a una refiguración por parte del lector. Estamos ante la Teoría de la Triple Mímesis de Paul Ricoeur: prefiguración, figuración o configuración y refiguración. Dicha teoría se retoma como la ruta para hacer transitar el análisis en *Sin lugar a dudas*.

Los modelos de interpretación expuestos por Paul Ricoeur consisten en descifrar el sentido oculto, idea cercana a Heidegger, y están en congruencia con los autores ya expuestos. Desde la perspectiva desplegada en este capítulo, surge el trabajo de Paul Ricoeur como conveniente, porque desde el horizonte de la ontología y bajo la mirada de la semántica y de la reflexión procura una comprensión del texto.

El trabajo interpretativo del filósofo francés abre un paradigma donde el presupuesto es que el lenguaje mismo contiene un modo de ser, por lo cual propone un análisis del lenguaje, el cual es conveniente con la obra de arte literaria. Puede observarse que la línea argumentativa de la propuesta ricoeurtiana encaja con la dirección teórica seguida.

El análisis "La Triple Mímesis"de Paul Ricoeur (2004), se ocupa, en términos generales, de determinar la estructura común de las diversas modalidades de expresión simbólica. Así, a MímesisI le corresponde la

semántica de la red conceptual de la acción. A MímesisII extraer la configuración de la simple sucesión de acciones. Y a MímesisIII, que es propiamente la hermenésis del mundo configurado por el poeta y el mundo de la acción cotidiana.

Aplicar el conjunto de estos tres niveles de análisis al libro de poesía *Sin lugar a dudas* de García Ruiz, permitirá hacer notar su sentido en el modo en que habita el ser en la obra, y posibilitará mirar si existe una habitación a partir de la oposición vitalidad / desolación, con lo cual enunciaría una pasión. Tales aspectos están comprendidos en la pregunta generadora de la indagación que se realiza.

2.2. El ser de la obra de arte

2.2.1. Poesía y ontología

Para partir de la base de la comprensión de una obra desde la ontología, se necesita recurrir a una perspectiva que incluya al arte en el enfoque hermenéutico de la comprensión de sí mismo del ser humano en su historicidad. Que considere al arte como el acto fundador de mundos históricos enteros. En este escenario, Martin Heidegger surge como el más apropiado debido al vuelco que le dio al pensamiento de su época y que ha derramado su influencia hasta la fecha.

En *El origen de la obra de arte* (Heidegger 1996), expone sus ideas estéticas principales, donde también aborda el problema de la esencia de la verdad desde la ontología. Se puede decir que el filósofo produce una estética como ontología del arte. Las cavilaciones de este gran pensador alemán contribuyeron decididamente en el cambio de rumbo de la filosofía y la estética en la primera mitad del siglo XX.

El filósofo comienza la reflexión sobre el arte partir de lo general y plantea una pregunta generadora ¿qué es una obra de arte? Para responder

considera de inicio que la obra de arte no parece distinguirse mucho de otras cosas. Por ejemplo, una pintura yace colgada en la pared igual que una mercancía en un aparador. Entonces, ¿qué diferencia existe entre la obra de arte y el resto de las cosas? ¿Qué hace a la obra ser obra? Y más allá ¿Cuál es la naturaleza cósica de la obra?

Para darles respuesta indaga acerca del origen, al que precisa como aquello a partir de dónde y por qué una cosa es lo que es y tal como es. "Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia" (Heidegger 19961). Desde aquí ya se anuncia ese rasgo del ente, de la cosa, como algo que se auto oculta, y que más adelante Heidegger llamará tierra. De momento afirma que la cosidad de la cosa tiende a no ser nada, se retrae en sí, se cierra.

Más adelante, en la dualidad expuesta entre si el artista es el origen de la obra o si la obra es el origen del artista, afirma "El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte." (Heidegger 19961). Y cierra esta reflexión diciendo que la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte.

Si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas. Todas las obras poseen ese carácter de cosa, tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra poética está en la palabra, por ejemplo.

En este sentido, la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de

arte tiene un carácter añadido. "Tener un carácter añadido -llevar algo consigo- es lo que en griego se dice sumb‹llein. La obra es símbolo." (Heidegger 19963)

La alegoría y especialmente el símbolo, nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la determinación de la obra de arte. Sin embargo, es preciso fijar primeramente el carácter de cosa de la obra de arte. Heidegger menciona al respecto: "¿Qué es verdaderamente la cosa en la medida en que es una cosa? Cuando preguntamos de esta manera pretendemos conocer el ser-cosa (la coseidad) de la cosa" (Heidegger 19964). Se trata de captar el carácter de cosa de la cosa. Párrafos más allá señala "Debemos volvernos hacia lo ente, pensar en él mismo a partir de su propio ser, pero al mismo tiempo y gracias a eso, dejarlo reposar en su esencia." (Heidegger 199613)

La sugerencia expuesta al final de la cita anterior, de no forzar el camino hacia lo cósico de la cosa, se traduce enseguida en un intento por explicitar, ya no lo cósico de la cosa, sino la esencia del útil. Esto con el propósito de aclarar lo cósico de la cosa y lo que tiene de obra la obra de arte. A partir de aquí, el filósofo abre el juego en una triangulación de entes: la cosa, el útil y la obra de arte. Cada uno con sus propias características entra en una relación que los difiere, pero que los acerca, porque cobran valor al distinguirse del diferente.

Visto de este modo, en la triada de entes que pone en juego -cosa, útil y obra-, la obra de arte es espontánea y autónoma o cerrada en sí misma como la cosa. A diferencia del útil que es servil, está en función de otra cosa. Pero la obra de arte, a diferencia de la cosa, es creada como el útil. Debido a su importancia en la comprensión de *Sin lugar a dudas* como una obra literaria de arte, esta relación tríadica se desarrolla a continuación.

Con la intención de explicar el ser-cosa es que Heidegger apela al útil por una diferenciación ontológica: el útil es algo más que la cosa, porque en él advierte que hay un propósito, una finalidad que lo diferencia de la cosa. Apelar al útil es una forma de acceder a la cosa, porque al dilucidarlo, tendrá un camino diferencial a la cosa. De este modo, se puede decir que sólo se puede entender un trozo de hierro, una cosa, en cuanto haya sido modificado para darle una utilidad: un cuchillo. El hierro no tiene más cualidad que ser hierro, la cual puede comprenderse al ser transformado en un cuchillo. Así, éste es algo más que el mero trozo de metal y la suma le ha creado una utilidad: cortar.

¿Cuál es la esencia del útil? Una primera respuesta es la que dice que el ser del útil consiste en la utilidad o en la utilización. El útil existe para ser utilizado, para servir. De hecho, es algo característico que en su uso los útiles se 'agoten', que se 'desgasten', en el sentido de que nos olvidemos de ellos mientras los usamos. Pero también de que, con el uso, se agoten y pierdan sus cualidades para dicha utilidad. Entonces, el útil no sólo se caracteriza por ser usado y agotarse en su uso, sino que también está conectado referencialmente a otros eventos significativos.

Retornado al ejemplo anterior, un cuchillo es creado para cortar y cuando lo usamos no pensamos en que sirve para cortar, simplemente cortamos y ya; esto es, lo usamos, y he aquí el ser del cuchillo: servir para cortar, cortando el cuchillo es útil y nada más, por ello confiamos en él. Pero como todos los cuchillos, no solamente se desgasta porque en su uso constante se pierde de vista su utilidad, sino también porque al ser usado pierde filo, por tanto su utilidad y por ende la confianza. Que el útil sirva para algo, únicamente es el resultado esencial del ser de confianza. Su ser se despliega entonces en la fiabilidad. El punto ya no es entonces la

utilidad en sí misma, sino el mundo de fiabilidad que establece y en el que el ser puede fluir.

Como se ha señalado, la pura cosa es algo que no tiene un estatuto mayor, porque el suyo es yacer en sí misma. De aquí es posible considerar que la esencia de la cosa es inatrapable, se encierra y sólo puede mirarse en su transformación. El útil, en cambio, sí tiene un estatuto mayor en relación con la pura cosa, porque en él hay una creación. El útil es creado. Desde esta postura, tiene un parentesco con la obra de arte porque ambos son creados. Son una creación. Pero a diferencia de la obra de arte, el útil no es autosuficiente, está cerrado sobre su instrumentalidad.

A este estado en que se halla el útil y dentro del cual tiene sentido su uso, Heidegger lo llama ser de confianza. El ser de confianza es la esencia del útil. Y ésta es revelada, no por el útil mismo en su uso, sino por el arte, como lo deja ver en el análisis que realiza de un cuadro de Van Gogh. Con un afán más descriptivo que de exégesis del cuadro, el pensador intenta mostrar la esencia del útil, cuestión que consigue al explicar que esa esencia no se encuentra en servir para algo, sino en el ser de confianza (Verlässlichkeit).

Los botines que el artista neerlandés pintó de manera tan detallada en el cuadro, muestran una rusticidad y sus deformaciones son señales del arduo trabajo que con ellos se ejecuta. Dejan ver el vestigio de una labor. Los zapatos son un útil para quien los usa y su continua utilización habla de una confianza en ellos, confianza para el arduo trabajo. A partir de esta observación, en ellos puede leerse la historia del labriego que los usa y de este modo su mundo. Este ente, los zapatos, en el cuadro de Van Gogh, ha develado su ser, y de este modo su verdad del mundo.

En el despliegue analítico efectuado por el filósofo alemán en *El origen de la obra de arte* sobre dicho cuadro, hace patente lo que el útil, el par de zapatos, en realidad es. Lo ha desocultado ante la exposición de la sinceridad de su utilidad. Esto es lo que los griegos llamaban Aletheia, término que se puede considerar el desocultamiento como el principio de la verdad; esto es, el acontecer de la verdad. Así que la obra de arte se caracteriza por mostrar la verdad de los entes.

El concepto Aletheia, en su sentido griego, profundo y originario, es fundamental en la hermenéutica del arte de Heidegger, quien prefiere esta noción de verdad a aquella inventada por la filosofía moderna, como la correspondencia de la verdad a la lógica de la ciencia. Precisamente esta correspondencia se refiere a la condición de verificabilidad entre el enunciado sobre la cosa y la cosa; es decir, que esos enunciados se adecúen a las cosas que nombran.

La obra de arte tiene cierto parentesco con la cosa porque ésta al ser inútil es autosuficiente. Y la obra de arte es autosuficiente. Lo común de la cosa y la obra es su resistencia a ser reducida utilitariamente, bien sea por el pensamiento o por la acción, por ello tiene resistencia al usufructo. En el movimiento en el cual la obra revela el ser del útil, revela el ser de la propia obra. Entonces, la fuerza de la obra de arte reside en su capacidad de abrir el modo de ser del ente, de desentrañar la verdad del ente que acontece en ella.

Fundado en estos argumentos acerca del arte, el pensador afirma que la obra establece un mundo a través del ser de confianza develado de los entes. Este ser de confianza, no obstante ser la esencia de los útiles, nunca se muestra como tal en el útil mismo. En él sólo se ve su utilidad y su agotarse como útil que se usa. Por ello, el ser de confianza sólo se muestra en la obra de arte, en el mundo que ésta establece. Y este mundo

consiste en la apertura, en la luz, en un conjunto de señales significativas que lo revelan.

Se retoma el ejemplo del hierro y del cuchillo sólo para intentar ilustrar, con una obra literaria, lo que se va desarrollando teóricamente. En la novela de corte existencialista (algunos la catalogan como del absurdo) *El extranjero*, de Albert Camus (2012), el personaje principal, Marsault, observa desinteresadamente una discusión que sostiene su amigo con un árabe en la playa. No obstante, el calor lo agobia, el sol lo deslumbra. Al bajar la cara ve un cuchillo que brilla, lo toma y asesina al árabe. El cuchillo no era de cocina, era para dañar a otra persona y Marsault lo usa sin más.

Su utilización reveló más que su carácter útil (dañar), su ser de confianza, debido a que fue tomado y utilizado confiando en él, aunque de manera no consciente. Al mostrase la esencia del útil se ha desocultado su verdad, ante la naturalidad de su utilidad y como consecuencia del ser de confianza. Su uso también ha enseñado una parte esencial de Marsault: su insensibilidad e indiferencia. De modo bastante apretado, se puede mencionar que el modo de usar desenfadadamente el cuchillo ha permitido que emerja una verdad del protagonista. En este tenor, Albert Camus escribió una obra donde hace patente la apatía de una sociedad que venía de una guerra. Este fue su mundo y del cual se mostró contrariado.

Ahora, es oportuno proseguir con Heidegger para abundar en esa última idea. La obra de arte, al establecer un mundo, mantiene una apertura por su incidencia, donde lo velado se desoculta. Porque esta obra no es simplemente una hechura, no es como un útil, es una creación que abre y patentiza un mundo. Entendiendo al mundo como ese horizonte de la cultura humana que frente a una tierra que se cierra sobre sí misma, construye su trayecto histórico. Es desde el mundo que el ente adquiere su

sentido de ser. "…una de las formas en las que el mundo se abre es la existencia de la obra de arte, y si hay tal abertura del mundo desde la obra, entonces cada ente, cada cosa, incluido uno mismo y los otros, adquiere su "sentido" "propio" o "histórico" (Heidegger 1996 15)

Lo que hace el filósofo alemán es descubrir cómo en la obra de arte se elabora un mundo a partir del trabajo que el artista realiza con sus propios materiales, en el caso de un poeta con lenguaje que tiene que ser articulado. Este lenguaje verbal escrito es tierra en sí mismo, y es resultado de una lucha por la apertura en el trabajo creativo del artista. La cuestión del poeta es ese trabajo sobre la palabra para abrir el mundo que experimenta.

El lenguaje es la tierra del poeta. La tierra con sus enigmas, con su naturaleza propia, que es ser cerrada. El poeta trabaja esa tierra para producir un mundo que es su poesía, la cual es clarificación y a la vez desafío de sentido y experiencia. En otros términos, el lenguaje es para el poeta su punto de partida (la tierra) y su punto de llegada (el mundo). Precisamente este es el tema de la habitación: la conquista del lenguaje para habitarlo.

Lo que verdaderamente presenta carácter de cosa en la obra tomada como objeto, es -entendido desde la obra- el carácter terrestre de la misma. Esa mirada puede dar sustento a la interpretación del carácter de cosa de las cosas que debe adentrarse en la pertenencia de las cosas a la tierra. Pero la esencia de la tierra, sólo se desvela cuando se alza en un mundo dentro de la oposición recíproca de ambos. Aquí han entrado en juego otras categorías fundamentales: Mundo y Tierra.

En la obra de arte el mundo se constituye por aquello conocido y habitual. Por imágenes que sirven sólo como vehículos de una realidad más profunda, que es la verdad que la obra pone en operación. También la

tierra está allí en ese mundo constituido, nos contiene, pero es un enigma. El trabajo del artista, como el de los pueblos históricos, radica en regresar a ella para comprender, para habitarla. Y en ese proceso se constituye, se hace un mundo. "Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada." (Heidegger 199615)

La tierra se refiere a la esencia de la materia prima que se emplea en la creación de la obra. Como lo cósico de la obra, carece de sentido. El sentido lo da el mundo; la tierra se sustrae a mostrarse en su esencia. Más bien, su esencia es esto mismo: el ocultarse a sí misma. Es sobresaliente en la obra porque es la materia prima, el soporte del mundo que se abre en la obra.

La obra no sólo es producto de la tierra, sino que hay una tierra previa, sin la cual no sería posible su obra. Y esa tierra es la fuente del trabajo y el esfuerzo del artista y a la vez su enigma. El lenguaje tiene esa forma de tierra para el creador porque es algo que no conquista nunca, es algo que siempre está retando.

Mundo y tierra son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. Dos rasgos inseparables, siempre en tensión uno sobre el otro. El mundo necesita de la tierra porque es su soporte, y la tierra recurre al mundo porque necesita mostrarse como lo que se retrae, como el enigma de la cosa en sí. Y la función del mundo es abrir.

En las consideraciones expuestas se está pretendiendo ya la caracterización de la obra por la obra misma. Pero, dado que la obra consiste en algo creado por el artista, Heidegger adopta el propósito de analizar el proceso de creación artística. A la pregunta ¿en qué consiste el ser-creado de la obra? Heidegger nos dice:

> La verdad sólo se instala como lucha en el ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente, es decir, desgarrándolo. [...] La verdad se establece en el ente y este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este llenar sólo puede acontecer cuando el producto, la desgarradura, confía a lo autoocultante que salta en lo abierto. La desgarradura debe retraerse en la pesantez de la piedra, en la muda dureza de la madera, en el oscuro ardor de los colores. [...] La lucha llevada a la desgarradura y de este modo restablecida en la tierra y así fijada es la forma. El ser-creado de la obra quiere decir ser fijada la verdad en la forma.(Heidegger 1996 40)

Aquí se trata del proceso de creación de la obra, al hacer nuevamente mención de la lucha que se establece entre mundo y tierra. Pero esta lucha de cual se habla ahora, no es precisamente la que se muestra en la obra ya terminada, la que des-oculta el ser de los entes en un asentar establemente su apariencia. La lucha entre mundo y tierra también se da antes del término de la obra como obra. El ente que sirve para poner en operación la verdad, para abrir un mundo y hacer la tierra, se conforma en el tiempo por el trabajo del artista. Y es esta conformación la que lleva en sí, también, la lucha antedicha.

Heidegger emplea las palabras 'desgarrar' y 'desgarradura'. En el proceso de creación de la obra, el ente que se maneja es desgarrado, puesto que en él se busca establecer el acontecer de la verdad como una lucha entre mundo y tierra. El mundo del artista y su técnica, ligada íntimamente a la materia prima que utiliza, se contraponen. Y este desgarrar el ente produce su desgarradura, la cual será propiamente la obra cuando brille en ella el acontecer de la verdad. Entonces la tierra, lo cósico del ente (que es ya la obra), acogerá en sí el mundo que el artista se vio dispuesto a abrir. Y este reposar de la lucha, en la desgarradura, es la forma.

Como se ha expuesto, el autor ha afirmado que en la obra, obra el acontecimiento de la verdad. Y que en la palabra obra resuena ya el término 'efectuado'. Ahora habrá que decir, en esta sintonía, que el carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista. "…esencia de la obra, según la cual en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, podemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido." (Heidegger 199637)

Ese dejar que algo emerja requiere de una apertura en un espacio abierto (un claro), para que la verdad sólo pueda ser lo que es. "La verdad es el combate primigenio en el que se disputa, en cada caso de una manera, ese espacio abierto en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente." (Heidegger 199637). La verdad se presenta como tal en la oposición del claro y el doble encubrimiento.

> Diremos simplemente que si la esencia del des-ocultamiento de lo ente pertenece de alguna manera al propio ser (vid. «Ser y Tiempo», parágrafo 44), es éste, a partir de su esencia, el que permite que se produzca el espacio de juego de la apertura (el claro del aquí) y lo lleva como tal a todo lugar en el que un ente sale a la luz a su manera. (Heidegger 1996 38)

Una manera esencial en que la verdad se establece en ese ente abierto es su 'ponerse en la obra'. Lo traído delante será una obra. Tal modo de traer delante es el crear una obra. Es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad. Esta ocupación sólo puede ocurrir de tal manera que aquello que ha de ser traído delante, es el rasgo. Éste bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno. El combate llevado al rasgo es la figura.

> El ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo. Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado siempre a partir de aquel situar y aquella composición. (Heidegger 1996 40)

El ser-creación se ha desvelado como esa fijación del combate en la figura por medio del rasgo. En la obra, el ser-creación ha sido creado expresamente dentro de lo creado. Entonces lo traído delante de este modo se alza y destaca de una forma particular a partir de él. Si esto es así, también podremos llegar a conocer expresamente el ser-creación en la obra misma. Es el mismo acontecimiento de que la obra sea como tal obra el que proyecta a ésta ante sí misma y la mantiene proyectada en torno a sí.

La realidad efectiva de la obra tampoco se agota en el hecho de haber sido creada.

> Dejar que la obra sea una obra, es lo que denominamos el cuidado por la obra. Es sólo por medio de ese cuidado por lo que la obra se da en su ser-creación como aquello efectivamente real, o, tal como podemos decir mejor ahora, como aquello que está presente con carácter de obra. (Heidegger 1996 43)

En la misma medida en que una obra no puede ser sin haber sido creada, pues tiene una necesidad esencial de creadores, tampoco lo creado mismo puede seguir siendo sin sus cuidadores. Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra.

> El cuidado por la obra no aísla a los hombres en sus vivencias, sino que los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra y, de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del ser-ahí a partir de su relación con el desocultamiento. (Heidegger 1996 43)

La única que crea y muestra previamente cuál es la correcta manera de cuidar la obra es la propia obra. La realidad efectiva de la obra se determina en sus rasgos esenciales a partir de la esencia del ser-obra. Por ello, habrá que preguntarse no a partir de la obra, sino a partir de nosotros mismos. "A partir de nosotros, que no le dejamos a la obra ser una obra, sino que tendemos a representárnosla como un objeto que debe provocar en nosotros determinados estados." (Heidegger 199645)

> Al ser-creación de la obra le pertenecen con igual carga esencial los cuidadores que los creadores. Pero es la obra la que, por su esencia, hace posible a los creadores y necesita a los cuidadores. (…) Así pues, el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra. Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad. (Heidegger 1996 46)

En esta disposición, la obra es dadora y a la vez que resultado de sus creadores y cuidadores. La obra es creada, pero lleva en sí una espontaneidad propia. El artista crea un mundo, pero este mundo contiene una tierra enigmática que escapa a su intensión creativa. El autor no lo controla todo en su obra, pero ella ofrece esos entresijos propios del mundo elaborado con tierra. Este es el carácter de apertura que no está previamente en su creador, sino que ella misma abre. Esa apertura es lo que ha de custodiar su cuidador.

La verdad como claro y encubrimiento de lo ente, acontece desde el momento en que se poetiza. "Todo arte es en su esencia poema en tanto

que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad.” (Heidegger 199646). Es desde la esencia poética del arte, donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado.

El efecto de la obra no proviene de un efectuar. Consiste en una transformación, que ocurre a partir de la obra, del desocultamiento de lo ente, o lo que es lo mismo, del ser. Sin embargo, el poema no es una ensoñación que imagina ocurrencias por el simple hecho de una representación que termina en la irrealidad.

> Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene. (Heidegger 1996 47)

La poesía es poetizar en un sentido amplio, sólo uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad. Con todo, la obra del lenguaje, el poema en sentido estricto, ocupa un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes. Para entenderlo, de acuerdo con Heidegger, es necesario comprender el concepto de lenguaje, que, según una representación habitual, es un sistema de signos que sirven para comunicar. Pero el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. Este nombrar nombra a lo ente a su ser a partir del ser. El decir que proyecta es poema.

> Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como

> esa que se queda cerrada. […] El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal. […] la poesía acontece en el lenguaje porque éste conserva la esencia originaria del poema. (Heidegger 1996 48)

La obra de arte nos devela un mundo histórico que la ha producido. Frente a una tierra un pueblo construye un mundo, construye una cultura, una forma de habitar esa tierra, que es su morada. Pero ese mundo es una relación de cuidado y a la vez de lucha con esa tierra. El poema o la obra de arte viven en sí mismas esta tensión entre tierra y mundo. El mundo es justamente el horizonte de sentido que el artista trabaja, que conquista frente a una tierra. En el pintor la tierra es el color, en el escultor la piedra y en el poeta el lenguaje. Con su tierra logran producir un sentido; es decir, logra generar un mundo que tiene la cualidad de abrir el mundo histórico, el mundo social o mundo humano, el cual clarifica. Es una suerte de doble tensión que se da entre mundo, sociedad, horizonte humano, y la propia potencia clarificadora de la poesía.

No es sólo la creación de la obra la que es poética, sino también, aunque de otra manera, el cuidado de la obra. "…una obra sólo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente." (Heidegger 199650).De este modo, la esencia del poema es la fundación de la verdad.

Heidegger la funda en tres sentidos: en el sentido de donar; en el sentido de fundamentar y en el de comenzar. Y sólo se hace efectiva la fundación en el cuidado, en los futuros cuidadores, esto es, la una humanidad histórica. "Lo que el arte funda no puede nunca, precisamente por eso, verse contrarrestado por lo ya dado y disponible. La fundación es algo que viene dado por añadidura, un don." (Heidegger 199650, 51)

Toda creación es una forma de sacar fuera ("como sacar agua de la fuente", dice Heidegger). La donación y fundamentación tienen el carácter no mediado de aquello que nosotros llamamos inicio. "El auténtico inicio es siempre, como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado. El inicio ya contiene de modo oculto el final." (Heidegger 199650)

El arte hace surgir la verdad. El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador. El origen de la obra de arte, también el origen de los creadores y cuidadores, es el "Dasein histórico" de un pueblo, es el arte. Esto es así porque "el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica." (Heidegger 199651)

De tal modo, el sentido del texto de García Ruiz apunta hacia una realidad profunda, hacia una tierra que se encierra. Frente a la cual el poeta y el lector construyen un trayecto histórico; esto es, su mundo. En la apertura del mundo de *Sin lugar a dudas* puede estar revelándose como verdad una lucha entre la vitalidad y la desolación, punto que es un presupuesto base en la pregunta principal de esta investigación.

2.2.2. Verdad, Mundo y Sentido

Varias propuestas filosóficas de Hans-Georg Gadamer evidencian la influencia de Martin Heidegger, pero también señalan una amplitud y una orientación propias. Por conveniencia de este trabajo, se retoman unas ideas del primero que, por un lado, ayudan a clarificar los preceptos expuestos del segundo, y por el otro respalda desde la ontología, las particularidades de la obra literaria de Bachelard, Eco y Ricoeur. Su planteamiento sobre el sentido resulta fundamental en el análisis de *Sin lugar a dudas*, porque el objetivo general es hallar el sentido del mundo reformulado en la obra. Del mismo modo resulta primordial considerar el

carácter añadido que toda obra de arte tiene y que la caracteriza: el símbolo, porque encuadra la lucha entre tierra y mundo que acaece en el arte.

Gadamer, al igual que Heidegger, prioriza la capacidad que tiene la poesía como herramienta para "desocultar", para llevar delante a la verdad. Asimismo resalta su indiscutible valor para recrear nuevos mundos a partir del mundo cotidiano y de fabricar lenguaje a partir del lenguaje habitual. De aquí que el lenguaje poético se afiance en su opacidad y dimensión propias, distanciándose de la supuesta nitidez del "decir correcto". Esta noción muestra el deterioro del discurso pretendidamente unívoco. El poema significa ruptura y no sólo por el tipo de lenguaje, sino también por la manera de significarlo, de constituirse a sí mismo, de poetizar. De constituir figuras o imágenes poéticas, para decirlo a la manera de Bachelard. Pero habrá que adentrase en el tema.

En *Verdad de la obra de arte* de Hans-Georg Gadamer (2002), se discurre que la 'recuperación de la verdad del arte' tiene un 'enemigo' en el concepto y la predicación. El término gadameriano antitético al "concepto" es, básicamente, "sentido" (Sinn).

El pensamiento de Gadamer es, siguiendo a Heidegger, la existencia de una verdad no conceptual y no predicativa, la cual, en el contexto que aquí nos interesa, estaría dada por la comprensión del sentido o significado de la obra de arte, conocimiento y verdad. Este filósofo negará que el "sentido que nos habla desde el arte pueda ser recogido en el concepto" (Gadamer200240)

El movimiento estratégico de Heidegger y de Gadamer sobre eliminar el concepto sustituyéndolo por el sentido, es porque si bien éste no tiene un carácter estrictamente privado, sí es comunitario. El sentido que aquí se trata es básicamente sentido para los miembros de una "comunidad"

determinada. Con ello el ‘conocimiento’ y la ‘verdad’pasan a tener un carácter no privado pero si decididamente grupal. La otra cuestión es que el ‘concepto’ está ligado a la constelación de categorías de la filosofía moderna del conocimiento que reduce a la poesía y al arte a extravíos, y que delimita el conocimiento al modelo correspondentista y lógico.

Gadamer nos dice una página más adelante que el sentido "…reconoce algo y ciertamente de una manera […] que no admite ser llevado ni a reglas ni a conceptos." (Gadamer200253). Por lo tanto, el andamiaje gadamerianoestablece que un sentido es un conocimiento no basado en razones, lo cual permite postular un conocimiento y una verdad no predicativas.

De este modo, arribamos a un sentido que es conocimiento o reconocimiento grupal no conceptual, pero sí intuitivo. La exposición anterior exige aclarar dos puntos. El primero es la ambigüedad del término sentido. Por un lado se tiene el sentido entendido como una capacidad de conocimiento o reconocimiento. Por otro lado se tiene el correlato objetivo de esta capacidad o logro subjetivo; es decir, el sentido efectivamente reconocido. Esto es, el sentido como correlato de la conciencia.

Esta es la dualidad fenomenológica típica de toda estructura de la conciencia: lo visto es el correlato del ver, lo amado el correlato del amar y, de manera análoga, el sentido reconocido es el correlato de un sentido que conoce o reconoce. Por ejemplo el gusto, éste es un sentido que, según lo ya citado, sin reglas ni conceptos reconoce algo, mientras que el algo reconocido es el sentido reconocido o comprendido. Así pues, el sentido que reconoce y el sentido reconocido son correlativos.

Adelante, el filósofo apunta,

> El acento está puesto sobre el ser mismo, sobre la presencia misma de la obra. Pero toda presencia para los ojos es en principio la tesis del ser en la percepción. […] En general podemos percibir en cada cosa que ella es; pero esto es sólo advertido para, inmediatamente, quedar olvidado a la manera de lo acostumbrado. (Gadamer 2002 12)

El mundo es una totalidad y, por consiguiente, el sentido del ente determinado desde el mundo no es discursivo, porque la "totalidad" -a diferencia de la "suma", la 'colección'- no es correlato de una conciencia discursiva, sino de una conciencia intuitiva. Por ello, el sentido en cuestión aquí, no es discursivo, es decir, no es conceptual.

Así, la experiencia de la obra de arte no es solamente el desocultamiento, sino que la obra es real en ella, en dicha experiencia. Término que se entiende como la presencia de lo experimentado, la "tesis del ser", de su "ser". Se ha mencionado que aparece, esto significa que una obra de arte se presenta en la medida que igualmente se oculta. Y el ocultamiento" no es más que el rechazo de la conceptualización, en beneficio de la verdad definida como presencia inefable.Gadamer afirma:

> Lo que constituye el ser de la obra misma es claramente una tensión entre su surgimiento y su estar resguardada. El nivel de la composición de una obra de arte, que produce su esplendor deslumbrante, se debe a la intensidad de esta tensión. Su verdad no consiste en un significado que está llanamente al descubierto, sino más bien en lo insondable y profundo de su sentido. Por esto, según su esencia, es una disputa entre mundo y tierra, entre el surgir y el quedar resguardada. (Gadamer 2002 9)

El sentido de la existencia de la obra queda definido por la abertura del mundo y, siendo el mundo una totalidad, esto es, teniendo en sí una estructura intuitiva y no discursiva, el sentido desde el mundo también es

inefable. El sentido de cualquier ente, tal como queda determinado desde el mundo, es un sentido no discursivo, no conceptual, y por lo tanto, tiene la estructura opuesta a la discursiva, es decir, la intuitiva.

Se entiende así, que si en un primer momento se percibe 'desolación' en *Sin lugar a dudas*, debe rechazarse la intervención de la razón conceptual de la lógica moderna o la lógica de lo cotidiano, para poder capturar la esencia del ser contenido en la estructura intuitiva del mundo propio de la obra. La pertinencia de este giro se funda en los rasgos de sus figuras evocadas por una conciencia intuitiva y comunitaria. Es aquí donde surge el símbolo como fundamental en la constitución del sentido que le da perspectiva al ser que habita la obra. De este modo, que la obra sea tal como es, significa que es lo inusual.

En *La actualidad de lo bello* (Gadamer 1991), el filósofo reflexiona el arte como juego, símbolo y fiesta. Al planteamiento teórico que se construye en esta investigación, le concierne lo que el autor examina acerca del símbolo, por su estrecha relación con el sentido y porque representa un engarce con la noción del arte y del habitar Heideggeriano, con el espacio poético de Bachelard, el papel del lector y los hace posar en Ricoeur.

La reflexión del símbolo desde la perspectiva hermenéutica efectuada por filósofo alemán, la inicia estableciendo un diálogo con la etimología de la palabra y sustenta que ocuparse del símbolo es adentrarse al estudio semántico, cuestión planteada también por Paul Ricoeur, pero por una vía larga.

Para Gadamer, el símbolo en el arte remite a lo indeterminado y se enlaza con el ser de la obra por medio de una serie de fragmentos que pueden integrarse a un todo que se le corresponda.

> El símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. No me parece que este «significado» esté ligado a condiciones sociales especiales como es el caso de la religión de la cultura burguesa tardía—, sino, más bien, que la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre. (Gadamer 1991 39, 40)

Más adelante abunda en que, lo que se experimenta con la obra de arte no es lo particular, ya que es la totalidad del mundo experimentable la que tiene lugar. Pero advierte que eso no quiere decir que "…la expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra de arte tenga un significado para nosotros pueda consumarse alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiar, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido total" (Gadamer 199140)

En esta orientación, acercarse a lo simbólico es una experiencia de integridad, de reminiscencia de una totalidad no percibida. Por lo mismo, el símbolo se sostiene en el ocultamiento y el desocultamiento que constituyen su disposición. "De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado." (Gadamer 199144). Puede decirse entonces que la esencia de lo simbólico está en su apertura. Porque sólo a través de ella es posible la revelación de la obra. Es oportuno aclarar que el símbolo no es cualquier significación, precisamente porque revela lo oculto, su significado se encuentra en lo que muestra (su verdad peculiar) y en la experiencia del lector. Dicha afirmación responde a su condición de su 'ser obra'.

Casi en el cierre del libro, Gadamer vuelve sobre la cuestión del símbolo

para recapitular. En una operación un tanto circular, regresa a la noción etimológica del símbolo al apelar al significado del anfitrión que reconoce al huésped. De donde sostiene que "un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo." (Gadamer 199153). Y establece que "reconocer significa: reconocer algo como lo que ya se conoce." Y lo precisa:

> En el reconocimiento ocurre siempre que se conoce más propiamente de lo que fue posible en el momentáneo desconcierto del primer encuentro. El reconocer capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función del símbolo y de lo simbólico en todos los lenguajes artísticos. (Gadamer 1991 53)

De esta manera, la obra cobra sentido en sí misma porque integra, es decir, tiene el carácter propio a través del cual su sentido habita en ella misma y es revelado por quien la mira y actualiza. De modo que lo que habita a la obra no es unívoco, pues se encuentra en función del mundo de quien la creó y de quien la actualiza. Con lo cual, la obra no es plataforma de un mensaje. "En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí." (Gadamer 199140)

Con esta noción planteada, Gadamer asevera que se reconoce la obra de arte desde su misma integridad. Ser la obra que es ella misma, significa que tiene una mismidad o identidad que constituye la unicidad de la obra. Es decir, que la obra tiene un sentido interpretable de coherencia interna en su lectura, sin menoscabo de los horizontes socioculturales interno y externo que se convidan en el diálogo. Entonces, la identidad le otorga durabilidad y apertura. Por lo que se puede afirmar que una obra de arte es una unidad estructurada en sí misma. Es esta obra y no otra cosa.

Vista así, las reflexiones sobre la experiencia con el arte abren su relación con el espectador a una instancia distinta y no fundada en una actitud inactiva, como dejar que las cosas ocurran sin su intervención. Por ello, se acota la participación ciñéndola a una lectura, interpretación, con base en la identidad de la propia obra. La propuesta es enfrentar la experiencia artística como un encuentro con los significados de la obra puestos por el autor, pero sin perder de vista que estos mismos van más allá de lo que el artista propone. La lectura, entonces, es la activación de un conjunto simbólico asentado en los referentes básicos tanto del autor como del lector.

De allí que el arte, como símbolo, sea una tarea de construcción que requiere de la capacidad de reconocer, de captar la permanencia de lo fugitivo. Por ello en la poesía ocurre un diálogo libre entre el autor y el lector, en el cual, a este último le corresponde desentrañar el sentido de la obra. Y en ello, el símbolo ofrece la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos.

Finalmente, en este reconocimiento es menester ocupar el papel de huésped en la obra que se ofrece como anfitriona. Y residir en ella, pues en la medida en que se realice, será posible la tarea de construcción necesaria para el reconocimiento. Este es el ámbito del Habitar de Heidegger.

2.2.3. El Habitar en el lenguaje poético

En otro textodel filósofo Martin Heidegger, titulado *Construir, habitar, pensar* (Heidegger 2013), se discuten las relaciones existentes entre los espacios y lugares, básicamente sobre el significado del habitar y el construir. Este pensar sobre el construir no es tomado en el sentido arquitectónico, sino que se interpreta dicho término más bien como todo aquello que ‘es’.

Se dice habitualmente que construimos para habitar y que sólo logramos habitar por medio del construir y además que construimos nuestras moradas para después habitarlas. Pero de esta manera se desfiguran las relaciones esenciales presentes en la significación de dichos términos. La explicación de la esencia de una cosa viene de la esencia del propio lenguaje.

Heidegger reflexiona, si morar significa habitar, estamos llevando en cuenta el modo que el hombre vive junto a las cosas. Luego, el modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el habitar. Construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan. Y si en el habitar descansa el ser del hombre, podemos concluir que es en sí la manera como los mortales son.

El rasgo fundamental del habitar es el cuidar (mirar por). El habitar cuida el construir llevando su esencia a las cosas, en la medida en que guardar es un construir. Por ello, la esencia del construir es el dejar habitar. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir. Pero si, como se mencionó anteriormente, el rasgo fundamental del habitar es el cuidar, los mortales habitan en el modo como cuidan la construcción en su esencia; esto es, el dejar habitar. De allí que el habitar es más bien siempre un residir las cosas.

Cuando imaginamos algo en la tierra, este algo se encuentra en el mundo. Entonces sepuede mencionar que, las imágenes de las cosas se componen de vivencias que se tienende cada una de ellas, y se proyectan en las imágenes de las cosas por venir o, como lo expresa Gadamer, en el reconocimiento de algo como lo que ya se conoce. Se ha dicho que el habitar es el modo que el hombre vive junto a las cosas y esta cuestión involucra también su proyección, lo cual se puede considerar como un

ocultamiento. Estableciendo un paralelismo con las reflexiones de Heidegger.

Al darle utilidad a una casa se habita con toda la proyección de las casas en donde se haya vivido antes, y ocurre con la confianza de que es útil sin reparar en ello, solamente se usa hasta que se desgasta tanto materialmente por el uso, como en confianza, por no pensarla más; así la proyección también envejece. La verdad contenida en cualquier momento de la habitación de esa casa, podrá ser mostrada hasta que el arte la recupere.

Hasta que un artista visualice a los entes que allí entran en juego y entonces se hará posible revelar la verdad que no se dejaba ver, al constituir un mundo que la contenga. De este modo, en el mundo creado por el artista se configura al hacer que sea habitado por la experiencia humana en su trayecto histórico. El modo del ser del hombre junto a las cosas habita, mora, en la obra de arte. La triada cosa, útil, obra de arte, se hospeda en la creación del mundo que ofrece su verdad.

Por ello, una construcción se elabora con materiales (cosa) que se trasforman en una casa (útil), y sólo en su proyección se manifiesta la esencia de este útil, o sea su ser de confianza. Por ello, sólo en la obra de arte arquitectónica se revela el mundo que ésta establece como la verdad del ser. Desde esta postura, el construir heideggeriano lleva su esencia a las cosas. Por lo mismo, el habitar cuida el construir en la medida en que guardar es un construir. Porque en este guardar se hallan el ser y la proyección de sus 'cosas'. El artista guarda, hace habitar, la esencia de lo ente en el mundo que construye. El mundo es una abertura que muestra los sentidos de la experiencia humana en un conjunto de señales (símbolos). El espectador cuida ese mundo al habitar en él, al penetrar en esas señales del mundo que se le abre.

Ahora se procede a continuar con el texto del filósofo que nos ocupa. Un espacio entendido como algo a lo que se ha espaciado, concedido espacio dentro de una frontera. La frontera entendida como aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). Espacio es lo que se ha dejado entrar en sus fronteras a partir del ensamblaje de lo espaciado, que a su vez lo liga a un lugar.

De ahí que los espacios reciban su lugar. Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están dispuestos por los lugares. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio. Porque la esencia surge desde lugares y no desde 'el' espacio. La cuestión del lugar y el espacio parece clave en el proceso de apropiación como cuidado.

El lugar es un cobijo de la habitación, pues la admite y la instala. Los lugares, además, dan casa a la residencia del hombre. El producir de tales lugares es el construir mismo. El construir, porque instala lugares, es un instituir y ensamblar de espacios.

El espacio no se concibe sin algo que lo ocupe por alguna razón. El ser humano para poder estar allí requiere de dotar de un sentido a su acción y a las cosas que le rodean. El estar allí, habitar, ocupar un lugar en el espacio con consciencia, le permite ser él mismo a partir del reconocimiento del otro que ha sido habitado. Saber y sentir que el semejante está allí en un tiempo y un espacio corporizado (habitar) le permite al sujeto ser. Somos seres históricos y espaciales porque estas circunstancias nos permiten asumirnos como seres humanos. Estar allí es una conjunción de la acción, del tiempo y del espacio.

En relación al espacio corporizado y a los lugares donde éste se materializa como cobijo de la habitación, es preciso señalar que no tendrían sentido

sin ocupación, puesto que allí suceden historias colectivas que constituyen prácticas del existir humano. Lo que hay no solamente son personas, actuaciones o arquitecturas, como una simple enumeración objetiva de lo que ocurre. Cada objeto, cada sonido evocado, cada referencia, únicamente es entendido en función de una práctica humana. Por ello, no existe cosa o útil alguno sin un ser que los mire en su acción de habitarlas.

De este modo, en la literatura no hay historia posible sin la mano humana que le otorga sentido, sin un modo de estar en ese espacio, donde se encuentra la esencia del habitar, como menciona Heidegger. Lo que habita son vivencias de los seres humanos en relación con ellos mismos y con los objetos. No puede haber objetos, ni sonidos, ni acciones, ni lugares, sin la existencia de un cuerpo que les dé razón de ser.

De donde resulta que, la representación de los cuerpos es el sostén de toda la obra de arte. Pero no es la mera descripción de atributos físicos o de pensamientos, separados de la unidad del ser, porque ella involucra a su sentir y a su actuar. El cuerpo es una amalgama de pensamientos, emociones, escenarios y de vías de accesibilidad que conectan un dentro con un afuera. Al pensar el cuerpo deben tomarse en consideración su perfil afectivo y pasional, así como su configuración simbólica, estética y política.

2.3. La ontología de la imagen poética

Al aparecer las metáforas como indispensables en la conformación del espacio habitado, se hace necesario retomar *La poética del espacio* del filósofo francés Gastón Bachelard (2000). El libro establece una relación entre la ontología, la imagen poética y el espacio que aporta argumentos esclarecedores y profundiza en la experiencia estética.

Para abordar el análisis ontológico de las imágenes que realiza en los capítulos de este libro, el filósofo plantea en la introducción su propuesta teórica del proyecto. Nos hace saber su toma de distancia de la psicología y del psicoanálisis. Ante todo advierte acerca del problema que implicaría abordar la imaginación poética desde los parámetros racionalistas que en su tiempo iban imponiéndole a los análisis filosóficos. "…si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen." (Bachelard 7)

Menciona el autor que la imagen poética contiene un ser y por ello es procedente observarla desde la ontología, fundamentalmente porque en los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. Una imagen poética elude la causalidad, ya que no tiene una evidencia o cifra, ni es síntoma o resultado de una instancia externa. No tiene un pasado al que se pueda recurrir para alcanzar su correcta transparencia. Ella misma es su propio origen, es autoreferencial. Por esta razón, la imagen escapa a miradas referenciales objetivas que la hacen ver como simple reproductora de la realidad y la condenan a ser portadora de un significado no originado en ella. De ser un significante de un significado. "…la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa…" (Bachelard 8). Trabajo al que se empeña Bachelard en *La poética del espacio*.

Al respecto, Octavio Paz opina en *El arco y la lira*(Paz 1972)que "El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra— recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad."(Paz41). Idea que se suma a lo dicho: "El sentido de la imagen […] es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras, la imagen se explica a sí misma: nada,

excepto ella, puede decir lo que quiere decir […]. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación[…]El poeta no quiere decir: dice.” (Paz 108)

Desde esta posición, la propuesta fenomenológica del autor se funda en la reflexión meditada del surgir de la imagen en una conciencia individual, la cual ayuda a reconstruir la subjetividad de las imágenes a través de la medición de su amplitud y fuerza, entonces podrá aparecer el sentido de la transubjetividad de la imagen. Lo anterior no puede establecerse de manera absoluta, debido a la variabilidad de la imagen poética, ya que no es constitutiva, como el concepto. Por ello, al estar frente a un poema, no se debe considerar a la imagen como un objeto ni como a su sustituto, sino que se debe captar su realidad específica.

A propósito de la ontología directa antes aludida, Gastón Bachelard menciona que en la repercusión y en la resonancia se halla la justa dimensión del ser de una imagen poética. “En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser y para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky, su resonancia.” (Bachelard 8). Sin perder de vista que una mirada fenomenológica sobre la poesía debe ir más allá, por cuestión de método, de las resonancias sentimentales con las que se recibe una obra de arte.

Bachelard dice que es pertinente sensibilizar la duplicación fenomenológica de estos dos planos de la resonancia y la repercusión, porque la primera se propaga sobre los horizontes de nuestro mundo y la segunda convoca a la profundidad de nuestra existencia. “En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las

resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión." (Bachelard 12)

Lo que procura el autor es determinar a través de la repercusión de una sola imagen poética, el despertar de la creación poética en el alma del lector. En congruencia con lo anterior, se puede fijar el nivel de la ontología por medio de la siguiente cita:

> Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante. […] Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser. (Bachelard 12)

En este orden, en términos generales y en el sentido que se va trabajando, se entiende por resonancia la prolongación o amplificación de una imagen por repercusiones repetidas y que se reproduce en la memoria, incitando (incidiendo en) el horizonte del mundo personal. En cambio, a la repercusión se le concibe como la influencia de una imagen o el efecto que puede causar en una persona, ya que resalta el interés de una característica o circunstancia para llamar la atención sobre su importancia en la vida de esa persona.

De acuerdo con lo señalado líneas arriba, no se trata tan sólo de contemplar la existencia, sino de vivirla en toda su magnitud. Esos planos considerados por el filósofo, resonancia y repercusión, son tan necesarios desde su óptica para acceder al sentido del texto que deviene en el ser. Por ello, la exuberancia y la profundidad de un texto poético son fenómenos de la resonancia y la repercusión.

De lo anterior se desprende que, cuando el filósofo francés afirma que de "La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión." (Bachelard 12), se refiere a que de las distintas reproducciones de una imagen en la memoria existe una que incide en el mundo de cada quien y que alcanza a determinar la orientación de las primeras. Esta idea tiene conexiones con el Aletheia de Heidegger, y con la verdad poética o sentido de Gadamer.

Con un fin explicativo, se recurre al análisis que Bachelard desarrolla en el capítulo I del libro que tratamos, donde considera que la imagen de 'casa' se compone de una compilación tanto de recuerdos e imágenes que tenemos de cada casa en la que alguna vez hayamos vivido, como de aquellas en las que vayamos a habitar. Ahora bien, para el autor es importante que la imagen de 'casa' no se vea como objeto y tampoco se trata de describirla, al contrario, se debe traspasar los problemas de la descripción de cualquier tipo para llegar a las virtudes primeras, aquellas donde se revela una adhesión innata a la función primera de habitar. El autor, al elegir a la casa como instrumento de análisis para el alma humana, dice:

> No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están "alojados". Nuestro inconsciente está "alojado". Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a "morar" en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas. (Bachelard23)

De aquí que sea adecuado preguntarse desde un punto de vista fenomenológico por cómo se habita el espacio vital, cómo se encarna, día a día, en un 'rincón del mundo' que es realmente 'un cosmos'. En síntesis,

para el propósito del presente trabajo las preguntasse concentran en indagar ¿cómo está habitado el espacio poético y cómo se despliegan las imágenes que en su resonancia y repercusión contienen un mundo que revelan el ser de la poesía?

Por esta razón, Bachelard reitera en sus argumentos que en la poesía se revelan fuerzas que no transitan por los bordes de un saber, ya que "…alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices…" (Bachelard 11). En una imagen poética el alma dice su presencia, menciona. De este modo, un poeta establece el problema fenomenológico del alma con toda claridad. Con el objetivo de apuntalar sus reflexiones cita a Pierre-Jean Jouve, en lo que considera una clara máxima de una fenomenología del alma: "La poesía es un alma inaugurando una forma." (Bachelard 11), e inmediatamente desdobla la frase:

> El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los "lugares comunes", era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella. (Bachelard 11)

Párrafos atrás, este mismo autor afirma que el problema de la imagen poética debe acceder a una fenomenología de la imaginación. Entendida como el examen del fenómeno de la imagen poética en el momento en que "…la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad…" (Bachelard 20008). Y más adelante señala que la imagen poética surge del lenguaje, porque está siempre un poco por encima del lenguaje significante, por lo que "…la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. […] Un gran

verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. Despierta imágenes borradas. Y al mismo tiempo sanciona lo imprevisible de la palabra.” (Bachelard 15)

La tarea de ubicarle a la imagen poética una razón en el orden de la realidad sensible, y de determinar su lugar y su papel en la composición del poema, deben plantearse en segundo lugar, afirma Bachelard, ya que “En la primera encuesta fenomenológica sobre la imaginación poética, la imagen aislada, la frase que la desarrolla, el verso o la estrofa donde la imagen poética irradia, forman espacios de lenguaje que un topoanálisis debería estudiar.” (Bachelard 16)

Las indagaciones de Bachelard reciben, en este sentido, el nombre de topofilia. Anhelan a establecer el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados, por ello son espacios *ensalzados*. Y a estos se adhieren también valores imaginados. De tal forma que el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión de las ciencias naturales. Porque es vivido, y lo es, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. El filósofo cierra sus reflexiones acerca del espacio y las imágenes:

> Concentra *ser en* el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado […] Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. (Bachelard 22)

2.4. La sugerencia

Al emerger el papel del lector como importante en la caracterización de la obra de arte, se recuperan argumentos fundamentales en este apartado. A mediados del siglo XX aparecieron las teorías vinculadas a la función del lector. Varios estudiosos importantes trabajaron una relación distinta entre texto y lector, que supera las nociones tradicionales que consideran a este último como un ente pasivo que sólo recibe y goza de la obra. Las nuevas formas de pensamiento, principalmente desde la hermenéutica, se dedicaron a precisar en qué consiste propiamente la lectura en el proceso literario, el cual finalmente es uno de comunicación y por lo mismo el receptor (lector o espectador) es una pieza activa en este proceso.

Se ha elaborado un recorrido acerca de la obra poética, de la verdad que en ella se configura, de su sentido y de los símbolos que se reconocen en ella, de la habitación de sus imágenes y del espacio. En este trayecto no ha dejado de estar presente la importancia del espectador/ lector en todas las reflexiones. Debido a ello, se considera necesario ubicarlo dentro del cuerpo teórico para ampliar y precisar su papel. Amén de lo dicho, el abordaje a *Sin lugar a dudas* en este trabajo, no deja de ser la mirada de un lector.

La indagación requiere la mirada acuciosa de un lector competente, para decirlo con palabras de Umberto Eco. De este mismo autor se recuperan sus nociones de 'obra abierta' y 'zonas vacías', porque nos permiten comprender, no sólo el lugar del lector, sino, a la vez, la función del autor y las características de la obra como texto. Desde esta arista se han tomado las propuestas de este pensador italiano.

La década de los sesenta significó una ampliación del debate acerca del papel del lector frente a la obra. Además de Eco, Hans Robert Jauss,

Wolfgang Iser y otros teóricos de la Escuela de Constanza, en Alemania, dan pie en 1967 al surgimiento de la llamada Teoría de la Recepción Estética, cuyos principios se basan en la interrelación texto-lector. Allí, la obra es considerada como tal en el momento en que es leída. Por lo que la lectura constituye un elemento indispensable para su existencia.

De inicio, la teoría de la Escuela de Constanza se pensaría adecuada para el análisis teórico que se sigue. Fundamentalmente porque, a pesar de hallarse puntos en común entre las posturas, las reflexiones de Eco se encuentran impregnadas de un semiotismo que las sujeta a encontrar estructuras en el texto, aunque desde una posición más interpretativa en relación con algunos colegas semiólogos. Y es a este nivel, un poco más bajo en comparación con las concepciones mencionadas al inicio del párrafo, precisamente al que se apela, por su cercanía con la operatividad interna del propio texto, con la precaución de no cerrar cooperaciones con otras categorías.

Otra razón de la inclusión del pensamiento de Eco, se halla en la línea teórica que se va estableciendo, ya que internarse en las sugerencias alojadas en un texto poético requiere acceder a zonas indeterminadas, cerradas, las cuales solicitan una abertura interpretativa a través del diálogo autor-obra-lector, mecanismo donde el símbolo muestra al otro. El filósofo francés Paul Ricoeur examina este fenómeno en su texto *Tiempo y narración I* (2004), de donde surge la Triple Mímesis, que en su apartado II contempla la utilización de la semiología como auxilio en el análisis.

2.4.1. Las zonas vacías

Umberto Eco en 1962, introdujo la idea de 'obra abierta' en el primer capítulo "La poética de la obra abierta" del libro *Obra abierta* (1962). Para Eco, este término no es una categoría crítica, sino un modelo hipotético, a pesar de que se le haya pensado mediante análisis concretos para indicar

la dirección del arte contemporáneo. Vista así, la noción no es una resolución a problemas artísticos, sino una manera de plantearlos.

La exposición teórica se refiere a las obras deliberadamente no acabadas, no cerradas, "..que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas." (Obra abierta196233), aunque en obras posteriores el autor retoma y amplía dicha noción hasta sostener que toda obra es necesariamente abierta, porque contiene zonas vacías, ya que un texto no puede por razones de espacio incluir todo, por supuesto; pero primordialmente porque el proceso literario así lo exige. Lo relevante en nuestra perspectiva teórica es que esas zonas son partes que sugieren y se convierten en virtud interpretativa.

Desde de su noción de zonas vacías en toda obra, ya que es necesariamente 'abierta' y conlleva a una nueva forma de enfrentar el fenómeno literario, el proyecto filosófico de Eco, así como las de otros investigadores, apunta a suponer que el lector no asume una función pasiva frente al texto literario (o frente al cuadro, la composición musical, etcétera), sino que colabora en su construcción. Y ésta es una operación compleja que requiere de la interacción de capacidades como percepción, la imaginación y la memoria.

Eco aclara su concepción de la sugerencia, como también lo hará Wolfgang Iser, de este modo: "Con esta poética de la sugerencia de la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que "sugiere" se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete" (Obra abierta196236). Si en toda la lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse fielmente al mundo del texto, en las obras poéticas fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular precisamente el

mundo personal del lector para que él saque de su interioridad una honda interpretación construida por misteriosas resonancias.

Señala también el filósofo italiano, "…mucha de la literatura contemporánea […] se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido…" (Obra abierta196236), y señala a James Joyce como el autor de una obra abierta por antonomasia. En concordancia con Gadamer, afirma que en las obras de Joyce:

> …cada acontecimiento, cada palabra se encuentra en una relación posible con todos los demás […] "Esto no significa que la obra no tenga un sentido: si Joyce introduce claves en ella es precisamente porque desea que la obra sea leída en un cierto sentido. Pero este sentido tiene la riqueza del cosmos, y el autor quiere ambiciosamente que ello implique la totalidad del espacio y del tiempo; de los espacios y de los tiempos posibles. (Obra abierta 1962 37)

En otras palabras, la lectura no es solo literal, sino también simbólica y alegórica. La obra posee una apertura, ya que cada frase o figura se abre a una multiplicidad de significados. Sin embargo, para el filósofo italiano, 'apertura' no significa 'indefinición', pues los resultados están prefijados y la reacción interpretativa no escapa del control del lector.

Umberto Eco reflexiona acerca de que el hombre se sustrae a la costumbre del canon y se encuentra en el arte frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención. La poética de la sugerencia, el ingenio de la metáfora, en el fondo tiende a fundar un hombre nuevo, que vea no sólo lo bello en la obra de arte, "…sino el misterio, la tarea que perseguir, el estímulo a la vivacidad de la imaginación…" (Obra abierta196235). En efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto ambigua.

Eco asegura que en la obra de arte van implícitos dos niveles: uno, la intención concreta del autor que desea que el lector reinterprete el texto, tal y como éste lo ha diseñado, y dos, el texto es gustado por una pluralidad de lectores, y cada uno de los cuales llevará a su interior ese texto desde su horizonte y de acuerdo con las marcas textuales que existen en ese mismo texto.

Con estos dos niveles, y refiriéndose exclusivamente a la literatura como manifestación artística, puede decirse que la obra viene a ser el producto de una lectura y de un texto; la lectura 're-crea' la obra en el momento en que entran en relación un lector y un texto escrito. Sobre esta base introduce del concepto de 'lector modelo', el cual viene a reforzar su teoría porque no solamente se aboca al tema específico de la recepción.

2.4.2. Creadores modelo

Umberto Eco, a partir de los principios semióticos descritos en *La estructura ausente* y en *Tratado de semiótica general* de 1979, muestra en *Lector in fabula* (1987), el modo de cooperación entre texto y lector, específicamente en el discurso narrativo. Dichas reflexiones las desarrolla particularmente en el libros posterior *6 paseos por los bosques narrativos*(1997). En estos ensayos, el autor despliega un modelo interpretativo, muy sugerente al propósito de esta investigación.

De acuerdo con Eco, para organizar un texto, el autor se sustenta en un conjunto de códigos que asignan determinados contenidos a las expresiones que utiliza. Y para hacerlo comunicable, el autor debe estimar que la serie de códigos en que se basa son los mismos que comparte con el posible lector, supuestamente competente para interpretar las expresiones de la misma manera que el autor las genera.

De lo anterior, cada autor considera la existencia de un lector más o menos específico y determinado cuando escribe su texto. En cuanto a que el escritor 'elige' al probable lector, puede observarse en los diferentes rasgos del texto que no lo aluden directamente, pero si lo presuponen. Tales como la elección de un código lingüístico específico, un determinado estilo literario y los índices definidos de realización.

Se puede afirmar con Eco, que cada autor visualiza su tipo de lector y que la huella de este perfil se encuentra en el estilo, donde va dejando marcas o pautas de lectura de aquellos códigos estilísticos. Aquellas huellas estilísticas las conforma una estrategia enunciativa: el 'autor modelo'. Esto no significa que un lector que no corresponda a la idea del autor no pueda acceder al texto, simplemente es una propuesta de escritura que deberá ser actualizada en el acto de lectura por cualquiera con competencia lectora para ese texto. Ejemplo de esto último es que, para acceder a un libro de matemáticas se requieren conocimientos previos para atender sus planteamientos.

Por ello, en el lazo entre el texto y el lector, se debe tomar en cuenta, en primer lugar, que todo texto literario demanda una competencia lingüística por parte del lector, y en segundo, que el papel de éste es actualizar una serie de artificios expresivos. A pesar de que el texto prevé al lector de cierta manera, no siempre el tipo de competencia del lector coincide con la del autor, ya que por lo regular las competencias lingüísticas y circunstanciales son diversificadas. Al existir lectores con distintos conocimientos o experiencias y al modificarse éstos a sí mismos a lo largo de su vida, la interpretación del lector puede llegar a ser infinita y pertinente.

Pareciera que el peso del juego literario recae en el lector, pero no es así. Porque para crear un texto el autor persona necesita de un previo

conocimiento de las posibles interpretaciones y competencias de su probable lector. Con esta información deberá configurar en el texto un adecuado 'lector modelo', con el fin de hacer participar al lector persona en la actualización textual. A través de este artilugio, el autor ofrece la ocasión de reconocer la serie de signos que deben ser decodificados para generar el proceso de significación.

Eco indica que la interpretación de un texto supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector. En ella existe una elección de lengua, enciclopedia, léxico y nivel estilístico, los cuales requieren de una competencia, tanto de parte del creador como del intérprete.

Resulta importante subrayar que en un texto, el autor y el lector modelos están presentes como papeles actanciales del enunciado, no como personas de la vida cotidiana en polos opuestos en un acto comunicativo. Desde esta perspectiva, el autor modelo se manifiesta textualmente como un estilo reconocible y como aparición ilocutoria (que muestra el sentido y la intención de lo dicho); esto es, como intención contenida en el enunciado que actúa sobre el receptor y que producirá un efecto sobre él. De este modo, autor y lector modelo se entenderán como tipos de estrategia textual.

Para efectos de esta investigación se sigue la propuesta de Eco,cuyas ideas centrales se presentan de manera sintética para ser consideradas en la ruta de la interpretación.

El autor modelo de una obra solicita un tipo específico de lector modelo, como estrategia literaria, que pueda seguir sus marcas de lectura e interpretar su sentido. En otras palabras, si la obra es una mirada del mundo, para que el lector persona hospede su mirada en la habitación de ese mundo dispuesto en la obra, es indispensable que reconozca y siga las

marcas de lectura sugeridas en esa misma obra. Estas marcas delimitan los planos de expresión y de contenido de todo texto y orientan en la refiguración que realiza el lector persona.

Cualquier lector persona debe poseer estas capacidades para comprender un texto poético, como es el caso de la investigación presente. Porque el trabajo sobre la palabra, nombra y jerarquiza un mundo con un lenguaje articulado de manera particular. El desconocimiento del lenguaje y su manera particular de articularse, cancela el acceso al mundo experimentado en el discurso literario. De este modo, resulta inviable la fusión de horizontes autor-texto-lector, debido a la imposibilidad de hallar el sentido de la práctica social humana que se encuentra en la simbolización de la cultura que se lleva a cabo en toda obra.

Por último, se habló líneas arriba de cooperación textual, la cual debe entenderse como la actualización de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente. La cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales. Este tipo de cooperación se refiere a la capacidad de vincular estrategias para hacer el texto lo menos ajeno posible.

En este sentido y con fines explicativos, el autor entiende por estructura a "…un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes tipos de experiencias, con un punto de llegada (una producción) y el punto de partida (un consumo), que al articularse propician la vida de la forma inicial desde diferentes perspectivas." (Eco 1962 38). En otras palabras, el modelo de una obra abierta no reproduce una estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute en la que cada quien genera sus propias interpretaciones. Por lo tanto se aleja del rigor objetivo del estructuralismo ortodoxo.

Estas aportaciones de Umberto Eco encuentran sitio en la Triple Mímesis de Ricoeur, porque en Mímesis I refiere la prefiguración: el mundo del autor como plataforma de construcción textual, aspecto entendible desde la diferencia entre autor persona y autor modelo; así como su planteamiento de zonas vacías que se deben precisar en Mímesis II y, finalmente existe una relación entre el lector modelo y la reconfiguración de Mímesis III. La reunión de estos tres permite la puesta en marcha del repertorio simbólico que compone el sentido de la obra.

2.4.3. La voz en el discurso poético

El desarrollo de la poesía en el tiempo ha sido múltiple y muestra diversos virajes, tanto en su composición creativa, como en la concepción de sí misma, en su función social y en su recepción. De allí que, para esta investigación sea necesario precisar aquello que da cuenta de lo poetizado en el discurso. Lo que se busca en este apartado es sentar las bases teóricas sobre la voz poética, con el fin de determinar sus instancias en el tratamiento conceptual que se realiza en el texto, sin menoscabo de los aportes de Gérard Genette en cuanto a la categoría voz de su modelo El discurso de la narración, expuesta en subcapítulo Mímesis II y desplegada en el subcapítulo El discurso de la narración de Fusión de horizontes en este escrito.

La instancia que 'habla' en el poema es una estrategia textual, como los creadores modelo (autor-lector) de Eco, pero su función no es la organización del texto, sino propiamente su enunciación, por ello no se contraponen, sino que se complementan. Desde ese cariz, el mundo experimentado en la poesía es referido por una voz de algún modo reconocible. Propiamente no es el poeta persona quien 'habla' en el poema, debido a que el poema es un producto imaginado y concretizado como la recreación de un mundo.

En los últimos tiempos, en la crítica poética ha prevalecido la idea de un sujeto distinto al sujeto-poeta, denominando sujeto lírico a aquella voz reconocible en el acto de la enunciación poética. Gallegos (2006) considera al sujeto lírico como una representación interpretada del sí mismo del poeta, la cual "…se refiere al acto de significación del sujeto lírico como resultado de lo dialógico, de la interacción social poeta-mundo social […] en la palabra poética." (Gallegos2006)

De modo que el sujeto lírico es una construcción poética, donde "El sujeto-poeta, a través de su sujeto lírico, entrega al lector una forma-propuesta de estar en el mundo real." (Gallegos2006). Entonces, la voz que habla en todo poema es el intermediario en el diálogo creador-espectador que supone toda obra de arte. Pero no es un simple eco que resuena, porque, como lo define Gallegos, "…sujeto lírico, es construcción de sentido a través de significaciones complejas y dinámicas que incorporan, a través de lo lingüístico, lo extralingüístico." (Gallegos2006).

Si se asumen las posturas de Gallegos, la instancia del sujeto lírico permite ser mirada como la voz que, al morar en el discurso poético, lo despliega. Con ello es posible mirar a su vez, el mundo sociocultural del poeta y del lector persona como polos opuestos, pero entrelazados en el proceso poético, en el cual el diálogo es posible a través de la figura del sujeto lírico. Al punto, emerge su semejanza con el narrador del discurso narrativo.

Por su cercanía con las propuestas de teóricos de la recepción, de investigadores sobre narrativa y con el objetivo de esclarecer términos, se hace necesario puntualizar las acepciones sobre esta instancia y apropiarse de conceptos que sean pertinentes al trabajo que se realiza.

La voz poética en los poemas se constituye como aquella figura textual denominada sujeto lírico. Por medio de ella, el poeta persona enuncia un

mundo distinto al contextual, pero posible poéticamente. Como mecanismo literario, esta figura realiza su labor de acuerdo a las exigencias que le impone el sujeto poeta (autor persona) en relación al sentido que le da perspectiva al ser que habita el poema.

La configuración del sujeto lírico ocurre de distintas formas, como sucede con el narrador tipo. Con la diferencia de que la presencia en el texto del sujeto lírico no es únicamente para describir o referir hechos, ya que explícitamente puede revelar una interioridad o manifestar una forma de pensar acerca de un acontecimiento o una emotividad. Estas distinciones son visibles en el poemario Sin lugar a dudas, donde García Ruiz recurre a un sujeto lírico que en unos poemas narra y a la vez denuncia, mientras que en otros se constituye específicamente como la voz que desdobla en el texto una interioridad.

Es oportuno señalar que el tema ha sido tratado también por otros teóricos de la literatura, quienes han llamado 'Yo poético' a la voz que habla en los poemas, equiparando sus funciones al sujeto lírico. Al respecto, por el acercamiento del yo poético al sujeto actuante consciente, en esta investigación se recurre a esta designación para definir la instancia del personaje que actúa en lo mismo que refiere, en aquellos poemas que narren.

Esto es, en la narrativa el modo en que se cuentan los hechos existe la instancia del narrador personaje, quien narra las acciones que él mismo realiza, la cual funciona más o menos de la misma manera en el tipo de poesía que narra. Pero se está hablando de un tipo de narrador, no de un tipo de personaje, que es lo que se propone aquí, tomando en cuenta el nivel donde opera. En el nivel del discurso es un sujeto lírico personaje (narrador personaje), pero a nivel accional es un personaje. Y precisamente a este personaje es al que se le denominará 'yo poético'.

La instancia del 'yo poético' vive los hechos contados por él mismo como sujeto lírico personaje. Aquí el personaje realiza las acciones que él mismo cuenta. En los poemas analizados en la obra sujeta a análisis, el autor persona se ficcionaliza como personaje, como un agente en la trama que cumple con un papel actancial y nunca da señas de una identidad diferente a él.

A diferencia de una autobiografía, como en un primer momento podría entenderse, *Sin lugar dudas* recurre al sujeto lírico como un mecanismo literario por medio del cual, Teodosio García Ruiz trabaja el lenguaje para simbolizar una práctica social, labor de cualquier poeta. Y las instancias mencionadas son elementos de análisis que separan lo que en el poema es indisoluble: el sujeto lírico personaje.

En síntesis, únicamente para efectos de esta investigación, el sujeto lírico es la voz poética que 'habla' en el poema y el yo poético el personaje que actúa en los hechos contados por este sujeto lírico. Si bien resultan la misma persona, la voz que enuncia y quien actúa en los poemas narrativos de *Sin lugar dudas*, distinguirlos permitirá observar el modo en que la obra construye su sentido.

2.5. El lenguaje y el ser

2.5.1. La exégesis

Con la finalidad de sentar una plataforma teórica del pensamiento Ricoeurtiano, de manera introductoria se presentan una serie de conceptos manejados por el autor en su modelo de La Triple Mímesis, los cuales resultan un apoyo para clarificarlo.

Paul Ricoeur en el capítulo "Existencia y Hermenéutica" del libro *El conflicto de las interpretaciones* (Ricoeur 2003), explora las vías abiertas de la filosofía contemporánea, especialmente se aboca al injerto del

problema hermenéutico en el método fenomenológico. En ese texto se limita a encontrarle un sentido aceptable a la noción de existencia que expresaría la renovación de la fenomenología por la hermenéutica. "Así, la hermenéutica debería descubrir un modo de existir que fuese, ser-interpretado. Sólo la reflexión puede guiarnos hacia las raíces ontológicas de la comprensión." (Ricoeur 200316)

Ricoeur se inclina por trabajar la hermenéutica en la fenomenología, con la intensión de dirigir la reflexión al plano de la ontología. El problema hermenéutico, de acuerdo con Ricoeur, se "…plantea ante todo dentro de los límites de la exégesis, esto es en el marco de una disciplina que se propone comprender un texto, comprenderlo a partir de su intención, sobre la base de lo que quiere decir." (Ricoeur 200319)

Por otra parte, el autor llama simbólicas a las expresiones multívocas y lo define así: "Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que solo puede ser aprehendido a través del primero." (Ricoeur 200317). Esta circunscripción constituye el campo hermenéutico.

También ofrece una acepción de la interpretación: "…es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal." (Ricoeur 200317). De este modo, símbolo e interpretación se convierten en conceptos correlativos. Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto.

2.5.2. El entramado: La Triple Mímesis

La propuesta de La Triple Mímesis se encuentra en el apartado 3 de *Tiempo y narraciónI* (Ricoeur 2004). Donde después de presentar las aporías de la experiencia del tiempo, a través de reflexionar sobre el concepto del tiempo explayado por San Agustín, y sobre la relación entre el tiempo y la trama a partir de los conceptos de mímesis de Aristóteles; Ricoeur lanza una hipótesis de análisis de la que parte para pensar La Triple Mímesis:

> …entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. (Ricoeur 2004 113)

De lo anterior se puede decir que el tiempo se humaniza cuando es narrado en un círculo que imbrica a ambos (tiempo y narración) y le da un sentido al ser. Por ende, es dable otorgarle un papel primordial a la trama, entendida como la disposición interna en que se relacionan o se corresponden las partes de una historia en una narración.

> …para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede. […] Seguimos pues el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado. (Ricoeur 2004 115)

La preocupación expuesta por el filósofo francés es la mediación entre tiempo y narración, y para superarla elige como hilo conductor la

articulación entre tres momentos que llama Mímesis I, Mímesis II y Mímesis III. Además establece a la segunda como el eje del análisis "…por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria." (Ricoeur 2004 114). Sin embargo sostiene la tesis de que "…el sentido mismo de la operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que yo llamo MímesisI y MímesisIII." (Ricoeur 2004 114).

Tal posición intermedia del segundo momento es posible debido a la accesibilidad de su facultad de mediación, que se basa en trasladar del antes (Mímesis I) al después del texto (Mímesis III). La mediación consiste, entonces, en "…transfigurar el antes en después por su poder de configuración" (Ricoeur 2004 114). Con este perfil, se entiende porqué la configuración es el eje de su análisis, ya que "Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra." (Ricoeur 2004 114)

En el momento de la configuración se puede entrever un acercamiento a la Semiótica: "…la ciencia del texto puede establecerse en la sola abstracción de MímesisII y puede tener en cuenta únicamente las leyes internas de la obra literaria, sin considerar el antes y el después del texto." (Ricoeur 2004 114). Pero aclara "En cambio, incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar." (Ricoeur 2004 114). Para Ricoeur, la hermenéutica se ocupa de todo el proceso literario: autor, obra, lector. La confluencia de estos tres mundos no es una reunión

cómoda, debido a que en ella existe una tensión, a la cual se encauzará este análisis.

2.5.2.1. Prefiguración

La Mímesis I va a tomar su fundamento en el análisis y el estudio de las pre-comprensiones del mundo de la acción. Por tanto, Ricoeur menciona que en:

> …la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. […] Si es cierto que la trama es una imitación de la acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción en general por sus rasgos estructurales; la semántica de la acción explica esta primera competencia. (Ricoeur 2004 116)

A la primera competencia de la que habla Ricoeur, la acción en general por sus rasgos estructurales, ladenomina: semántica de la acción. Está constituido por las circunstancias, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias de los actos humanos. Se trata de aquellas nociones observables en la acción en general, y que provienen de la experiencia diaria y hasta de las lecturas previas de Teodosio García Ruiz, en el caso que se trata.

En la segunda competencia, y debido a que imitar conlleva la producción de la significación articulada de la acción, resulta pertinente considerar a las mediaciones simbólicas de la acción. En este segundo anclaje, como lo designa Ricoeur, se precisa considerar los criterios del tipo de lenguaje hablado en el contexto experiencial del autor. Cobra vigor esta categoría debido al frecuente lenguaje coloquial utilizado en la configuración de la obra. Determinar los criterios de su simbolización colabora a la

reconstrucción del sentido en la fusión de horizontes, tal como dice Gadamer. En palabras de Ricoeur, "Antes de ser texto, la mediación simbólica tiene una textura. Comprender un rito es situarlo en un ritual, éste en un culto y, progresivamente, en el conjunto de convenciones, creencias e instituciones que forman la red simbólica de la cultura." (Ricoeur 2004 121)

El tercer anclaje o competencia, surge de la apreciación de que las articulaciones simbólicas soportan caracteres temporales, los cuales contienen la capacidad suficiente para que la acción pueda ser contada y narrada. Estos caracteresse correspondencon las nociones anteriores del lector sobre el tiempo. Sin definirlo, todas las personas perciben el tiempo, puesto que éste siempre aparece mencionado en el habla cotidiana, generalmente para referir acciones mediante el lenguaje. Ricoeur dice al respecto, "…al examen de los rasgos temporales que han permanecido implícitos en las mediaciones simbólicas de la acción, […] se pueden considerar como inductores de narración." (Ricoeur 2004 124). Para observarlo es necesario tener en cuenta la forma de utilizar el tiempo en el lenguaje cotidiano.

Es menester apuntar que la acción misma está semantizada, debido a que el mundo es lenguaje; o si se prefiere, la forma del mundo es continuidad lenguaje-acontecimiento o lenguaje-experiencia, y en ella ya se manifiesta la mímesis. Aunque no haya proyecto de texto en el horizonte, el mundo es experiencia simbólica. El mundo es realidad lenguaje y no hay texto que no emerja de esta condición.

Por lo anterior, el primer paso dentro del proceso mimético, la MímesisI, corresponde a la Pre-figuración;categoría donde se encuentran las acciones humanas antes de ser integradas a una trama poética yadispuesta. Con el fin de ubicarla, se requiere como primer

paso,profundizar en la semántica de la red conceptual de la acción, para determinar y señalar con claridad las acciones que podrían ser materia prima en la trama narrativa. Este paso es para Ricoeur el primer anclaje de la MímesisI.

En este aspecto, el autor francés no se refiere a las acciones en sí mismas o en abstracto en el primer anclaje, sino más bien a una red conceptual, donde la semántica de la acción sea exhibida lo más integral posible, con el fin de alcanzar la Comprensión Práctica (Discurso de la Acción), entendida como la esfera de la red conceptual de la acción. Después de penetrar en ésta, el siguiente paso es hallar su correspondencia con la Comprensión Poética (Discurso Narrativo).

De dicha correspondencia se desglosan dos proposiciones: una, la presuposición, adonde se acepta sin certeza que las instancias del autor y el lector están en posibilidad de acceder a los distintos códigos a través de claves similares. La proposición dos se finca en la transformación, en ella a lo discursivo de la acción se incorpora la semántica de la acción, en este acto los rasgos sintácticos están disponibles para crear un discurso narrativo. La trasformación no se detiene aquí, dado que aguarda una concordancia entre la red de la conceptualización y las reglas de la composición narrativa.

Al respecto, Ricoeur recurre a la semiologíapara proponer la concordancia como una relación semejante a la que existe entre el sintagma y el paradigma. De este modo, el Discurso de la Acción discurre a nivel sincrónico y se ubica en el paradigma y el Discurso Narrativo a nivel diacrónico y se sitúa en el sintagma. En el tránsito de lo paradigmático (acción) a lo sintagmático (narración) los procesos de la semántica de la acción obtienen integración y actualidad. Adquieren integración ya que los términos heterogéneos de la semántica se vuelven compatibles y actúan

simultáneamente. Y alcanzan actualidad, desde el momento en que los términos virtuales toman cierta significación al engancharse en una secuencia narrativa.

Como se había mencionado antes, el segundo anclaje de la pre-comprensión del mundo de la acción o prefiguración, son las mediaciones simbólicas de dicho mundo. Este anclaje establece las características de la combinación del hacer, del poder y del saber (a la manera de Greimas) que han sido trasladadas por la Comprensión Poética. Del mismo modo en que existe una correspondencia en el primer anclaje, en éste, y debido a que la acción en sí misma no es traspuesta sin más al nivel narrativo, para que ocurra tal correspondencia debe ser simbolizada la acción guardando determinados rasgos.

Para que lo anterior tenga lugar, es necesario poner atención a la forma en que la acción se estructure en la narración, puesto que al interrelacionarse con los distintos elementos del discurso mantiene su fuerza una vez simbolizada. La realización de este hecho le otorga una riqueza interpretativa a la acción al ser contextualizada dentro de la narración y, por ende, de la lectura.

Los caracteres temporales conforman el tercer anclaje. Gracias a estos caracteres de la acción, el tiempo narrativo se configura. El argumento de Ricoeur parte de que las estructuras temporales de la acción sólo pueden existir al ser narradas. Por ello, la red conceptual de la acción tiene una relación de correlación y de intercambio con la dimensión temporal. La red conceptual de la semántica de la acción contiene una articulación práctica entre sus elementos, quienes mantienen una conexión entre sí que las define en la red conceptual y al mismo tiempo guardan un determinado orden en el intercambio de valores temporales.

Recuperando el concepto de Heidegger, Ricoeur, en el ya referido libro, propone el concepto de intratemporalidad como el más adecuado para dimensionar la relación entre la semántica de la acción y su articulación temporal. A partir de la intratemporalidad encuentran sentido la correlación y el intercambio de la acción. Este concepto hace asequible el vertimiento de la red conceptual de la semántica de la acción, mediatizado por su representación simbólica, en la configuración de una trama poética.

Si se considera que tanto la semántica de la acción como la narrativa devienen del hacer humano, imposible si no está inserto en el tiempo, existen también una correlación y un intercambio entre estas dos instancias, explicable también desde la intratemporalidad, pero sólo manifestable al ser narratizada.

> Se percibe cual es el sentido y la riqueza de la Mímesis I: imitar o representar la acción, es en primer lugar, comprender previamente en que consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre "esta pre-comprensión común al poeta y al lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria. (Ricoeur 2004 129)

Los tres anclajes son procesos culturales que articulan toda experiencia y el modo cultural es una modalidad del habitar. En suma, el horizonte del quehacer humano de Teodosio García es el que nos hace posible comprender el mundo creado en su poesía. Los rasgos expuestos son importantes porque pudiesen influir de manera decisiva en la configuración de la trama. Lo relevante aquí es poseer conceptos base que permitan reconocer una acción. Si es así, será posible identificarla en *Sin lugar a dudas*.

2.5.2.2. Configuración

En la propuesta de análisis de Paul Ricoeur, la Mímesis II o Configuración se encarga de la forma particular de la trama en el discurso poético. Forma de la expresión determinada por la disposición de las acciones que la componen, sin considerar su referente. En este nivel se concretiza la mímesis en el ámbito del 'como si', locución que se ajusta tanto a los relatos de ficción como a los históricos.

En la construcción de la trama entran en juego los preconceptos que ya el lector tiene dispuestos en la mente, en un mecanismo semejante de los que sucede con las imágenes poéticas, de acuerdo a la reflexión de Bachelard expuesta en el subcapítulo respectivo. Aquellos preconceptos son enriquecidos debido al desdoblamiento configurante que en la trama se realiza.

En el desdoblamiento de la construcción de la trama que ocupa al segundo paso del proceso mimético, la configuración adquiere una función mediadora desde tres vías. La primera ocurre entre los acontecimientos separados e individuales y el marco de la historia contada. Esto es, una serie de acciones por medio de la configuración cobran identidad y valor en función de una historia, la cual, a su vez adquiere una coherencia lógica a partir de esas acciones y su acomodo en ella. Las palabras de Ricoeur lo ilustran "…la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración." (Ricoeur 2004 132)

La segunda vía de la mediación acontece al integrar en un todo narrativo, elementos variados y de distinta clase o naturaleza: propósitos, causas, transformaciones, medios, finalidad, agentes, interacciones, entre otros. En este punto existe la correspondencia entre la red conceptual de la acción (paradigma) y lo narrativo (sintagma), mencionado en Mímesis I.

A través de la tercera víala configuración mediatiza sus caracteres temporales armonizando la dimensión cronológica, que es la serie de acciones o episodios de la narración, y la no cronológica, donde la trama convierte esa serie en historia. Esta mediación en conjunto permite que la historia pueda ser referida.

En este contar la historia, Ricoeur se percata de que dentro de la configuración de los acontecimientos tiene una especial importancia el final –en los hilos del tramado principio-medio-fin–, como aquel punto desde el que puede verse la historia como una totalidad, de tal suerte que la acomodación o sintaxis de los acontecimientos tienda a llegar al cumplimiento de ese fin. El filósofo indica: "Continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión." (Ricoeur 2004 134)

Del mismo modo en que la configuración media entre la red conceptual y la narración, existe otra correspondencia del acto configurante con la refiguración (Mímesis III). La mediación se lleva a cabo sirviéndose de dos aspectos que se hallan insertos en la misma configuración: el esquematismo y la tradicionalidad. El primero se relaciona con la creatividad, cuyo producto es el discurso poético. Por sus mismas características, el acto creativo sintetiza el entendimiento y la intuición y apela a estos mismos rasgos para poder lograr la reconstrucción de la narración o re figuración.

El acto de la construcción de la trama, obliga a relacionar en el todo de la historia, la función del entendimiento del tema en cuestión con la intuición de sus elementos heterogéneos (finalidad, agentes, interacciones, etcétera), acomodados de tal forma en la trama que conducen a un final. En este orden, Mímesis II desempeña la función de esquematizar la narración en una historia por medio del esquematismo:

> La construcción de la trama engendra igualmente la inteligibilidad mixta entre lo que hemos llamado la punta, el tema, el "pensamiento" de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace. Así se puede hablar del esquematismo de la función narrativa. (Ricoeur 2004 136)

Para Ricoeur, el segundo aspecto del acto configurante en relación con la refiguración, la tradicionalidad, sucede cuando se convierte en el medio a través del cual es posible la innovación. La tradición no entendida como lo anquilosado, permite la reactualización persistente del contenido de la narración al refigurarse innovaciones que a su vez se convierten en tradiciones. De esta manera, también el mundo creado en el texto incide en nuevas miradas al mundo de la vida cotidiana. Como puede observarse, la tradicionalidad opera entre dos polos distantes: la sedimentación (lo dado) y la innovación (la novedad).

La sedimentación se configura con la tipología de la construcción de la trama. Esta tipología es establecida por un canon que ofrece los paradigmas en la construcción de la trama. El canon y sus paradigmas son producto de la imaginación creadora y que a lo largo del tiempo se van conformando en una unidad, que a su vez la innovación modifica, en un proceso en el cual se complementan e interactúan.

El canon y sus paradigmas maniobran en la construcción de la trama de tres formas. La primera tiene que ver con el plano formal, que bajo el criterio de concordancia-discordancia, reúne de cierta manera los acontecimientos representados. La segunda es el género, el cual determina las condiciones formales de la construcción de la trama en

relación con otras construcciones e influye en la narración precisa y adecuada de una 'necesidad vital' o 'mythos'.

La tercera forma es el tipo, donde la propia disposición de los hechos constituye como singular a una obra. A través de ella, el canon y sus paradigmas se actualizan porque allí están representados de acuerdo a sus propias características. Por ello, en el juego de la sedimentación y la innovación, cada obra detenta una identidad debido al trabajo del proceso creativo que supone toda *poiesis.*

> El estatuto del otro polo de la tradición, la innovación, es correlativa al de la sedimentación. Siempre hay lugar para la innovación en la medida en que lo que, en último término, se produce, en la *poiesis*del poema, es siempre una obra singular, esta obra. (Ricoeur 2004 138)

2.5.2.3. Refiguración

La Mímesis III es la confluencia del mundo configurado por el poeta y el mundo de la acción en la vida cotidiana del lector. Es en sí misma la narración o el relato Re-figurado, en donde los principios incoados y potenciales de la red conceptual de la acción de la MímesisI adquieren su plena actualización, ya que un acontecimiento prefigurado sólo lo es en potencia, y no adquiere la plena realización de su ser, su ontologización, hasta integrarse a una historia en la que adquiere integridad y coherencia.

La trama configurante de la historia se conforma por una serie de estructuras más allá de la racionalidad y la categorización, donde la inteligibilidad y el diálogo iluminador entre el texto y al lector pueden darse creando una obra conjunta, amalgamada por el modo en que habita

el ser en la obra. La Mímesis II (Configuración) integra y esquematiza la diversidad del mundo de la acción, mientras que la Mímesis III recupera y consuma el acto configurante, con lo que cierra el círculo del proceso operativo de la mímesis por medio de la refiguración.

El texto de un discurso literario, contiene un mundo virtual que necesita refigurarse a través de la actualización proporcionada por la lectura. Para que esto ocurra, es preciso que la herencia cultural, las experiencias vivenciales, entre ellas el lenguaje, y el entorno del lector, le permitan acceder, de modo particular y con imaginación, a la simbolización textual de una obra, como *Sin lugar a dudas*. Sin aquellos tres aspectos se cancela cualquier diálogo entre el autor, el texto y el lector, dado que sin códigos en común no existen experiencias ni acciones del ser del hombre decibles o leíbles.

Desde esta arista, el lector debe poseer preconceptos acerca de los mecanismos de la construcción de la trama, ya que ellos le permiten reconocer su estructura, sus acciones, sus elementos, sus caracteres temporales y su tema. En general, debe poseer todo ese bagaje común que incluye los códigos culturales y los códigos fenomenológico-patronímicos, en lo que Ricoeur llama sedimentación.

El filósofo francés retrotrae la característica de la mediación en Mímesis II y la despliega en la refiguración. De este modo destaca el papel fundamental de la esquematización y la tradicionalidad, porque son categorías que interactúan en el juego de la escritura y la lectura y superan la contradicción entre un afuera y un adentro del texto. Por ellas, el lector tiene la posibilidad de reconocer el plano formal y sus reglas, el género y el tipo. Estas consideraciones ofrecen las pautas para el diálogo entre el texto y el lector. El diálogo que ocurre en la lectura, actualiza la configuración del texto y por medio de la innovación resuelve

propositivamente los dilemas planteados, se regocija y se sufre. De tal suerte que tal resolución amplia el horizonte de vida.

La tenencia de aquellos preconceptos y categorías le son necesarios al lector, porque para actualizar un texto se requiere atender sus zonas vacías e indeterminadas, por medio de su participación activa y creadora. Por ello, el lector es quien cierra la obra en la medida en que, en palabras de Eco, la obra escrita es sólo una virtualidad hasta su lectura competente. Ricoeur, lo señala de este modo:

> …el texto en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso, como el Ulises de Joyce, desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. En este caso extremo, es el lector,casi abandonado por la obra, el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama. (Ricoeur 2004 152)

El diálogo que representa la conjunción de texto y lector es un acto de comunicación que plantea el problema de la referencia. Al leer una obra no solamente se accede a su sentido, sino también al horizonte del mundo que proyecta. "Lo que el lector recibe no solo es el sentido de la obra, sino también, a través de este, su referencia, importante para Ricoeur por "…la experiencia que ésta trae al lenguaje y en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella." (Ricoeur 2004 150)

Esta propuesta del pensador francés es una mirada distinta que busca ser inclusiva y abierta, ya que considera que la refiguración de una obra poética no busca las intenciones originales del autor, a la manera de la hermenéutica del romanticismo o de los modelos de la Semiologíaencerrados en el texto, sino que busca vislumbrar los mundos

distintos que el texto ofrece en lo que llama fusión de horizontes. En esta coincidencia se descubren el horizonte del lector con el del texto.

La fusión de horizontes es concebida desde tres fundamentos. El primero involucra al sentido y a la referencia. Si, como dice Ricoeur, todo discurso alude a algo sobre algo o alguien, ese algo es una experiencia de estar en el mundo que contiene un horizonte de mundo y que se comparte al manifestarla en el interior del propio lenguaje. Y su comprensión es posible porque ese horizonte es captado por el lector en función de su capacidad de diálogo con el texto, en virtud de toda su experiencia vital y de la propia referencialidad existencial del lector.

Estas reflexiones muestran la existencia de un horizonte interno y uno externo. El interno contiene el decir y lo distingue, al tiempo que el externo lo relaciona en función de la experiencia, con la vida cotidiana aunque no haya sido manifestado en un texto. La Mímesis III al re-figurar, re-nombra los objetos del entorno, estimulando al hombre que para que los reconozca y a su vez los nombre, y al realizarlo los haga parte de su mundo, de su entorno y construya su propia connotación ontológica.

El lenguaje posee una presuposición ontológica que le permite ser en sí mismo, a la vez hacer referencia del mundo.

> …la aptitud para comunicar y la capacidad de referencia deben plantearse simultáneamente. Toda referencia es co-referencia, referencia dialógica o dialogal. No hay pues que escoger entre la estética de la recepción y la ontología de la obra de arte. Lo que el lector recibe no solo es el sentido de la obra, sino también, a través de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella. (Ricoeur 2004 154)

El segundo fundamento de la fusión de horizontes se basa en el asunto de la referencialidad de la literatura. El filósofo apunta que existe la tendencia a ubicar a las obras a partir del ser y del parecer, de lo verdadero y lo falso. Remitiendo a las obras literarias a la mera ilusión referencial, encerrándola en la veridicción sin posibilidades de veracidad. Tema que es discutido en otros espacios por Ricoeur mismo. En la refiguración se supera el problema desde un mirador que perfila a la literatura como una experiencia del lenguaje que incide en práctica cotidiana. Con esta idea, los textos de creación logran la fusión de horizontes por medio de la tensión entre la sedimentación y la innovación.

Lo sedimentado en una cultura en términos del ser y del canon literario, es utilizado por Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*(2002), por citar un clásico mexicano. Es una novela con su tipo propio, que se vale del lenguaje cotidiano para construir en esta obra el lenguaje de su propia experiencia. Sin embargo, en lo formal introduce la innovación con el juego de los tiempos verbales (presente, pasado, futuro) y de las personas (yo, tú, él). Con esta expansión logra narrar la niñez, la juventud y la madurez de Artemio Cruz y marcar las distancias actitudinales y contextuales en cada una de esas etapas del personaje.

Con respecto al ser, ofrece indicios de la candidez y el sufrimiento infantil, de la adaptación a las circunstancias de la juventud, donde los cambios ocurridos conllevan a la permanencia del estado de las cosas y del deterioro y descomposición que adquirieron esos cambios en la adultez. En la reformulación de la realidad, Fuentes innova para ir más allá aún, por medio de la alegoría. Las etapas en la vida de Artemio Cruz, un político mexicano que ascendió a la cumbre en el gobierno y en lo económico, sin dificultad pueden ser leídas como etapas históricas de México en el siglo xx, en especial la Revolución Mexicana y el periodo posterior hasta los

cincuenta. La propuesta es comprender de otro modo el ser de la nación.

La referencialidad externa de esta obra se halla en hechos históricos, sin ser propiamente una novela histórica, y su lectura tuvo impacto en el mundo exterior al re-nombrar aquellos hechos. Rescatando la propuesta de Bachelard, las sugerencias textuales (resonancias) manan de los horizontes de mundo y repercuten en la profundidad de la existencia del lector. Con el ejemplo anterior se han expuesto las referencialidades externa e interna de un texto y la referencialidad metafórica con su funciones de unión e inteligibilidad, propias del lenguaje literario.

Al tenor, Ricoeur afirma que "[…] la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso descriptivo y que las obras poéticas se refieren al mundo según su régimen referencial propio, el de la referencia metafórica"(Ricoeur 2004 152).La metáfora se eleva por encima de lo decible ya conocido, con ello el lector puede vivir una experiencia estética. El intelectual francés destaca la fuerza desveladora de esta figura retórica del pensamiento, porque consiente dimensionar elementos minusvalorados: "…la referencialidad metafórica se caracteriza por la ampliación icónica que consiste en la ampliación de la visión del mundo a través de la lectura; visión que tiende generalmente en los procesos humanos, a minimizarse o a reducirse por el uso cotidiano "(Ricoeur 2004 153)

3. El acceso

3.1. Precedentes

Cualquier intento de comprensión requiere de una dirección. Esta última palabra presenta varios significados. En un primer momento indica un camino. En otro, es el punto de llegada o el cruce de coordenadas que ofrecen una posición en un espacio. En tal caso y en un tercer momento, significa una vía de entrada que permite la internación en ese punto o cruce. Todas estas acepciones tienen cabida en el término 'acceso'. Y desde un cariz distinto, es propio decir que se accede, es decir, se muestra conformidad con la vía de internación elegida. Lo cual significa apartarse de otros recursos que suelen desviar la ruta hacia una torre de Babel.

No es vano apelar al significado de acción de 'acceso', pues al fin implica movimiento. Todo propósito metodológico es un acceso, entendiéndolo en esta investigación como aquello que permite moverse hacia a la entidad oculta de un texto para comprenderlo. Para el caso específico a tratar, la vía de acceso a la verdad del ser en la obra *Sin lugar a dudas*, es el conjunto de miradas puestas en juego.

La pregunta general, el objetivo y la hipótesis tienen como eje el horizonte cultural elaborado en un marco espacial de construcción poética (el habitar). De la pregunta generadora, surgida del planteamiento del problema, se puede decir que busca respuestas al sentido del texto a través del modo en que los cuerpos, objetos, música, calles, acciones y decires que aparecen en su espacio poético, adquieren un determinado significado y se relacionan para darle integridad y orientación al texto.

De aquí, y con base en Heidegger, es dable sostener que, *Sin lugar a dudas* construye un habitar donde se hospedan diversos rasgos con tal significado, que conforman figuras que hablan de un ánimo puesto en

juego de tal forma que revela en el fondo una desolación. Por ello, es necesario determinar cómo una experiencia de orfandad, revestida de vitalidad, encuentra hospitalidad en la habitación poética, lo cual puede conducir a una reformulación discorde de la vida cotidiana.

En esta línea, la propuesta para acceder al libro de poesía mencionado, es la interpretación desde el horizonte de la Ontología Heideggeriana, enriquecida con las reflexiones de Gadamer, Bachelard y Eco. La vía del análisis es descender esta perspectiva en el corpus de la obra a través del modelo de análisis "La Triple Mímesis" de Paul Ricoeur. En síntesis, se consiente en dejar que hable el texto poético en un diálogo abierto entre el mundo que le sirvió al autor para crearlo, el mismo texto poético y el mundo del lector, a partir del cual, éste se interna en ese texto e interpreta su sentido.

Para emprender dicha dilucidación, es conveniente, desde la posición de un lector competente, abrir el diálogo con el mundo de la obra, considerando la mirada de Teodosio García Ruiz al mundo que le sirvió de referente en la creación de *Sin lugar a dudas*. De este modo, hace presencia la Hermenéutica Interpretativa de Paul Ricouer, preocupada en la comprensión del ser, fin último de la tarea asumida.

Como paso previo en la vía de análisis que se desarrolla, se contempla partir de un precedente que ofrezca la composición del libro *Sin lugar a dudas*. Esta operación permitirá conocer el aspecto formal del texto, como el título, dedicatoria, fecha y lugar de publicación; su ordenación en capítulos y su constitución; sus formas poéticas: lírica, poesía en prosa, etcétera. Así mismo, su diálogo con otras obras, propias o ajenas. Toda esta información es parte del significado de la obra, puesto que interviene en la configuración de su sentido en el sustento mismo de sus relaciones

internas y externas. Considerarlas permitirá un acercamiento interpretativo acorde.

Dadas las características de *Sin lugar a dudas*, un libro de poesía, es necesario adecuar el modelo de La Triple Mímesis, así como fijar un corpus de poemas representativos de dicha obra poética. Con respecto a la primera aseveración, el ajuste se debe a que, en lo general, el modelo se refiere a la acción como una apertura a la narración. Y este libro de poesía más que narrar acciones, despliega imágenes poéticas. En este sentido, cobran valor las categorías de repercusión y resonancia de Bachelard, ya que proporcionan el fondo del acontecer en la poesía.

El significado de narración encierra a todo texto (pictórico, cinematográfico o literario, por ejemplo) que de cierto modo da cuenta del paso de una situación inicial a una final, mediado por un proceso. Y en su trabajo poético, García Ruiz recurrió a artilugios literarios en su composición, los cuales incluyen técnicas narrativas.

Por ello, se estableció un corpus de trabajo con cuatro poemas: Nocturno de celaje deslumbrante, Paseo Tamulté I, Tierra colorada center y Sin lugar a dudas.Estos constituyen una muestra de cada una de las secciones en las que se divide el libro: Piel Canela; Así cantaba papá (Pete Conde Rodríguez); Atasta City/ Tamulté, y Son para ti. Al respecto, es conveniente señalar que los tres primeros poetizan contando algo que alguien hace de cierto modo en un tiempo y un espacio; esto es, narran, pero desde una perspectiva poética. El cuarto poema, Sin lugar a dudas, es lírico, corto y con cierto guiño alhaiku japonés, el cual se analizará en función de sus imágenes poéticas.

3.2. Mímesis I

De acuerdo al modelo de "La Triple Mímesis" de Paul Ricoeur, la dinámica operativa es entendida, desde la perspectiva de responder a la aporía temporal, como un paso del tiempo Prefigurado (MímesisI) a uno Refigurado (MímesisIII) a través de la mediación deltiempo Configurado (MímesisII), ya que el lenguaje y la narración configuran y refiguran la experiencia temporal. La mediación consiste, entonces, en transfigurar el antes en después por su poder de configuración: la prefiguración del campo práctico y su refiguración en la recepción de la obra, como se ha indicado en el subcapítulo respectivo.

En ese orden, el primer paso (Mímesis I) es el estudio de las pre-comprensiones del mundo de la acción. Aquí lo que corresponde es comprender lo habitual en el mundo del autor con la finalidad de asentar la plataforma del horizonte personal de Teodosio García Ruiz, el cual le sirvió de 'referente' para prolongar o amplificar imágenes en lo que Bachelard llama resonancias.

En este paso se plasma la prefiguración de la trama de una obra que todavía no se escribe, pero actúa como la raíz de la composición artística. Es el horizonte del obrar humano que hace posible una determinada comprensión que es llevada a la literaturidad del mundo de *Sin lugar a dudas*; en otras palabras, es la parte de la cotidianidad de Teodosio García Ruiz que será posible identificar en la organización y el estilo de obra. Con el objetivo de no extraviarse en la multiplicidad de experiencias vividas por el autor, éstas se deben encuadrar a los rasgos estructurales, simbólicos y temporales que hacen posible la construcción de la trama de los poemas seleccionados.

La cuestión del poeta es ese trabajo sobre la palabra para abrir el mundo que experimenta. Por esta razón, la labor poética comienza a adquirir

forma en este primer paso, porque Teodosio García Ruiz tiene una circunstancia propia (tierra), la cual configurará en el mundo distinto, pero creíble que aparece en *Sin lugar a dudas* y que le dará sentido como obra.

Con la finalidad de cubrir este primer paso, se planea indagar la forma de habitación que Teodosio García Ruiz realizó en su mundo sociocultural, bajo las características indicadas por Paul Ricoeur en Mímesis I; a saber: La semántica de la acción, Las mediaciones simbólicas de la acción y Los caracteres temporales. Estos 3 aspectos provendrán de la experiencia diaria del autor, de su morar circunstancias en un espacio donde se alberganlugares, objetos, su cuerpo y los cuerpos de otros.Cada uno de ellos contendrá rasgos de las figuras que se conformarán en la trama a revisar en Mímesis II.

El primer aspecto se refiere a los escenarios, los propósitos y los medios. Las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias de los actos humanos en el mundo contextual que García Ruiz tuvo como condiciones de producción para la obra que nos ocupa. Tales puntos relacionarán la red conceptual de la acción con la comprensión poética buscada.

El segundo aspecto, mediaciones simbólicas, busca criterios del tipo de lenguaje hablado en el contexto experiencial del autor. El fin es determinar pautas de simbolización que auxilien en la reconstrucción del sentido en la fusión de horizontes. Entre ellas, se tienen dichos y expresiones populares, coloquialismos, oposiciones entre lenguaje formal y vulgar, formas de expresión para una misma acción.

El tercer aspecto, caracteres temporales, identificará la dimensión del tiempo con la cual se organiza la vida cotidiana en el contexto del autor y que tiene una repercusión en el estilo de su obra. Se tratará de ubicar el

sentido de la añoranza, la negación o la asunción del presente y la confrontación de épocas.

No es vano asentar la relevancia del análisis propuesto por Bachelard en este paso de Mímesis I, porque éste establece el fondo para desplegar la categoría de la repercusión de las imágenes poéticas. Al respecto, se considera que la experiencia humana alojada en ellas permite mirar losvalores a la existencia del ser contenidos en la obra. Esta categoría sumada a la observación de la resonancia de aquellas imágenes poéticas que se contempla en Mímesis III, permitirán interpretar el sentido del habitar poético.

Por esta razón, la mirada en este nivel del análisis estará puesta en la experiencia de orfandad, la vitalidad y la desolación con el fin de capturar la interacción entre ellas para determinar el cómo se preconfigura la hospitalidad. Se hace notar que las repercusiones y las resonancias servirán de gozne entre Mímesis I y Mímesis III.

3.3. Mímesis II

El segundo paso consiste en internarse por la estructura poética con el fin de hallar en su trama el mundo configurado por Teodosio García Ruiz en *Sin lugar a dudas*. La Mímesis II o Configuración, requiere analizar la historia (diégesis) que ha sido construida a partir de acontecimientos aislados e individuales; y contempla la integración de agentes, circunstancias, interacciones, y caracteres temporales propios, como el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado.

Por lo visto, en este paso se encuentra la reformulación del mundo cotidiano del autor, donde se haya todo el asunto del habitar el espacio poético en el modo en que se asientan los lugares, los objetos, su cuerpo y

los cuerpos del otro. Y precisamente en este punto el cuerpo funciona como eslabón en la relación espacio-agente.

La inclusión del análisis de las imágenes poéticas a la manera de Bacherlard, obedece a las limitaciones antes referidas, y a través de su análisis se busca establecer el punto de contacto entre la estructura interna y su relación con el exterior en el nivel configurativo. Por lo anterior, este paso requiere subdividirlo en tres niveles: la historia, su discurso (el modo de referir la historia, que incluye el autor modelo de Eco) y sus imágenes poéticas.

Cuatro de los poemas a analizar combinan la dimensión cronológica de lo contado (episódica) y la dimensión no cronológica, que es propiamente el modo de contar y que soporta el carácter configurante, ya que por su influencia se transforman los acontecimientos en historia. Los otros dos poemas serán revisados a partir de sus imágenes poéticas.

Debido a las características de aquellas dos dimensiones, se considera pertinente desplegarlas tomando en cuenta las bondades de la Semiótica, específicamente de los modelos estructurales "La lógica de las acciones" de André Bremond y "El discurso de la narración" de Gérard Genette[1]. La razón se debe a que, a pesar de sus limitaciones, proporcionan categorías puntuales para el análisis en la configuración de la obra en cuestión, paso indispensable en el modelo Ricoeurtiano. De acuerdo con Heidegger, el crear es como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante. La faena de este paso es precisamente ocuparse de aquello producido, traído delante.

[1]Se considera pertinente, dado la dificultad para encontrar la fuente directa del trabajo de Bremond y de Genette, recurrir a su traducción de los originales realizadas por Prada en *El lenguaje narrativo* (1991), debido a su adecuada síntesis y aplicación en textos narrativos, expuestas en este libro.

"La lógica de las acciones" permite ocuparse de la historia (diégesis) y de la integración de agentes. Este nivel de análisis permite observar como los cuerpos se convierten en figuras que, en su acción dan forma a una manera de habitar. "El discurso de la narración" posibilita fijar el modo en que esa historia y esa integración configuran el espacio habitado en la narración. Estos dos pasos están en relación porque una narración es una secuencia de acciones, las cuales adquieren el sentido último por el hecho de ser narradas en cierto tiempoy confinadas a un discurso que tiene su propio código.

La aplicación de estos modelos hará factible la emergencia de la estructura y dejará ver las zonas vacías de todo texto. Por esto se enriquecerá el análisis con la noción de 'Autor modelo' de Eco, debido a que su presencia deja marcas de lectura que se deben atender para dar cuenta de la configuración poética.

3.1.1. Lógica de las acciones

Los estudios de Claude Bremond con respecto a la estructura de la diégesis en la narración, se abocan a distinguir en la trama las acciones y su función en la historia. El primer paso es atender la acción, debido a que es el elemento invariable de la narración, cuya función es la de introducir otra acción que asumirá la misma función a su vez con respecto de otra acción. A la unidad de estas acciones se le llama secuencia. La función debe ser definida por su significado en el desarrollo de la acción de la historia considerada como un todo.

Todo relato presenta en un orden secuencial las acciones, ya sea siguiendo una lógica interna del texto o una lógica causal cronológica. A veces este orden se presenta simultáneo, es decir, corresponde la lógica interna con la causal. En otras, la narrativa, suele presentar alteraciones lógico-secuenciales en el relato que hacen diferente la intriga (lógica interna) de

la fábula (lógica causal), y que pueden responder a las exigencias de un género o a anacronías, pero definitivamente colaboran a enriquecer la estructura.

Para construir la lógica de la narración del texto, es importante considerar las acciones según la fábula, ya que el análisis de la intriga instala su sentido en otro nivel. Por ello, es necesario, en un primer momento, configurar texto de acuerdo con la lógica causal de las acciones primordiales y establecer sus funciones, las cuales, agrupadas en secuencias reflejarán los 'hilos' que mueven toda narración. En un segundo momento se ordenan las secuencias de acuerdo al modelo del proceso de mejoramiento/ daño y sus acciones antecedentes, para conformar la estructura de la diégesis.

3.1.2. El discurso de la narración

En relación a la manera de hacer llegar la historia al lector, Gérard Genette parte de la idea de la narración como una expansión verbal y, por tanto, como un acto verbal: acto de la palabra. Con dicha noción abre su análisis enfocado a la organización misma de la forma del contenido narrativo, objetivo de la propuesta del Discurso de la narración. Parámetro con el cual se analizará el corpus de poemas de *Sin lugar a dudas*.

Al tomar la narración como una producción lingüística que asume la relación de acontecimientos, se legitima su tratamiento de una forma verbal en el sentido gramatical del término. Esto parece autorizar a Genette a organizar y formular los problemas del discurso narrativo según las categorías prestadas de la gramática del verbo: tiempo, modo y voz, a las cuales se les ha agregado la categoría persona.

En este nivel se analiza la función del Autor modelo de Umberto Eco, y descubrir las pautas de lectura que configuran el tipo de literarilidad que el

autor persona establece en su manera de crear la obra y el tipo de Lector modelo al que apela en el desarrollo del texto.

3.1.3. Imágenes poéticas

A través de los dos pasos anteriores es posible advertir las imágenes poéticas que conforman las alegorías y los símbolos, a los cuales Teodosio García recurre para desplegar su discurso poético. El propósito es observar cómo las acciones y su función en la diégesis, la integración de agentes, interacciones y caracteres temporales recurren a imágenes que repercuten y resuenan de tal forma que configuran el marco dentro del cual se mueve el sentido del habitar poético de *Sin lugar a dudas*.

3.2. Mímesis III

Como último paso se ubica la interpretación o, dicho a la manera de La Triple Mímesis, la reconfiguración (Mímesis III). El presente paso, comprometido con desvelar la verdad oculta en *Sin lugar a dudas*, se ha considerado como la consagración del círculo hermenéutico porque sucede la creación de la obra con su lectura competente. Es necesario aclarar que al decir círculo no quiere decir cerrado de una vez por todas, porque en cada lectura pertinente se interpreta el sentido que la propia circunstancia del lector permite.

Dada la densidad e importancia en el análisis, este tercer paso se tornará en un capítulo aparte. La razón fundamental estriba en que representa el cierre de toda la investigación, por tanto dará respuesta a las preguntas de investigación, ubicará el alcance de las directrices y determinará la realización de los objetivos planteados.

Los dos pasos anteriores (Mímesis I y Mímesis II), confluyen aquí con la lectura competente de la obra poética en cuestión. Se trata de

reconstruirla de acuerdo a lo que la obra dice. Este dejar hablar a la obra, requiere de la interacción de capacidades como percepción, la imaginación y la memoria, como lo expone Umberto Eco. En este estadio acontece la repercusión bacherladiana, ya que es donde la influencia de la poesía convoca al cuidado heideggeriano, como producto del cambio de perspectiva en el horizonte del intérprete a causa de la revelación de la verdad de la obra.

Con la información obtenida en los preceptos, la prefiguración y la configuración, es preciso retornar a los poemas para que a través de los significados revelados, mirar el mundo oculto contenido en ellos y hacer emerger el sentido del ser dispuesto en la poesía de Teodosio García Ruiz, tal hecho exige una interpretación hermenéutica sobre las bases de la Ontología.

En este punto existe un acercamiento a los postulados de Heidegger en cuanto a la triada cosa-útil-obra y en cuanto a tierra y mundo, los cuales se recuperarán en este paso. Del mismo modo, hará factible comprender la capacidad que tiene la poesía como herramienta para "traer la verdad", para "desocultar", además de su innegable valor para recrear nuevos mundos y fabricar lenguaje, como lo señala Gadamer.

Quiere decirse que en *Sin lugar a dudas*, cada particularidad, cada momento está unido al todo; es decir, cada detalle es congruente con el todo y constituye la unicidad de la obra o identidad hermenéutica en sí misma.

4. Fusión de horizontes

La fusión de horizontes desde la perspectiva de Paul Ricoeur, significa la unión de tres horizontes de mundo diferentes. El primero es el contextual del autor, el cual sirve de plataforma para que éste lo reformule en el mundo del texto, segundo elemento en la fusión. El tercero es el horizonte del lector, quien en su actividad lectora reactualiza el texto.

La labor en este capítulo es doble. En primer lugar, desocultar lo velado por lo que es tierra para Teodosio García Ruiz, entendida como el entorno social del poeta en su proceso de creación de *Sin Lugar a dudas* (prefiguración). En segundo lugar,mirar cómo esa tierra se hace habitar, se hace mundo en la obra, que es en sí la configuración. La interpretación sobre el horizonte del lector se ha separado del cuerpo de este capítulo para formar uno aparte, debido a que ella concentra los propósitos de esta investigación.

4.1. Lo habitual

En el estudio de las pre-comprensiones del mundo de la acción lo que corresponde es revisar lo habitual en el mundo del autor. La finalidad es asentar la plataforma del horizonte personal de Teodosio García Ruiz, que le sirvió de 'referente' para prolongar o amplificar imágenes en lo Bachelard llama resonancias.

La cotidianidad de Teodosio García Ruiz, posible de identificar en la organización de *Sin lugar a dudas* con la finalidad de realizar una interpretación, requiere observar los escenarios, las pautas de simbolización y la dimensión del tiempo con los cuales se constituye la vida cotidiana en el contexto del autor y que tienen una repercusión en el estilo de la obra, de acuerdo a la propuesta de Paul Ricoeur.

La razón de ser de este apartado es plasmar los escenarios que rodearon el tránsito existencial del poeta Teodosio García Ruiz, principalmente en los años que van de 1975 a 1985, los cuales ofrecen el fondo del proceso creativo del libro *Sin lugar a dudas*. El fundamento se encuentra en el punto primero de Mímesis I, del modelo La triple Mímesis de Paul Ricoeur.

Exponer los propósitos de García Ruiz y los medios que lo conducen a lograrlos, así como los obstáculos que encontró para no acceder a ellos, requiere conocer la relación o influencia que tuvo con las personas y con las circunstancias que le rodearon. Lo anterior es debido a que lo exterior de un ser está en estrecha relación con su interior, provocando que lo que percibe sea la repercusión generada en él. Al respecto, Bachelard considera que la experiencia humana alojada en la resonancia de las imágenes, permite mirar losvalores a la existencia del ser contenidos en la obra.

Como quedó asentado en el capítulo primero, en los años setenta el rumbo de la vida en Tabasco empezó a dictarla la paraestatal Pemex. Sin embargo, el estado deviene de una sociedad que aún a inicios del siglo XX guardaba formas cercanas a la esclavitud, su carácter profundamente rural y desintegrado tanto geográficamente, por la afluencia de ríos y lagunas en el territorio, como en infraestructura, por la carencia de vías de comunicación que la conectaran de manera accesible con el resto del país, le obstaculizaron la incorporación al crecimiento acelerado que el país vivió en el llamado 'milagro mexicano' del desarrollo económico y social, durante la etapa de los cuarenta a los sesenta.

A pesar de la presencia en el estado de esta paraestatal desde fines de la década de los cincuenta, su repercusión no tuvo el mismo impacto que en los años setenta, cuando Pemex significó un parteaguas en todos los ámbitos, en sentido positivo y negativo.

Por una parte, con Pemex fue posible la acelerada construcción de infraestructura, la llegada de empresas de comercio, servicios y algunas industrias, el arribo de personas con preparación profesional y comerciantes o advenedizos en busca de fortuna, y los amplios recursos económicos destinados al estado, por ejemplo. Estos elementos hicieron posible la abrupta aparición de Tabasco en la escena del desarrollo nacional y debilitaron el perfil netamente provinciano antecedente.

Por otra, se encuentra el lado negativo con el crecimiento urbano anárquico, la distribución desigual de la riqueza, los salarios con enorme disparidad, el mayor índice de precios al consumidor en el país, la aguda escases de servicios urbanos, la proliferación de cantinas y prostíbulos, entre otros. Y si se consideran la impunidad y la corrupción, la baja capacitación de los trabajadores, el alto índice de analfabetismo y el bajo promedio de escolaridad, se confecciona un entorno poco halagüeño en Tabasco. (Martínez Assad 2015)

En la agonizante década de los setenta, las personas tuvieron una vida, la cual disfrutaron, padecieron o simplemente llevaron acomodándose a las circunstancias. En la capital del estado, Villahermosa, el entorno nacional asentó el carácter con tintes contradictorios de la ciudad. Teodosio García Ruiz escribe al respecto en el libro *Villahermosa, peligro para caminantes:*

> Hace más de treinta años, las poblaciones cercanas a Villahermosa eran las de Tamulté de las Barrancas y Atasta de Serra que crecieron de tal modo que se incorporaron a la ciudad y hoy son flamantes y populosas colonias con los problemas típicos de servicios públicos, hacinamiento de viviendas, cinturones de pobreza, altos índices de delincuencia, inventario de historias míticas, zoofílicas y pederastas, de cervecerías iconoclastas, de zonas de tolerancia y casas de cita. (García 2000 67)

El historiador e editor, LuisLópez Acopa, algún tiempo compañero de correrías de Teodosio García, menciona que Villahermosa "en tan sólo unos pocos años pasó de un caserío a toda una amalgama habitacional, de variopintas dimensiones y escasos gustos arquitectónicos […] corrigió el paso selvático del entorno para darle la prioridad al cemento, al concreto hidráulico y al asfalto de mala calidad." (López Acopa 2016b 1)

Cierto es que digerir la irrupción de formas urbanas distintas no fue fácil. En medio de estas circunstancias se construyen dos imaginarios enfrentados: la nostalgia y la inquina, en ambas posiciones reposa en el fondo una pérdida. Teodosio García Ruiz, en el "Primer peligro para caminantes" de aquel libro ofrece una imagen citadina desde el desazón:

> Si usted camina por ese malecón, encontrará las bancas de metal corroídas por la cagada de los pájaros; se manchará la ropa de excremento de pájaros, le cagarán los pájaros y sobre la rivera del río, encontrará un basurero fenomenal, un río lleno de basura, casi un cagadero, y un olor a mierda de borracho; desde el puente que está cerca del mercado Pino Suarez (puente Grijalva I), hasta el monumento a Carlos A. Madrazo.(García 2000 68)

López Acopa se refiere a Villahermosa en el mismo tono "…nos indignamos al saber que no encontrará amores a su altura y que volverá a estar sola, solamente acompañada por este tumulto de voces y genera basura, los que la queremos y la odiamos, con toda esa legítima pertenencia que nos da el creerla nuestra." (López Acopa 2016b, 2). Como puede apreciarse, la visión de sí mismos incluye el escarnio con amor. A fin de cuentas 'son dichosos con lo que tienen', parafraseando a Pellicer.

La experiencia personal del que esto escribe, llegado a Villahermosa en 1994 y convivido desde entonces con miles de jóvenes universitarios y con

gente de la docencia y la cultura, permite elaborar un acercamiento al modo de ser de los tabasqueños desde una perspectiva propia. Por ello es dable sostener que aunque pudiera parecer incongruente el amar y odiar con tanta pasión, sólo es parte del carácter abierto, franco, bullanguero, festivo, en ocasiones sarcástico o sólo pícaro de sus habitantes.

Son gente celosa de su libertad y bravos para defender sus pertenencias, incluyendo las afectivas y las simbólicas. Del mismo modo, resguardan emotivamente sus convicciones: con amor y con odio. Por lo mismo se muestran recelosos con los fuereños, aunque una vez que toman confianza son personas cordiales, sin el menoscabo de las características anteriores. Es importante destacar que muchos de los recién llegados no se integraron socialmente y que con frecuencia ven con menosprecio a la población local. De aquí una de las razones de la desconfianza en el ajeno.

Las personas llegadas de las comunidades a trabajar en la ciudad pueden pasar por ingenuas en su proceso de adaptación a las nuevas condiciones culturales a las que se enfrentan. Tal escenario es producto del aislamiento y los bajos niveles de bienestar social, por lo que en ocasiones actúan sin tener en cuenta la posible maldad de una persona o la complejidad de una situación.

Los habitantes de la capital de estado suelen ser sencillos en la interacción con el entorno o hacer presencia por medio de hacerse sentir, llamando la atención con beligerancia para ser tomados en cuenta. La sencillez como una vía de estar puede ocurrir de dos modos: uno con diligencia y solicitud a colaborar reservadamente, y el otro con la inacción por costumbre, lo cual no significa aislamiento, porque por lo general el tabasqueño es un ser colectivo.

En esta misma tesitura, la obstinación en su resistencia al cambio encuentra salida en el deseo de ser ‘modernos’ (estar dentro de las

bondades del progreso) en el modo de vestir, de comer, de actuar, de hablar, de pensarse a sí mismos en relación con el otro. Lo cual ha conducido, por un lado, a una lenta trasmutación de los valores ancestrales, acarreando tras de sí cierta negación o ignorancia del perfil indígena o rural, para conducirlo a un mero asunto folklórico en el discurso nacionalista o turístico.

Por otro lado, la percepción de modernidad construida implica una aceptación de igual a igual, la cual es defendida con tesón. Lo positivo de la incorporación al desarrollo ha llevado a la actualización de conceptos como el de trabajo o familia, donde destaca el papel de la mujer en la toma de decisiones,ante ambientes de crisis (Estrada 2016; Frías 2016). Lo anterior no significa necesariamente la completa desaparición de las resistencias al cambio.

Tienen el sentido de pertenencia regional muy acendrado, quizá debido al sesgo conservador que a pesar de todo aún impera. El "…villahermosino sigue siendo el hombre de principios de siglo, su pensamiento salvaje es el nuestro." (García 2000 70). No es osado afirmar que la sociedad tabasqueña, con fuertes valores conservadores y regionalistas, con un alto sentido religioso, disputado por los católicos y por otras agrupaciones cristianas, no se ha desprendido del todo del pensamiento mágico. García Ruiz opina del

> …villahermosinoque todavía sigue temiéndole a los fenómenos naturales, y acude a la lectura de cartas del tarot y la baraja española, al ensalmo para curar de los malos espíritus, a la magia negra, a la verde y a la azul; la blanca no hace daño, esa solo la usan para quitarle las mujeres al prójimo, y para que regrese el ser amado. (García 2000 70)

En general de trato tosco y sin doblez, el tabasqueño es afable y en ocasiones cariñoso. Es común que los dependientes o choferes de taxi le diga a las personas 'leoncito', 'rey', 'reinita', 'corazón', 'damita'; del mismo modo es posible encontrar a padres que a gritos le mientan la madre a sus hijos pequeños. Hablan en voz alta, muchas ocasiones de forma apresurada y a veces de modo confrontante.

Pablo Gómez, compañero de estudios de García Ruiz en la Licenciatura de Ciencias de la Educación y profesor en esta misma institución, dice en una entrevista:

> El habla local es muy común al léxico que se mueve en el pueblo: grosero, alegre, disipado. Hablamos rápido, en doble sentido, nos comemos la eses, se insertan modismos. Quien llegamos de las comunidades utilizamos expresiones del lenguaje indígena porque estamos en contacto con las zonas indígenas en Centla. Además hay formas de hablar de otros lados porque como puerto importante en el país llegó mucha gente de fuera. Por ejemplo formas del lenguaje cubano, español. Hubo una hibridación tremenda tanto genética como cultural, por eso hay un lenguaje florido. (Gómez 2015)

Estas formas de interacción verbal han ido desapareciendo al ser enajenado el habla regional por el lenguaje institucional hegemónico. A pesar de ello, existe todo un vocabulario particular de la manera choca (nombre coloquial que designa a los tabasqueños y a sus costumbres) de expresarse, por ejemplo 'anaguado' para referirse a alguien pegado a las naguas de la mamá, 'dejbalagá' por desbalagar, 'cajué' por café, 'platao' por plato abundante de comida, 'papujo' por pálido, 'pajmao' por pasmado, entre muchas otras. El orgullo del arraigo ha hecho que se realicen varios intentos por constituir un diccionario choco, aunque a la fecha no se hayan visto cristalizados los esfuerzos. Uno de estos se halla,

con muchas reservas, en www.elteapaneco.com.Con mayor rigor académico se encuentra la compilación de habla local, realizada por Juan Torres eniAy mojo maistro!, publicada por la UJAT en 2007. Así como el ensayo El provincialismo tabasqueño de Francisco J. Santamaría (1921)

Puede observarse en las pocas palabras mencionadas arriba, que existe la tendencia a sustituir la 'S' por la 'J' (sonido frecuente en el habla), la omisión de letras y en otras la sustitución, como la 'F' por 'JU' en la palabra café. Dicen la vendetamales por la tamalera o el vendedulces por el dulcero. El famoso 'yavasteave' que significa 'ya va usted a ver', como una amenaza.

El tradicional saludo 'kisiste' (qué hiciste) como una forma cercana del 'quibo' del altiplano. La expresión común 'joeputa' o 'ijuesu' (hijo de puta) funcionan como interjección o como adjetivo calificativo negativo hacia una persona que ha hecho mal. Otras expresiones comunes es la despedida 'adiú' (adiós), dicha frecuentemente alargando la última letra para darle una modulación de canto.

Este último vocablo tiene una explicación que raya en la leyenda, ya que se le atribuye el origen a la época anticlerical Garridista (Tomás Garrido, gobernador del estado y con poderosa influencia en tiempos de la Guerra cristera en México y posterior). Se dice que ante la prohibición a cualquier referencia a la religión, la gente empezó a decir 'adiú' para no mencionar a Dios en la despedida.

La forma de expresión particular no se encuentra sólo en las palabras, sino también en la estructura lógica del idioma. Por ejemplo, la expresión "voy 'anca' 'doña esa'", quiere decir voy a donde se encuentra tal señora, con la anotación de que el 'doña esa' es una manera despectiva de referirse a una persona femenina, para el masculino existe el 'don frijol'. La expresión

‘no había bronca de que no lo hicieras’ para decir ‘no había problema sí lo hacías’.

> El lenguaje de pueblo, que es fuerte, quizá, donde lo soez no es lo soez como se piensa de afuera, sino que es cultura porque es un modo de hablar cotidiano, como por ejemplo las mentadas de madre en mi pueblo, son tan comunes como el buenos días, el saludo, y la alegoría a condiciones de libertinaje, de doble sentido con referencias sexuales, es el lenguaje de nuestro pueblo en Tabasco, que nos hace similares al pueblo tradicional veracruzano, por eso nos identificamos mucho. (Gómez 2015)

El ingenio práctico que permite superar obstáculos, del mismo modo crea situaciones falsas o torcidas como una manera de hacer presencia o como venganza por una afrenta real o supuesta. Ya lo decía el gobernador Manuel Andrade en su administración (2001-2006): “…en Tabasco por la mañana te inventan un hecho y por la tarde te lo comprueban”.

Dicharacheros y bailadores por convicción espontánea, es común ver a niños que apenas hacen sus pininos en el caminar, ya dar sus primeros pasos de baile a la menor provocación. El jolgorio, el bullicio, el borlote, el mitote son frecuentes en la vida cotidiana que pueden considerarse rasgos característicos del ser tabasqueño.

> Por mucho que esté el recato religioso, está presente la contraparte, que es lo que el joven conoce: el billar, la cantina, en el barrio, y sus formas de comunicación que es común en las ciudades, en los pueblos que sobre todo imitan a la ciudad, porque lo que se les muestra de la ciudad es eso. No, se les muestra el otro lado, como las películas de las ficheras y albures. Y también en la literatura popular como los comics. (Gómez 2015)

En los setenta, las personas de las comunidades se formaban una idea de lo que era la ciudad principalmente por la radio, ya que sus noticieros eran muy escuchados, de los cuales Telereportaje ha tenido mayor audiencia, porque no sólo ha sido un noticiero, sino se ha constituido en una vía de comunicación, puesto que a través de éste la audiencia se manda mensajes de comunidad a comunidad. También se seguía muy de cerca los programas de música comercial como la romántica o tropical.

> Por telereportaje fue como supe lo que era la ciudad de Villahermosa: un pueblo exótico, lleno de árboles, donde la frescura de los árboles llenaba los corazones y los estómagos de bienestar… Nada más de pensar en Villahermosa se conmovía el alma…Era como estar dentro de los terrenos de Cascarrabia o de Avispón Verde… Esa era la aventura. Un como quedarse en los comics del capitán América, de Aquaman, de los cuatro fantásticos y volar por los cielos para conocer la ciudad de Villahermosa. (García 2000 98)

Los rasgos identitarios tradicionales se van disipando con la emergencia de modelos de comportamiento 'civilizados' venidos con la idea del progreso, hecho asequible fundamentalmente por la desesperanza ante el endurecimiento de las condiciones socioeconómicas críticas, que en muchos casos ha llegado a niveles de resignación, de apatía o de franca rebeldía.

Se ha mencionado anteriormente que en la laguna de bonanza económica, las empresas allegadas requirieron de mucha mano de obra, para lo cual Tabasco no tenía suficiente personal calificado y estos fueron traídos de otras partes del país con un sustancioso sobresueldo. No obstante, el calor, los moscos y la alta humedad, condiciones geográficas propias de trópico húmedo, hacen la vida difícil para el ajeno avenido. Por ello

muchos vienen y muchos se van al no adaptarse a las condiciones climáticas y sociales, porque además consideran a la ciudad un 'pueblote'.

Ahora bien, los puestos que no requerían especialización fueron cubiertos por personal local, conformado principalmente por gente del área rural, quienes abandonaron las labores del campo con la esperanza de una mejor calidad de vida con un trabajo en Pemex o en el sector servicios. Explicable si se piensa en la pobreza de dónde partían y,que a su vez, explica la atracción hacia la favorecida vida mundana. La constante inmigración a Villahermosa creó un hondo problema urbano y abonó a la descomposición social.Este panorama fue la constante en la plataforma del horizonte de vida de la familia García Ruiz, caracterizada por la movilidad, como se dejó ver en el contexto.

A pregunta expresa sobre las consecuencias del resquebrajamiento social, Pablo Gómez indica que "Las condiciones culturales en Tabasco se prestan mucho a esta cuestión de la infidelidad. Hay mucha movilidad en el estado que favorece a la cuestión de las infidelidades, del abandono de la familia. Es parte del contexto que además los hace sufridos, el ambiente construye gente muy sufrida."(Gómez 2015)

El periodista y poeta Juan de Jesús López publica en la sección Cultura del diario Milenio una entrevista a Teodosio García, a propósito de la aparición del libro *Nostalgia de Sotavento*. Allí el poeta señala:

> El ambiente petrolero, un ambiente que siempre permeó a mi familia: mi padre petrolero, mis tíos petroleros. Yo viví la bonanza laboral y económica, el despilfarre cultural y los excesos que se tenían en la vida de los trabajadores de petroleros, en una especie de exacerbación de los sentidos y del ego: la vida de las putas, de las comidas, la vida de las cantinas, la promiscuidad y todos los aquerrales que fueron promocionados y favorecidos por una derrama económica en un contexto analfabeta como el sur de Veracruz y Tabasco, eso fue lo que

> yo experimenté en mi infancia, desde los seis a los doce años(López 14 06 2003)

Por estas fechas fueron de sus primeros escarceos con las letras. De acuerdo con una entrevista a Mireya Ruiz Rivera, madre de Teodosio, realizada por Elizabeth Pérez en el 2003:

> Teodosio desde muy pequeño inició a escribir sus poemas, escribía dos o tres renglones y algunos estaban dedicados a su abuelo Antonio Ruiz Hidalgo, porque él lo adoraba, además como hacíamos ventas de tamales, salía a vender y llevaba su cuaderno y su lápiz y mientras descansaba por ahí, escribía […] apenas inició a leer a veces yo le preguntaba qué eran, si se lo habían dejado en la escuela para aprendérselo y contestaba que no, que él los había escrito. (Pérez34)

En 1978 la familia García Ruiz se traslada a Villahermosa; sin embargo, Teodosio se une a ellos hasta el año siguiente, como ha quedado dicho. Septiembre de 1979 es importante en la vida de Teodosio, porque es cuando ingresa al Taller literario de poesía en la casa de la cultura de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT), contaba en ese entonces con 16 años.

> La primera vez que llegué al grupo... fue más el nerviosismo de estar entre escritores que tenían las cosas en común que yo. Eran importantes, sus textos tenían olor a tinta, los habían leído quien sabe cuantas personas y yo estaba en ese camino de decir cosas, de escribir. De ver mi nombre entre los libreros. Eso me daba pena a la vez que un miedo enorme a mostrarme tal como soy, tal como pensaba y sentía en ese momento. Ahí, estaba yo leyendo pues, uno de mis poemas en los que -según ellos lo más importante y rescatable de todo era la idea y una rima difícil de lograr. (García 2000 119)

No obstante el optimismo con el que se presentó el primer día, su encuentro fue desastroso para él, porque la crítica fue severa con sus escritos. Las razones que se esgrimieron, de acuerdo a las variadas versiones, fueron que tenían rima y que era una poesía caduca, negándole sus posibilidades poéticas. Abandonó el lugar con la furia entre los dientes. Las versiones coinciden en que gracias a la intervención de la pintora Bertha Ferrer, es que se animó a regresar al taller al día siguiente.

Este hecho se convirtió en controversial e ilustra acerca del ambiente artístico en Tabasco. Se presume que el padre literario de Teodosio es el escritor y tallerista ecuatoriano Fernando Nieto Cadena. Este escritor mencionó en un homenaje a Teodosio García Ruiz, efectuado por la Dirección de Difusión Cultural de la UJAT en 2014, que Teodosio fomentó la leyenda en *Villahermosa peligro para caminantes*. "Yo entonces me enteré leyendo ese libro, de que yo lo había expulsado del taller, esto es una cosa que yo asumí como una forma de explicar, de justificar el necesario parricidio, pensando en quien lo había mas o menos mal formado como poeta." (Nieto 2014). Más adelante abunda sobre el hecho:

> En realidad lo que pasó el primer día, cuando ya el taller había funcionado un semestre, […] y me dio como unos poemas de estirpe pelliceriana […] Un poema que recuerdo era Río Grijalva, un poema a la ceiba, y el taller le cayó prácticamente a "cocotazo limpio" literariamente por los textos que había leído, esto fue el recuerdo que yo tengo de lo que sucedió, lo que no me imagine fue que él lo tomara por otro lado. […] Bertha Ferrer le convenció de que regresara al taller, que no se alejara después de la crítica. Teo le hizo caso, se acercó y en ese acercamiento, yo le empecé a prestar libros. Es la leyenda que gira alrededor de la vida de los escritores y donde cada uno va creando la propia e inventa. Es una maravilla eso de que la gente hable de uno y además diga que son los únicos conocedores de la verdad, es muy chévere eso. (Nieto 2014)

El canon de hacer poesía en Tabasco estaba marcado por la estética pelliceriana. La belleza y la pulcritud en la versificación sobre la naturaleza o la idealidad del entorno se convirtieron en una tradición en la poética tabasqueña en aquella época. Dicho camino no encajaba con el modo de ser de Teodosio, quien fue encontrando su voz por medio de lecturas diferentes "Saliendo del taller me fui a hacer tarea con un amigo que me prestó un libro de Efraín Huerta […] y escribí un poema igualito al de Efraín.¿Y qué me dijeron? Al día siguiente, sonriente y seguro volví al taller con un poema que me dijeron que era una maravilla." (Ruíz Ortiz 18)

En la Conferencia Magistral "La poesía en Tabasco, Hoy", celebrada el 23 de marzo de 2010 en el Instituto Juárez de la UJAT, durante el XXIV Encuentro de Escritores, en homenaje a Teodosio García Ruiz, Fernando Nieto sostiene que "Teo abrevó de Vallejo, pasó al desafiante Aullido de Ginsberg para regresar a la intensidad reflexiva de Rilke y saltar a las pirotecnias de los surrealistas, en tránsito a la apabullante erudición de Pound" (Nieto 2010, 3)

A los tres meses de abundante lectura fue cambiando su forma de escribir para acercarse al estilo de Fernando Nieto. En entrevista con este escritor (2015), refiere que por esa fechas:

> Se dio una lectura de poesía creo cuando él tenía 16 años y causó cierta fijación que alguien a esa edad escribiera las cosas que él escribía, sin someterse a una tradición poética en Tabasco, que era la línea de Pellicer; no faltó entonces entre los viejo poetas y los seguidores de Pellicer que considerara que eso era una irreverencia, una falta de respeto al poeta mayor de Tabasco y que además eso no era poesía porque escribía sin rima, metro y métrica, además con lo que se llamaban malas palabras. (Nieto 2015)

García Ruiz se mantuvo estoico en aquella lectura ante la pléyade de poetas reconocidos por la tradición artística. "…resistió los descontones de los bien intencionados asiduos a la poética pelliceriana, reverenciada al amparo de esa galopante mediocridad de quienes pensaban que alabando al dómine se ponían a su altura poética." (Nieto 2010 3)

Teodosio fue creando su propia voz, hecho que lo condujo a que en 1984, con 20 años, ganara el Premio Nacional de Poesía del Instituto de la Juventud del CREA. Sobre su evolución poética, Nieto afirma "…va mejorando y afinando el manejo del lenguaje, del verso libre, del juego de imágenes, con todas la técnicas y artificios que se utilizan contemporáneamente al escribir poesía, lo más satisfactorio era que iba asumiendo una voz poética muy propia." (Pérez 55)

Su primer libro *Sin lugar a dudas*, fue publicado por el Gobierno del Estado de Tabasco a través del Instituto de Cultura de Tabasco en la colección "Autores Tabasqueños Contemporáneos", creada por Andrés González Pagés, gracias al impulso que el Gobernador Enrique González Pedrero le dio a las artes. Entonces García Ruiz tenía 21 años. En su libro *Villahermosa, peligro para caminantes* él mismo se realiza una crítica de esta obra:

> Son poemas sencillos por la naturaleza de su lenguaje cotidiano, que podrían parecer volátiles, banales, endebles casi prescindibles. […]. Hoy pienso que son en buena medida, ejercicios catárticos, que me permitieron vivir días más ante una soledad cultural y una anemia de la vida social, donde la cultura me hizo trascender ante una avalancha de alcoholismo y ociosidad que nos ahogaba, haciéndonos pensar y soñar en las grandes capitales culturales del momento: Atasta City, Tamulté blues, Tierra Colorada Center (García 2000 124)

Desde otra perspectiva, Miguel Ángel Ruiz Magdónel opina que en ese libro Teodosio lo que realiza es poetizar sus experiencias, centradas en su vida adolescente cotidiana, con sexo y alcohol. El rechazo de los prestigiados, formales y bien portados poetas locales, llamados populares por famosos, fue contundente.

> Sin lugar a dudas […] sembraría el escándalo en los centros culturales de Tabasco por su poesía sedienta de cotidianidad, inmersa en la purulencia pero a la vez vitalismo, con el que vibra el existir urbano, […] nada absolutamente, ni un solo verso hacía recordar a Pellicer, José Gorostiza o José Carlos Becerra. (Ruiz M.1999 61)

El libro de poesía *Yo soy el cantante* es significativo en la vida personal de García Ruiz, no sólo porque toma distancia de la influencia poética de su mentor Nieto, o por el guiño que hace a la música popular afrocaribe, sino por la aparición de su gran amor: Estela Vergara. "la señora Estela formó parte importante en la vida de Teodosio, ella fue una especie de impuso emotivo, poético. Él decía que había padecido una '*Estelamanía'."* (López 2014)

Con Fernando Nieto se interesó por la salsa "En una de las piezas de un disco de Víctor Pérez está Yo soy el cantante y resulta que él lo asumió como su emblema e incluso título de su libro. Era como era decir, 'yo soy el poeta', yo soy quien pienso y escribo e interpreto la realidad, y allí aparece la *Estelamanía.*" (Nieto 2014). Posiblemente en alusión a la *Fernandomanía* por Fernando Valenzuela, un exitoso pitcher mexicano en el béisbol de Estados Unidos en aquella época y en homenaje a la única mujer que amó en su vida.

> En alguna ocasión Teo me contó que estaba enamorado de Estela y que ella no le hacía caso, como yo era el coordinador estatal de los talleres en esa época tenía que verme con Andrés, el director de publicaciones del instituto. Estela era su secretaria. Yo le decía 'ya por favor, hágale caso a este Teo, ya me tiene aburrido todas las veces con su invítame una cerveza para llorar en el hombro , ya hágale caso'. hasta que por fin un día llegó contento porque Estela le había dicho que sí y obviamente la mejor manera para festejar era bebiendo […] y ya después fue la esposa de Teo.(Nieto 2014)

Ruiz Magdónel lo recuerda de este modo:

> Teo me decía oye, acompáñame a visitar a Estela. Ella en esa época trabajaba en el ágora, era secretaria […] ella le lleva 12 años, por lo que da a ver la dimensión de Teo. Él enamoraba a una mujer casada que ya tenía sus hijos. Él señalaba yo tengo que casarme con ella y yo decía este hombre esta loco. […] cuando me dice Estela me aceptó le pregunto ¿Cómo Teo? ¿Como lo lograste?, es que le escribí poemas […] Ese fue el amor de su vida y ese fue su reto enorme, lo concretó efectivamente y fue su esposa y fue una mujer que lo acompañó hasta el final de sus días. (Ruiz M. 2014)

Furias nuevas es un libro donde se nota el desprendimiento de Fernando Nieto y en el cual se observa la firmeza de su voz poética. La obra se constituye en una de las mejores de la poesía tabasqueña. Su proceso de escritura está impregnado de experiencias en las cuales Teodosio vivió como si representara un papel. Juan de Jesús López cuenta una anécdota que ilustra como Teodosio fue construyendo este libro a partir de elementos de la realidad. Una fabulación que lleva a simularla para llevarla una fabulación poética.

> Estábamos los de siempre, Teo, Carabeo y otros personajes de la pandilla. El Teo nos llevó engañados al pie de una casona bajo un poste de alumbrado publico con el cebo de varias charolas de cerveza, nos puso a cantar unas mañanitas en la casa de una mujer casada que vivía con un hombre que tenia por oficio ser judicial. Salió ella a la ventana de su cuarto en la planta alta. Una mujer más bien de porte adolescente y flaca que nos pidió que por favor no hiciéramos tanto ruido porque sus niños ya estaban durmiendo. Vi una sonrisita intercambiable de la mujer, también el vestido traslucido y una tanguita que, me imagino tenía un color parecido que habíamos comprado días antes en la tienda Del sol. La muchacha metió el vestido entre los muslos, aventó un gesto, giro y luego enseñó tan hermoso trasero. El Teo se animó y pidió que cantáramos otras rolitas de José Alfredo. Cabra, le gritó emocionado, mi corazón es tuyo. El marido salió y nos recriminó fuertemente, pero nosotros no hicimos caso. El Teo insistió que actuáramos como borrachos y pidió una de Leonardo Fabio como si estuviéramos en la cantina, cambiaba las letras y ponía cosas de un tal dragón, el marido salió de nuevo con una pistola, oímos gritos en lo alto del cuarto, nos apuntó, corrimos como almas con diarrea diabólica, atravesamos zanjas, saltamos obstáculos, nos embarramos de aguas negras, dejamos tiradas las charolas de cerveza, El Teo iba atrás de nosotros, aunque aprovechaba para putearnos por el tiradero de las latas Modelo, nos acusaba de cobardes. No sirven para poetas si no se arriesgan coño, vociferaba mientras pedía ayuda para subir las paredes lodosas de un dren de aguas negras, ahora regresen con las charolas, ni madres ¿porque no regresas tú? Nos fuimos a beber cerveza para lavar el susto. […] Estos personajes, el dragón y la cabra, permean a todo lo largo y ancho de este libro.(López 2014)

De acuerdo conLópez Acopa (2010) García Ruiz en *Furias Nuevas* se instala como un poeta de altos vuelos. Así lo indican los versos del Dragón en búsqueda de la Cabra, a quien acorrala por las calles por donde va a pasar pintando en las paredes: Cabra mi corazón es tuyo, tu Dragón. Gran obra donde escribe: "Y éste que habla es mi yo poético, o sea, un instrumento para maldecirme y bendecirme cuando no tiene esperanza la humanidad para darnos el pan de todos los días." (López Acopa 2010 2)

La obra poética *Nostalgia de Sotavento*, publicada por la UJAT en 2003, ya con su problema de ceguera a cuestas. Es un texto "…que para un lector formal no serían poemas, sino breves fragmentos de relatos, que tienen la cercanía emocional del poema. Y la forma como presenta la infancia es un poco cruda, cruel […] como el niño que relata la muerte de su padre." (López 14 06 2003). En la Mesa redonda sobre el autor, este periodista menciona que

> Nostalgia de sotavento es la memoria hecha casi novela, pero desde la poesía. Habla de ese desencanto por el destrozo en que vivimos por la petrolización , por la vulgarización de la familia. Todo eso que él vivió termina en un ajuste de cuentas terrible con el padre. No había leído yo un enfrentamiento, una confrontación desde la literatura como éste, aunque yo sabía de unos 'padrisidios'. Este es realmente un libro hermoso, lleno de furia, pero de mucho amor. (López 2014)

En aquella Mesa, Fernado afirma "Estamos ante un ajuste de cuentas que el poeta realiza consigo mismo de una manera intensa y desprovista de sollozos. Es el hecho consumado de una ruptura generacional proyectada ahora a rupturas personales como ajuste de cuentas consigo mismo." (Nieto 2014). En una conversación con Jaime Ruiz, Teodosio afirma:

> Nostalgia de Sotavento es un libro emblemático. Habla del petróleo y mi niñez en Villa La Venta, Tabasco, donde viví con mi familia hasta los catorce años. Entonces, es fácil deducir que en estos poemas está la familia, las relaciones interculturales de los trabajadores inmigrantes, el caldo cultural del Sureste Mexicano y las implicaciones de la relajación social: las putas, la cerveza, el billar, las coctelerías, los accidentes petroleros, el viaje a la playa… Más que autobiográfico, es una liquidación de cuentas con mi padre.
> —¿Y lo lograste?
> —Hay cuentas que nunca se saldan —contesta seguro.

> —En Nostalgia hay costumbres que son propias de los grupos humanos. Los petroleros son eso, se dicen apodos, se tocan las nalgas, se mientan la madre. (Ruiz Ortiz 2013 16)

De la época del proceso escritural de este libro, Luis López Acopa rememora:

> … el Teo […] me invitó a compartir una mesa cultural en un lugar alternativo […] escuchando música de la Santanera y Leonardo Favio […] Teo gritaba Zorras a las bailarinas, le pegaba al envase vacío con un anillo para que LaloLalona, el mesero-mesara encargado del lugar, nos sirviera otra tanda. Hablamos de literatura y mujeres, y de proyectos editoriales, platica extensa que no terminamos. Varias horas después llegó su madre a insultarnos por la irresponsabilidad de andar con un enfermo bebiendo cervezas. (López Acopa 2010 2)

Su afición por las cantinas es bien sabido en el ambiente cultural de Tabasco y los motivos pueden ser cualquiera. Dice Fernando Nieto que en cuanto Estela aceptó a Teodosio "…fuimos a una cantinita que creo que sigue llamándose La Sirena, está ahí por la calle constitución. Donde había una mesera que era sensacional, una mujer así un tanto paquidérmica, porque era así como le gustaba a Teo, […] y entonces fuimos a festejar." (Nieto 2014)

El mismo Teodosio testimonia su pasado en *Villahermosa, peligro para caminantes*. "El Bruno's, donde la perrada se reúne a platicar de las cosas que escriben, de sus días de hambre y de penurias, de sus mujeres enfurecidas y de los nuevos prospectos de meseras, putillas baratas, madres solteras, hermanas desnaturalizadas." (García 2000 119)

Juan de Jesús, uno de sus grandes amigos, relata: "…en una cantina que está en la calle 5 de Mayo, por el parque los pajaritos, El Bruno se llama

[…] ahí acostumbrábamos a llegar a tomar generosas cantidades de aguas amarillas […] Teodosio amaba las musas […] de carne y hueso, de preferencia entre los 18 y 20 […] las visitábamos con bastante fidelidad y regularidad cuando estaban de moda las bailarinas.” (López 2014)

El poeta y ensayista Fernando Nieto reflexiona sobre este cariz en la vida de Teodosio: “Invidente desde hace casi diez años por culpa de una diabetes muy descuidada y peor asumida, me dice que ya se aburrió de ser ciego, que va a escribir de nuevo poesía […] Mientras, pide otra cubeta de cervezas y se aprovecha para endulzar sus manos bajo la falda de la mesera de siempre en el congal de siempre.” (Nieto 2010)

La experiencia de Juan de Jesús rememora: “En la cantina que se llama La Maicena, Teo no veía, pero tenia un buen tino […] creaba muchos problemas en la cantina porque tenia una curiosa forma de acercarse a las mujeres, aprovechando de su ceguera celebraba bastante y las mujeres pensaban que era mentira lo de los lentes, nunca creyeron que estaba ciego de verdad. Veía con las manos más bien.” (López 2014)

Magdónel opina que García Ruiz tenía un frenesí por vivir, era una máquina de hablar, con una personalidad arrolladoray muy inquieto.

> … a él le gustaba que yo lo acompañara al Bacarat, ese bar que está por el parque Juárez. Yo trabajaba donde es ahorita Bancomer, por la calle Juárez. Él sabia que yo tenía un trabajo ahí y desde la calle gritaba ¡Magdónel, Magdónel, vamos echarnos unas cervezas! En cuanto llegábamos Teo ya tenía su cubeta. Él traía ya un discurso y empezaba a hablar y habar y hablar y hablar, daba la impresión que si me quitaba no se iba a dar cuenta. Era una persona que hablaba de proyectos editoriales, de mujeres, de política, de poesía. Físicamente era un hombre fornido, voluminoso, que efectivamente daba esa impresión de que aplastaba a uno.
>
> Su casa en Atasta era de techo de lámina. Cuando iba a visitarlo allá, uno sudando, entonces diríamos que justificaba las caguamonas, él

> estaba en su máquina ahí escribiendo, al tiempo que su mamá gritaba afuera pelando con los otros hijos. Lo que me llama la atención porque mientras yo escribía a las dos de la mañana, cuando no hubiera nadie que nadie me molestara, él tecleaba a toda hora.Teo con la caguamona y el calor me dice: viniste, vamos tomarnos una y mientras escribía frenéticamente. ¿Qué estas escribiendo? Es un poema, dice sin dejar de escribir. Oye ¿qué vamos a hacer siempre? Y no deja de escribir […] Yo siempre considere que el poeta es una persona que habla con palabras educadas, que jamás va a decir una grosería, bien educada. A pesar de tantos años todavía hay una parte de mi cerebro que cree eso. Yo no entendía como ese muchacho que mentaba madre e insultaba y gritaba tantas cosas, al mismo tiempo podía estar escribiendo esos poemas tan bellos. La explicación que yo tengo es que ese tipo de poetas tienen como dos cerebros: un cerebro para gritar y mentar madre, porque era escandaloso y otro cerebro para destilar poesía. (Ruiz M. 2014)

Su condición de invidente no fue obstáculo para su voraz e insaciable apetito por la lectura y escritura. Juan de Jesús afirma que "Teodosio no podía vivir sin escribir después de perder la vista por la diabetes […] y con varias amistades logró […] comprar un programa de computadora para invidentes para leer y escribir […] entonces leía todo lo que él quería, leía los textos conforme iba escribiendo." (López 2014)

Desde su lado como promotor cultural, pero más desde el humano, LuisLópez Acopa le agradece a Teodosio el impulso que le dio en su formación. "A Teo le he aprendido tanto, […] que aún no dimensiono como podré agradecérselo […] De Teo he aprendido su compañerismo […] Siempre me recalcó la importancia de leer […] no importa qué, si estás triste: lee, si estás contento: lee." (López Acopa 2010 1-3). Sin embargo, la amistad no fue fácil.

> Conocía a Teo […] en los noventa, cuando en el ambiente cultural villahermosino pululaban los escritores sin prestigio ni premios y

> borrachos que llegaban al Jaguar Despertado a increpar a los conferencistas y poco importaba quienes los escuchaban. Ahora lo sé, yo estaba viviendo los resabios de una generación que se hizo a la sombra de nulos favoritismos y figuras totémicas. […] Teo, se cubría con el manto del niño malo, el rebelde con causa, con la prepotencia de quien se sabe poeta […] Él, el gran Teo, me saludó con la mano encima del hombro, sin volverse a mirarme […] Para mis adentros dije, que mamón, pero lo disculpé, así son ellos cuando bajan del Olimpo. (López Acopa 2010 1)

Su personalidad era ruda, hosca. Su humor así era. "No tenía sentido del humor porque él era sarcástico y no conocía la ironía, porque la ironía implica un cierta delicadeza y el sarcasmo es un golpe directo. […] Vivió con ese maniqueísmo que se da en su poesía […] La gente con el poder cultural lo veía siempre como el muchacho travieso, como no se metía con ellos y mientras despotrique en otro lado no hay problema."(Nieto 2015)

> El cabrón era de lo más contradictorio. Sus gustos eran muy populacheros, desde Chico Che hasta Gloria Trevi, era muy grotesco. E incluso quiso ser boxeador. […] Una vez me dijo que se iba a dedicar a eso, que iba a ser el poeta boxeador. Después lo subieron al ring con un cabrón que tenía tiempo en el gimnasio. Me contó que en 20 segundos ya estaba agotado y reconoció que eso no era para él (Nieto 2015)

Al preguntarle a Pablo Gómez sobre la personalidad de García Ruiz, responde:

> Era un machista como todo el carajo. Era un tipo antifeminista. Qué contradicción y controversia, para él la mamá era sagrada y su pareja también. Era totalmente agresivo en contra de la dignidad de la mujer que no fuera su mujer o sus mujeres. Era como la cultura mexicana en general en esos años, con todo el intelecto que haya podido

> desarrollar, sus mujeres son sagradas y las otras son unas putas. Ese cabrón era así y escribía así. (Gómez 2015)

García Ruiz asume una personalidad machista "El cabrón es violento, bravucón y aparte misógino, de una mujer dijo que era una muy buena poeta aunque fuera mujer." (Nieto 2015). Era difícil ser de otro modo con su carácter y con la cultura de su entorno. Desde su primera publicación, *Sin lugar a dudas*, puede observarse a una voz poética que asume un papel machista. De este libro Nieto menciona:

> Tiene ese tono libertino que busca sólo su placer. Un héroe libertino, más antihéroe, porque busca su placer y no le importa si la otra lo obtiene, que es parte del egoísmo del autor. En el romanticismo se habla también del héroe romántico que va a la aventura, solo, taciturno, que por un lado se siente marginado de la sociedad, pero también él se automargina. Y como lo marginan él dice: al carajo, ustedes son una mierda y yo estoy acá. Puede tener amigos pero él es distinto. Camina solo, callejea, vagabundea, deambula por todos lados, va a las colonias populares, y eso crea una personalidad. Caminar solo se ha vuelto en un lugar común de la soledad del escritor. El que camina solo es el que se margina. Entonces hablamos que en su propia vida desempeña papeles, crea un personaje de sí. La idea es que de todas maneras nosotros seguimos siendo románticos, no por el movimiento literario, sino por la época política y filosófica, somos románticos tirados a la aventura (Nieto 2015)

En la propuesta que hace Nieto acerca de mirarle a Teo un perfil romántico en su postura ante la vida, se pueden sumar las palabras de Gómez "Leo a Teodosio con su peculiar característica de escribir y es el que yo conocí. […] Nunca ha perdido su identidad cunduacaneca, su origen, que lo hace valioso. Su origen y su afinidad a la sagrada familia. El símbolo que él hace Dios es su madre, a partir de su madre él enseña a su generación, y

a sus hermanos. Ahí el cabrón centra la enseñanza cultural familiar, en el rito materno.” (Gómez 2015)

García Ruiz no está libre de excentricidades, un par de ellas son las que menciona Fernando Nieto:

> Teodosio es y será recordado por sus libros y no por haberse quitado, en plena avenida Reforma de la Ciudad de México, los zapatos que le apretaban y seguir caminando descalzo, yo a su lado rumbo a la primera librería que se apareciera. […] Me recuerda lo que el buen Teodosio dijo en el Jaguar despertado, cuando el señor Carlos Salinas de Gortari en 1988 se reunió con intelectuales tabasqueños en su campaña electoral. Al leer el texto preparado por la sociedad de escritores anexó algo de su ronco pecho: pidió que se mandara a la cárcel a los malos poetas, para felicidad de muchos y desazón de pocos. (Nieto 2014)

Con la autoridad que ofrece el haber conocido a Teodosio García Ruiz desde su llegada a Villahermosa a los 16 años, y por haber sido su amigo hasta la muerte, es pertinente terminar con una cita larga de Fernando Nieto:

> Pocas voces poéticas en Tabasco pueden presumir de un trato tú a tú con lo cotidiano si es que puede hablarse de una cotidianidad única e irreversible que nuestros pobres sentidos aspiran a testimoniar. Una de esas voces es la de Teodosio. Ha levantado el andamiaje de su discurso con la tenacidad y la necedad de los demiurgos que saben romperle las aristas a las palabras para obligarlas expresar lo que la pereza mental les mutila. No sé si sea cierto que los poetas son alfareros, orfebres de la palabra. Puede ser. Lo que sí sé es que Teodosio es de esos poetas que se han impuesto la consigna de no retroceder, de no ceder un solo paso hacia atrás en cuanto tiene que ver con la creación poética, con su febril amancebamiento y el imperioso amansamiento de la palabra. Toda su poesía es un continuo indagar los territorios de su identidad en este tiempo que es el único que nos ha sido dado para vivir. (Nieto 2010)

Como decía Teodosio García Ruiz, quiero contarlo bien clarito para que no quede duda, por esta razón cerramos el capítulo con unos verso teodosianos:

sabes
la mera neta la vida no es una mierda
tú y yo vivimos un mundo alegre lleno de pancartas
e inquietudes y creo fuimos singulares

(García 1985 72)

4.2. Reformulación (Mímesis II)

4.2.1. La composición formal del libro

Como paso previo en la vía del análisis que se desarrolla, se elabora unasíntesis que ofrezca la composición de*Sin lugar a dudas*como libro objeto. Este acto permitirá conocer el aspecto formal del texto,la ordenación en secciones y su constitución. Con ello será posible advertir las conexiones que a nivel configurativo existen entre el texto y las tramas analizadas en este subcapítulo.

El libro fue publicado por el Gobierno del Estado de Tabasco a través del Instituto de Cultura de Tabasco, en la serie Autores Tabasqueños Contemporáneos, en 1985 y consta de 160 páginas. Contiene un índice donde seacortan los títulos extensos de los poemas, un epígrafe de Jaime Sabines y 71 poemas repartidosen cuatro secciones (Piel Canela; Así cantaba papá (Pete Conde Rodríguez); Atasta City/ Tamulté, y Son para ti).En el anexo 1 se despliega un cuadro con información detallada sobre los títulos de los poemas.

- Piel Canela

La primera sección del poemario cuenta con 43 poemas, los cuales tienen variedades en su estructura, tanto en los versos como en los títulos de los mismos, que van desde lo breve a lo extenso. El poema más largo está conformado por 116 palabras en mayúsculas y contiene tintes paródicos: HAY PERSONAS QUE PIENSAN EN VOZ ALTA MIENTRAS SIMULTÁNEAMENTE SE INTRODUCEN A LA BOCA 4.7. PALOMITAS CON CHILE QUE VENDE LA SEÑORITA MARÍA EN LA ENTRADA DE ESTE RECINTO CUYO AUGE CRECIÓ CUANDO SALIERON LAS PRIMERAS GENERACIONES DEL COLEGIO Y VIOLARON A LAS NIÑAS QUE APENAS EMPEZABAN A ESCOGER PINTURAS DE UÑAS Y PANTALONES AMARILLOS HAGO MENCIÓN DE ESTO Y ES IMPORTANTE EN TODA LA HISTORIA DE

NUESTRO QUERIDO ESTADO Y DE LA QUE HOY CORRE -LA HISTORIA- PARA ELLO LES REMITO UNA PEQUEÑA GRABACIÓN QUE OBTUVE DE UN TIPO QUE A PESAR DE LO ANTES MENCIONADO TAMBIÉN HURTÓ LOS FAMOSOS PAÑUELOS DE COLA DE CABALLO SI SEÑORES LOS FAMOSOS PAÑUELOS DE COLA DE CABALLO QUE USA EL REGIDOR PERO ESCUCHEMOS .

En esta sección existen otros poemas simplemente nombrados por dígitos, que en ocasiones se complementan con un enunciado, tal es el caso de los poemas. 4. (Avecesreflexiono), 2. (Fragmento de guión cinematográfico). Asimismo hay poemas con títulos de referencias ya sea políticas, culturales o alusivos a mujeres. Ejemplo de ellos son Consuelo, Piel Canela, y Chile Poema 2, entre otros.

- Así cantaba papá (Pete Conde Rodríguez)

La segunda sección cuenta con 16 poemas, los títulos suelen ser cortos de 1 a 3 palabras, salvo el siguiente que es de larga extensión: A) Enigma B) Loco que ganó un premio literario C) De Pound. Tres de los títulos son de naturaleza paródica y el resto de ellos hacen referencia al contenido del poema.Es la sección en la que hay más sobriedad y menos brío de experimentar. En el caso de Historia Contemporánea, estamos ante un poema de referencia política.

- Atasta City/ Tamulté

Contiene 8 poemas.Llama la atención la coexistencia del idioma inglés con la identidad regional de Teodosio García Ruiz, lo que origina un atractivo sincretismo poético, que inserta a la poesía tabasqueña en un ambiente contemporáneo y que representa uno de los principales rasgos rumbo a la edificación de una voz propia por parte del poeta. Aparecen de nueva cuenta títulos de larga extensión, como el caso de AL COMPÁS DE UNA CANCIÓN DE JUAN SALVADOR "AL DOBLAR LA ESQUINA" TAMULTÉ

REVIVE LAS LEPERADAS ARISTOCRÁTICAMENTE DE UNA FOTOGRAFÍA ROBADA A SOLÍN POR AQUELLOS ARREBATOS NOCTURNOS (¿DE?), conformado por 28 palabras y de una naturaleza paródica, así como TAMULTÉ DEL RECUERDO ADEMÁS FAYAD (¿?) POR ESTE SITIO HOMENAJEADO DIGAMOS (PRESENCIA DE CUBA POR ACÁ). De los cuatro poemas restantes, tres hacen alusión a colonias de Villahermosa combinadas con palabras en inglés: Atasta City, Tamulté Park y Tamulté Blues.

- Son para ti

Esta última sección es la más corta, ya que la conforman 4 poemas.Se advierte que el número de poemas por sección va descendiendo de acuerdo con el avance de las mismas. El primerode ellos, Tierra Colorada Center, da la impresión de pertenecer a la anterior sección, además es el único título corto.Le acompañan los largos como DE PRIMER CUENTITO DE AMOR PARA TI CUENTITO y DIJO QUE LA JAURÍA NO ERA EMOTIVA Y YA VES QUIERO A ALGUNAS MUJERES ASÍ COMO SE QUIERE EL PIE IZQUIERDO PARA AGARRAR LOS MAPACHES Y LAS IGUANAS QUE HUYEN EN LOS CARNAVALES DE LOS PUEBLOS CONQUISTADOS POR LA TRISTEZA Y LA SOLEDAD DE NUESTRA IGNORACIÓN PARA ESO ES ESTE POEMA. Y finalmente un poema decarácter experimental y con un título largo de 71 palabras: 1) (cómo decir los ratones también aman y somos ratones graduados en la rue tierra colorada de un pueblo fantástico); 2) (un decir antes de los quince años para que sepas que en el laguito azul ya no hay garzas patirojas ni ratas muertas ni bolsas de plástico con latas de alimentos descompuestos/es un decir que debes aprender para que seas feliz y construyas tu lago azul en tu casita blanca).

4.2.2. Precedentes

La reformulación consiste en ocuparse de la semántica de la acción, considerada como el acto de la construcción de la trama en un texto. Dicha construcción es la operación que extrae de la simple sucesión accional, la configuración. En la trama se combinan, en diferentes proporciones, dos dimensiones temporales. Por una parte la cronológica y por la otra la no cronológica.

La primera parte constituye la dimensión episódica de la narración, caracterizando a la historia como formada por diversos acontecimientos e integra factores como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias y eventualidades. La segunda, la dimensión no cronológica, es la dimensión propiamente configurante. A través de ésta, la trama transforma los acontecimientos en historia, con sus caracteres temporales propios.

Ambas dimensiones son resueltas por el hecho de que tanto los elementos cronológicos y los no cronológicos, se unen de tal manera que la historia puede ser referida. Este hecho, el que la historia pueda ser contada y pueda ser seguida, es la solución poética para la paradoja de la distensión –intención, indispensable en toda intención literaria. La cual incluye dentro de sus perspectivas que el texto posibilite un diálogo abierto entre lo que dice el texto y el lector. Posibilidadconjugada en la noción denominada ‘construcción de la trama’ por el teórico francés Paúl Ricoeur.

4.2.3. Lógica de las acciones

Ricoeur plantea en la construcción de la trama, como vía en el análisis hermenéutico, mirar la configuración del texto. En la arriba mencionada primera dimensión, corresponde ocuparse de una serie de acontecimientos

aparentemente aislados e individuales, con la finalidad de hacer emerger una historia razonable. Cada uno de esos acontecimientos recibe su definición y su importancia en relación a su contribución al desarrollo de la trama.

Desde una acepción de la lógica, se puede concebir a la historia razonable como aquella con una relación entre series de acontecimientos y regida por formas y principios generales considerados en sí mismos, sin referencia a los objetos. De aquí deviene que la finalidad de la emergencia de la historia sensata es describir los acontecimientos, los elementos que la conforman y los principios que los hacen entrar en relación; esto es, finalmente, la historia razonable reformulada.

Para ahondar en tal afirmación es pertinente recurrir a las aportaciones de la Semiologíaestructural y, más precisamente, a las que se abocan al estudio de la historia en la trama, como son los estudios realizados por Claude Bremond, investigador que en los años sesenta ofreció su modelo "La lógica de las acciones". La intención de este modelo es distinguir en la trama las acciones y su función en la historia en el nivel diegético, entendiendo este nivel como el lugar donde ocurre el desarrollo narrativo de los hechos, aquí se asientan los agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, entre otros.

Las reflexiones de Claude Bremond plantean internarse en la estructura de la diégesis en la narración. El primer paso es atender la acción, porque es un elemento invariable, cuya función es la de introducir otra acción que asumirá la misma función a su vez con respecto de otra acción. A la unidad de estas acciones se le llama secuencia. La función debe ser definida por su significado en el desarrollo de la acción de la historia considerada como un todo. (Prada 1991)

Se considera oportuno añadir que para Ricoeur, la acción en la trama es un acto o suceso que implica obligadamente una finalidad, una causa que dé cuenta de su ocurrencia. Del mismo modo, la obligatoriedad se extiende a un agente que acometa tal acción. La conjunción de la razón de la acción y del agente que la ejecuta es el eje de la acción en toda trama literaria. En estas apreciaciones es posible encontrar la congruencia del planteamiento entre Ricoeur y Bremond, como en adelante podrá observarse.

Todo relato presenta en un orden secuencial las acciones, ya sea siguiendo una lógica interna del texto o una lógica causal cronológica. A veces este orden se presenta simultáneo, es decir, corresponde la lógica interna con la causal. En otras, la narrativa suele presentar alteraciones lógico-secuenciales en el relato, que hacen diferente la intriga (lógica interna) de la fábula (lógica causal), y que pueden responder a las exigencias de un género o a anacronías, pero definitivamente colaboran a enriquecer la estructura. (Prada 1991)

Para construir la lógica de la narración del texto, es importante considerar las acciones según la fábula, ya que el análisis de la intriga instala su sentido en otro nivel. Por ello, es necesario, en un primer momento, configurar el texto de acuerdo con la lógica causal de las acciones primordiales y establecer sus funciones, las cuales, agrupadas en secuencias reflejarán los 'hilos' que mueven toda narración. En un segundo momento, siguiendo a Bremond, se ordenan las secuencias de acuerdo al modelo del proceso de mejoramiento/ daño y sus acciones antecedentes y consecuentes, para conformar la estructura de la diégesis. (Prada 1991)

El modelo de La lógica de las acciones se aplicará a tres poemas seleccionados de *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz: Paseo Tamulté I, Nocturno de celaje y Tierra Colorada Center. La razón estriba

en que en éstos despliegan una serie de acciones que componen una historia. Cada uno de los análisis de los poemas se presentarán por separado y al final se ofrecerá una visión de conjunto, para encontrar constituyentes que los hermanen o diferencien.

Cada uno de los poema se encuentra en anexos 2, 3, 4. Sin embargo, con la finalidad de darle seguimiento inmediato durante su descripción, se presentan antes del análisis respectivo, en un cuadro con los versos numerados, pero respetando su forma gráfica.

4.2.3.1. Nocturno De Celaje Deslumbrante

1	Si uno camina por las calles donde nunca pasa el carro de la basura
2	así de sencillo
3	se habitúa con rapidez al uso incansable de la mano para quitarse las moscas
4	aunque no tenga azúcar ni sea diabético
5	no sé por qué me ha dado eso de hablar solo
6	no el casino mientras tocaban salsas yo movía la boca como pidiendo perdón hasta que llegó un amigo y me dio un cigarro y lo fumé le sentí un sabor a caramelo
7	también cuando estaba en el almacén escogiendo un cin- turón de piel que lograra adaptarse a mi adora- ble abdomen sólo que en esta ocasión hablaba sobre el número treinta y ocho y la niña que me he cogido por sólo publicar un artículo en el diario
8	otras veces camino por inercia
9	o entro en las fondas por unos panuchos y un agua mineral

10	agarro las servilletas y comienzo a escribir acerca de la
11	gran colonia atasta lo mismo tamulté de patricia
12	incógnita ingenua
13	pero lo más extraño es que no me corran por utilizar las servilletas
14	en cambio
15	me facilitan algún lapicero con el cual me quedo posteriormente
16	y escribo
17	que si el río tuviera pies no estaría de pendejo/en ese cause lleno de mierda de vaca/y de gente/y de carros/y de gobernadores/pero que también si la mierda/la exitosa/la primaveral/la aristocrática/la gentil mierda/tuviera su propia opinión/no estaría y válgame la redundancia/pendeja en salir por el orificio cuya longitud del diámetro se calcula2r y que duele/según mi amiga/la del parque/la que me enseñó cómo cogen los patos y me condujo al cielo/y me regresó/y me volvió a llevar/y sabe bien las cosas/y válgame dios/qué mujer/ella no es como el río/ni como la mierda/mi primer beso lo mandó al carajo/y aprendió a decir carajo/y se bautizó/y anda conmigo hasta que yo quiera/hasta que los árboles digan basta/y esta agua hijadeputa pare/y me deje salir a su encuentro/a sus brazos que me esperan/a sus senos pequeños/y a viajar al cielo/y a empezar a escribir cosas nuevas porque cierran la fonda/y ya me voy/
18	pero no sólo escribo esto
19	también nuevas maneras para dormir
20	empezando por comer galletas
21	después escupirle la cara a los vendedores ambulantes
22	oír cómo declaman bonito

23	dicen de la mamá de uno
24	de la abuela
25	del nacimiento
26	vaya qué sinfonía de palabras
27	de veras que hasta los he creído poetas-de-pueblos
28	porque en la escuela los poetas-de-pueblos nunca cogían con las prostitutas
29	y según los maestros
30	iban con su verso popular que dice
31	"a la prima se le arrima y a la hermana con más ganas"
32	eso hacían
33	hacen
34	y quién sabe si esos señores crean que una muchacha como quién espera que no es mi hermana ni mi prima ni nada
35	es sólo una chiquilla interesada en salir en los periódicos como estudiante como vacacionista perdida que cae en mis brazos como ingenua cocinera que prueba mis besos a las ocho de la noche y se despide a la una de la mañana con un sabroso desconsuelo como una dama aristócrata
36	ame con ternura el rock
37	ella me espera al otro lado de la calle
38	en esta fonda que van a cerrar recojo mis servilletas
39	dejo de hablar solo
40	salgo

41	ya cierran

En un primer momento se observa a un hombre sentado en una fonda. Escribe en unas servilletas lo que ha sucedió antes, lo que acontece en el trascurso de la escritura, lo que piensa de ello, informa sobre una muchacha que le espera, su salida de la fonda y el cierre del establecimiento. El hacer en el poema, es la propia representación delsujeto lírico personaje (el yo poético) ejerciendo una tarea escritural.

Siguiendo el orden lógico temporal de las acciones principales contenidas en los versos del poema, aquellas con la función de servir de enganche a otra acción principal, tenemosuna secuencia. Utilizando esquemas de Renato Prada (1991 168), fundado en la propuesta de Claude Bremond, se observa lo siguiente:

Donde Y= yo poético

- Y camina solo
- Y habla solo
- Y entra en la fonda
- Y escribe
- Y escribe
- Y escribe
- Y habla
- Y recoge su escrito
- Y calla
- Y sale
- La fonda cierra

Esquema 1.

Esta serie no muestra alguna trasformación. Por lo que podría decirse que no existe una narración, ya que no se encuentra una situación inicial que sea quebrada por un hecho desestabilizando la armonía existente, para

dar paso a un proceso de trasformación que culmine con una situación final. Ello es debido a que el agente permanece sentado ocupado en hablar y escribir. Sin embargo la serie de acciones que componen el poema contienen un enigma a resolver.

Para resolverlo, es necesario no sólo considerar los versos que en el poema se suceden unos a otros y guardan relación directa entre sí mostrando una unidad, esto ocurre porque al reunirse conforman una serie que 'da forma'. Sino también se debe reparar en los versos que conforman otras secuencias, separadas de la línea cronológica primaria y de la historia base, pero que forman parte del todo argumental. Examinar ambas posiciones mostrará la complejidad del poema. Asimismo, revisar su estructura permitirá descubrir los ejes de la narración, con el fin de establecer su relación desde el nivel diegético con otros niveles de significación, como veremos en adelante.

Con el fin de internarse en la estructura se realiza una revisión:

Los versos del 1 al 4, contienen la acción de caminar por calles sucias (hábito, acción reiterada). El 5 hablar sólo. Los 6 y 7 abren una secuencia paralela que amplían el verso 5. En el 8 es una alternativa a la acción que realiza en el presente(verso 1): caminar sin conciencia, por costumbre. El 9 sucede su arribo a una fonda, reforzada con el verso 10 en presente. Los versos 11 al 15 muestran el tema de su escritura. El 16 reafirma la acción de escribir en el presente. El 17 se abre en dos vertientes, una que señala lo que escribe y otra donde deja ver el motivo de su estar sentado en la fonda escribiendo: esperar que la lluvia amaine para salir al encuentro con una mujer. El 18 es un regreso a su condición de escribir. El 19 agrega otra situación a lo que escribe. Los versos 20 al 33, hablan de lo que escribe, termina hablando para confirmar en el presente ('hacen') las acciones descritas. En el 34 inicia la descripción de la mujer que lo espera.

El 35 es una secuencia que se desprende para describir a la mujer. El 36 concluye la descripción iniciada en el verso 34. En el verso 37 la mujer aguarda la llegada del yo poético. Este verso contiene la acción nuclear de la historia, porque es el móvil de todos los sucesos, hasta el de escribir y hablar solo. En el 38 recoge lo escrito. En el 39 deja de hablar solo. En el 40 abandona el lugar. En el 41 cierran la fonda.

En el acto de referir sucesos se encuentran 'encajonamientos': un proceso para alcanzar su meta incluye otro. Por ello, es necesario tomar en cuenta el interior del texto analizado, porque allí existen varias secuencias continuadas: para que una función se realice es preciso que antes pase por una secuencia alterna a la serie. Por principio, 'algo' interrumpe el caminar y el hablar que obliga al 'Yo' a entrar a la fonda, escribir y hablar, para posteriormente continuar su caminar (Y sale). Este algo es la lluvia (y esta agua hijadeputa pare/y me deje salir a su encuentro). Aunque no es la lluvia en sí misma el obstáculo para el encuentro, sino que es su presencia la que lo impide.

En el texto se presenta primero la entrada a la fonda y después el anuncio de la lluvia; no obstante, no existen indicios de que la fonda sea motivo para detener su andar, en cambio la lluvia sí. Entonces se puede establecer que 'Yo' entra a la fonda ante la eminencia de tal evento y manifestarlo después. Así mismo, se aclara que, si bien la lluvia no es un personaje, su acción, llover, tiene la función de obstaculizar una meta planteada, por tanto se configura como un agente adversario al personaje central.

Al respecto es oportuno, para dar cuenta del paso de una situación a otra de toda trama, iniciar con la meta a la cual se dirigen la series de acciones: encontrarse con una mujer, porque la mujer que le aguarda es

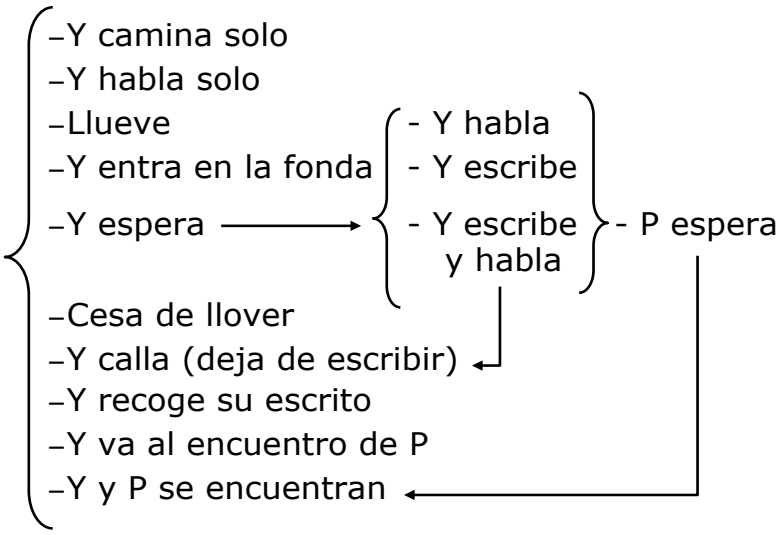
el motivo de su movimiento inicial: caminar (hacia ella). Sin embargo es una meta, un hecho deseado; es decir, por cumplir.

En el verso 37 (ella me espera al otro lado de la calle) inicia la serie final de la trama: la mujer espera, él recoger sus cosas, sale y cierran la fonda. El último verso (ya cierran) sugiere que al salir de la fonda el Yo poético se encuentra con la mujer mencionada. Debido a que da por terminada su espera a que la lluvia pase y cancele su 'estar allí' generando el caminar hacia el encuentro planteado, se le puede atribuir al cierre de la fonda la función de enlazar el encuentro con la mujer. Cabe hacer notar que esta mujer es Patricia, como lo dice en el verso 11. Y además a quien alude en los versos 7, 11, 17, 34, 35, 36 y 37.

Desde esa perspectiva, el cierre de la fonda se convierte en 'Y va al encuentro de P', como acción última de la historia. Ahora lo que corresponde es ordenar lógicamente las series:

Las acciones reiterativas son escribir y hablar, aunque en un segundo hablar, insinuado en el verso 33, plantea una acción simultánea: escribir y hablar. Esta reiteratividad mueve a pensar en un personaje inquieto que espera superar el obstáculo que le impide el encuentro por medio del esperar escribiendo/hablando. Si además tenemos en cuenta que la mujer que aguarda al yo poético se configura como la función pivote de la historia y que se relaciona con el estar sentado en la fonda escribiendo, se puede elaborar un esquema con base en el orden lógico temporal:

Donde: Y= Yo poético; P= Patricia.



Esquema 2.

La acción primera 'Y camina solo', inicia la historia que concluye con la situación final 'Y va la encuentro de P'. En este desplazamiento existe un hecho que lo interrumpe 'Llueve', para superar ese obstáculo entra a la fonda y espera allí a que amaine. La espera tiene la función de hacer pasar con éxito la situación adversa al objetivo. Esta acción abre una serie de secuencias que se ponen en marcha para eliminar al adversario (la lluvia): escribir-hablar. En estas acciones tienen como fondo que Patricia lo espera, ya que a este nivel tiene la función de generar todo el movimiento: ir hacia ella.

La espera del 'Yo poético' no es pasiva, al contrario, como personaje inquieto también debe evadir el desánimo que podría producir la inacción, por medio de escribir acerca de lo sucedido y de los recuerdos que se le van presentando. Al mismo tiempo, Patricia presumiblemente espera a que la lluvia amaine y por supuesto a él. La espera adquiere una doble función: dar lugar al encuentro y eliminar el obstáculo.

Ambos esperan a que la lluvia cese, aunque el 'Yo' espera escribiendo/ hablando para evadir el obstáculo y acceder hacia la mujer que lo espera. Una vez sucedido esto, calla (deja de escribir), recoge su escrito, y va hacia quien lo espera. Es importante resaltar que la espera de Patricia es pasiva, ella sólo es receptora de las intenciones del 'Yo poético', además ella espera que la lluvia cese y espera en la calle el encuentro.

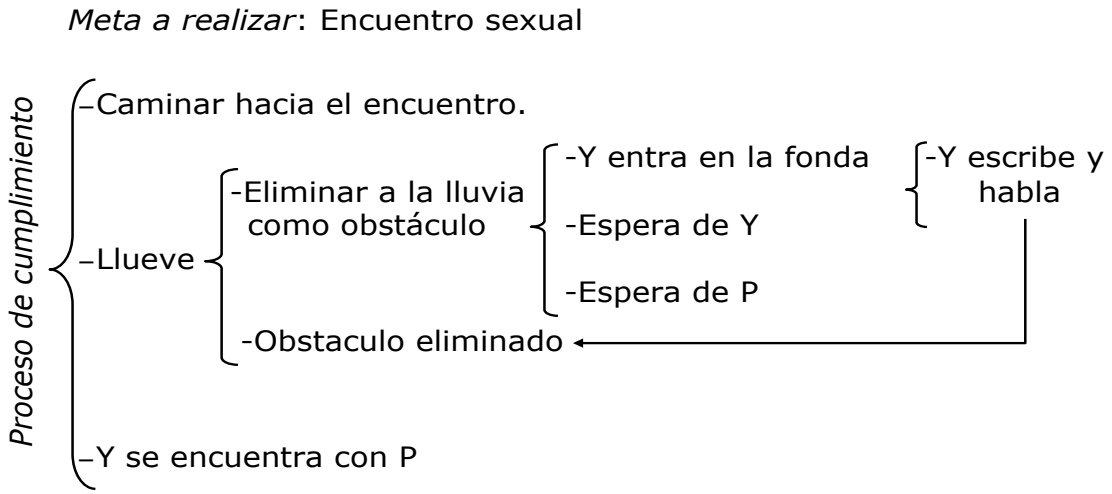
Ha surgido la situación final con el encuentro de 'Yo' y de Patricia después de superar el obstáculo que lo puso en riesgo, aunque la situación inicial no ha sido esclarecida. Es claro que inicia el texto con el caminar del 'Yo' hacia el encuentro, pero la historia requiere de un móvil para completarse. Este se encuentra a lo que antes llamamos 'meta', como virtualidad del hecho acaecido al final: 'Y va la encuentro de P', aunque al exponer que va al encuentro, no es un hecho consumado, sigue siendo uno a realizar, por tanto es más adecuado: 'Y se encuentra con P'.

Se ha mencionado anteriormente que para Ricoeur, todo acto requiere una causa que dé cuenta de su ocurrencia. Entonces, tampoco es suficiente la meta planteada por el Yo poético: encontrarse con Patricia. Más allá de la mujer por sí misma, la meta debe generar todo el movimiento que la historia constata. Desde este punto de vista es pertinente considerar que el personaje no se va a mover hacia un encuentro con una mujer sin más. La pregunta es ¿qué recompensa espera él?

En este caso se debe revisar el poema para encontrar el tipo de encuentro de acuerdo al perfil del agente bosquejado en él. En el verso 7 señala "…la niña que me he cogido…', en el 17 "…mi amiga/la del parque /la que me enseñó cómo cogen los patos…", principalmente en "…salir a su encuentro/a sus brazos que me esperan/a sus senos pequeños/y a viajar al cielo…". Sin duda lo que espera el 'Yo' es un encuentro sexual, y Patricia

también, dada la iteración revelada en el verso 35: "…prueba mis besos a las ocho/de la noche y se despide a/ la una de la mañana…".

Por ello, se tienen que reformular las secuencias, reordenando las series tomando en cuenta las reiteraciones, la meta y su concreción: 'Encuentro sexual', contenida como una zona vacía, esa parte que el lector debe completar con los indicios marcados en el texto, de acuerdo conUmberto Eco. Lo anterior se representa como:



Esquema 3.

Como se puede ver, la promesa de un encuentro sexual da lugar a la acción inicial 'ir al encuentro', la cual se vio obstaculizada por la presencia de la lluvia; lo cual obliga a un proceso de eliminación del obstáculo, puesto en marcha con la entrada a la fonda para guarecerse y el esperar del 'Yo' y la 'espera por él' de Patricia en la calle. Pero la estancia del 'Yo' en la fonda corre el riesgo de impedir la meta trazada, debido a la

inquietud y ansiedad de este personaje, por lo que a su vez es necesario echar a andar otros medios para superar este riesgo: escribir y hablar.

Estas acciones liberan el peligro y a su vez permiten que la espera se sostenga, con lo cual se elimina a la lluvia como obstáculo, entonces ocurre el encuentro del 'Yo' con Patricia y así cumplir la meta a realizar: el encuentro sexual. Puede considerarse al encuentro sexual con la mujer que aguarda como el fin de la historia, porque 'Y se encuentra con P' da paso al inicio de esta acción que ya estaba anunciada y es su causa.

Como puede apreciarse, el análisis muestra que la acción inicial es el desplazamiento del Yo poético (caminar hacia el encuentro) motivado por la promesa de un encuentro sexual. Si se observa detenidamente, con este acto se inicia un proceso, que a su vez es interrumpido, pero culmina con la situación final que es el encuentro sexual. Por ello es necesario hallar la situación inicial que fue afectada para dar paso a la trasformación iniciada en el proceso (caminar - encuentro).

Si la relación sexual es una causa, queda la duda ¿de qué? La pregunta es: ¿qué situación fue alterada? De aquí surge una segunda ¿qué condición alteró, al punto de buscar su trasformación?

Si se acepta que la espera final es un encuentro sexual, entonces más allá de aguardar el Yo poético por Patricia, espera una relación, donde ella no es más que un aliado para alcanzarla, mas no el objetivo.Si bien esto es cierto, también lo es el hecho de que en el fondo Patricia espera no a una persona, con su arribo no cesa la espera, porque lo que espera un encuentro sexual y ambos aguardan su concreción. Así la espera se prolonga más allá de los personajes y se sitúa como una función centrada en la pasión carnal, esta espera crea la tensión en la historia.

Entonces, esta nueva espera como función pasional, requiere de una causa que dé cuenta de su incidencia, la cual sólo puede hallarse en el motivo

que genera la historia, en la razón del caminar de él y de la función adyuvante de ella.

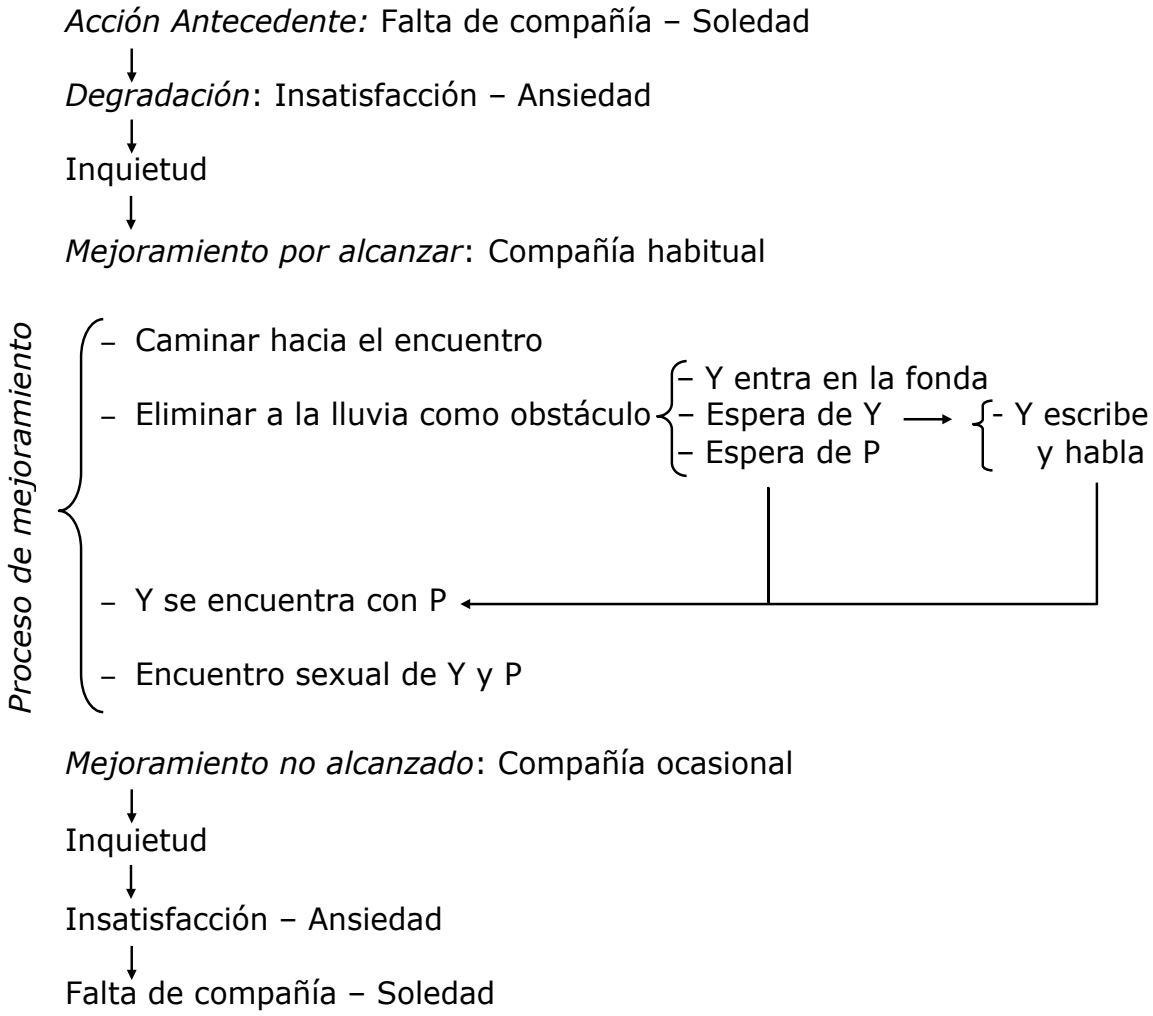
Por ello, en apego al planteamiento de Bremond, surge la necesidad de una acción antecedente que dé cuenta de ese andar solo, ya que se infiere del encadenamiento de las funciones que este 'andar solo' es un hábito no exclusivo del ir a un encuentro sexual, porque en el verso 8, señala un caminar por inercia como metáfora de un ser solitario que deambula sin conciencia de hacerlo, por costumbre. El tono en que describe este andar revela tedio. Sucede igual en 'hablar en el casino' (verso 6). De lo anterior se pueden desprender indicios de la acción antecedente a la espera de ambos (que contiene la función nuclear de generar la historia) y que significa la espera de una pasión.

El tedio mostrado líneas arriba coincide con el matiz desenfadado y cínico del poema, y más precisamente con el tono escatológico, explícito en el verso 17. Esta característica coincide con el 'caminar y hablar solo' de un personaje inquieto en busca de satisfacción a través de una relación habitual con alguien. Y la búsqueda responde a una degradación sufrida por la insatisfacción manifestada en una ansiedad por encontrar ese tipo de relación.

La pasión cubre la razón de las esperas, del caminar, del hablar y del tono poético. Sin embargo, en esta pasión subyace la ausencia de compañía: la soledad. Camina, habla, escribe, son búsquedas para colmar la soledad. Y este es el nivel profundo de la trama.

Un personaje que busca superar la degradación de la ansiedad y la inquietud que la soledad le provoca, a través de un encuentro sexual con Patricia; no obstante, como se ha mostrado, este acto es sólo ocasional, aunque reiterativo. Con lo cual, la soledad adquiere fortaleza en la trama.

De este modo se configura la soledad como la acción antecedente, la dupla insatisfacción-ansiedad como el factor degradante y la inquietud vehemente como el síntoma. En otras palabras, la soledad ha provocado un estado de ansiedad manifestado en la inquietud. La meta surgida de la historia en párrafos arriba (Encuentro sexual), encuentra otra razón de ser en un nivel profundo, ya que le antecede la soledad y se configura como un paso para anular la degradación padecida.



Esquema 4

Visto de este modo, el texto delinea como situación inicial a la soledad, que es trastocada de forma degradante por la ansiedad, ante lo cual se genera un proceso que restaure, ya no sólo a degradación padecida por la ansiedad, sino a la misma soledad. Sin embargo, el desconocimiento de este hecho obliga a responder sólo a su manifestación (inquietud) con encuentros ocasionales, mas no con compañía en la soledad. Ante esto, dado el carácter temporal de la compañía, surge de nueva cuenta el proceso del motivo original, pero de forma inversa: inquietud-ansiedad-soledad.

De este modo, el encuentro sexual se instituye como un medio para alcanzar su objetivo, aunque lo conduce a un resultado opuesto al fin predeterminado (compañía habitual). Este hecho coincide con la idea general que parece construirse a lo largo del poema. Habrá que desplegar esta afirmación.

La acción antecedente puede sostener la obsesión del Yo poético por la relación sexual. Por ello, el encuentro con Patricia debe ser considerado como un mejoramiento viable a su soledad e insatisfacción. Esta acción involucra dejarse llevar por la pasión sin impedimento moral, o con la perspectiva de una moral diferente. Así, el Yo poético abre la posibilidad de un mejoramiento con el encuentro con la amante.

Si seguimos la línea establecida por la voz poética, la figura de Patricia adquiere una dimensión mayúscula, pues es presentada como el pivote de la narración. Sin embargo, observando detenidamente, no es este último personaje en sí el eje central de las secuencias analizadas, sino más bien es el mismo 'Yo', quien trata de reparar el daño que le produce la soledad mediante el encuentro con una mujer, que él utiliza para cubrir sus propias carencias.

En este sentido, la espera configura el perfil del yo poético con inquietud. Es posible encontrar contradicción en la afirmación, por ello es preciso aclarar que la orientación de la palabra espera no se enfoca a paciencia para esperar, que supone quietud; sino a un plazo para ejecutar un acto, donde cabe la espera que supone inquietud. Desde esta perspectiva, la inquietud es uno de los rasgos esenciales de la espera por el encuentro sexual y caracteriza al yo poético.

En aquella posición, la espera configura el perfil del yo poético con una espera con inquietud. Es posible encontrar contradicción en la afirmación, por ello es preciso aclarar que la orientación de la palabra 'espera' no se enfoca a paciencia para esperar, que supone quietud; sino que apela a dos de sus sentidos: uno en el orden de esperar que se realice algo que se desea, y el otro en el orden de esperar un plazo para ejecutar un acto, en ambos sentidos cabe la espera con inquietud.

Desde esta perspectiva, la inquietud es uno de los rasgos esenciales de la espera a que se realice algo que se desea (el encuentro sexual) en el nivel de la trama, y a la vez en el nivel diegético se espera a que el plazo para su realización llegue a término. Esta espera atraviesa toda el poema y hace emerger el nivel profundo de la trama: la soledad.

Asimismo, existen otras 'esperas'. Una, el Yo poético espera encontrarse con Patricia. Dos, espera a que la lluvia cese, pues prolonga el encuentro. Aquí aparece la espera tres, la que ocurre en la fonda, ya que ante el riesgo de que el fastidio haga fracasar a la primera, el 'Yo' escribe y habla. La acción doble (escribir y hablar) desmorona cualquier 'estar con paciencia'. Este hecho permite mirar inquietud en el Yo poético y figura a un agente que poetiza (escribir y hablar) en la espera mientras llueve.

Finalmente, la espera cuatro, la de Patricia. Ella es un personaje que sólo aguarda, con ello se vuelve un agente coadyuvante, un aliado en términos

de Bremond, en la consecución del deseo planteado; sin embargo la espera de Patricia es la que genera la historia, sin esta espera, el 'Yo' no se mueve, no camina hacia quien posibilita lo que desea.

El perfil de este agente aliado está revestido del padecer. Por una parte Patricia permanece pasiva en la calle (verso 37), mientras el Yo poético se encuentra resguardado en la fonda. Ella importa en tanto amante y no en tanto persona, sólo es una 'niña que me he cogido por sólo publicar un artículo en el diario' (verso 7), 'una chiquilla interesada en salir en los periódicos' (verso 35). También lo deja ver la categoría en la cual la sitúa: incógnita, ingenua (verso 12). Además, el 'Yo' muestra el tipo de relación que instala con respecto a ella 'y anda conmigo hasta que yo quiera' (verso 17). Esta forma de concebir/tratar a las mujeres se refuerza en continuamente en varios versos, aunque no se refiera explícitamente a Patricia.

Con este análisis se muestra limitado el mejoramiento buscado, ya que una compañía ocasional no alcanza a cubrir la soledad. Pero de ello el Yo poético no se da cuenta. Es un personaje incompetente para buscar su estabilidad y sólo conformarse con las pausas (relación sexual) que mitigan momentáneamente su ansiedad y no elimina la causa de la degradación, como lo es la soledad.

Si en la espera se configuró el perfil del yo poético como inquieto, en su relación con las mujeres adquiere un carácter misógino. Ante la soledad responde con ansiedad y movilidad: caminar, escribir, hablar, encuentros sexuales. Hechos explícitos de la inquietud. Moverse constantemente para no sentirse solo y he aquí la razón del apasionamiento. Incluso el 'hablar solo' es un monólogo dialogante.Mecanismo literario que sugiere el traslado del hablar consigo mismo del Yo poético al sujeto lírico, del personaje al narrador.

El verso 39 ‘dejo de hablar solo’, es un callar-dejar de escribir, con el cual concluye el proceso de la escritura, las esperas y el mismo poema. Por lo que todo el texto es una ficcionalización del movimiento, que en el fondo implica inquietud, agitación e inestabilidad. El narrador personaje se mueve en busca de aquella inmovilidad que le proporcione estabilidad y tranquilidad.

Como se ha visto, el detonante de toda la trama es la soledad, la cual provoca una tensión, a la cual se intenta distender con una pasión. No únicamente en el orden de la pasión carnal, puesto que el escribir-hablar se configura también como una pasión, revelada en la intensidad con la que se realiza. Desde esta arista ocurre una paradoja: perseguir la inmovilidad con movimiento.

Se configura entonces una tensión entre dos opuestos: Soledad/Pasión. Esta última tomada como un sentimiento impetuoso, capaz de perturbar la razón, entonces se accede a otro tipo de razón: la literaria. En esta tesitura, la pasión es el motor que genera todo movimiento en el poema, cuyo centro de gravedad es la soledad.

4.2.3.2. Paseo Tamulté I

1	Pero esa vez en los diarios no aparecieron crucigramas
2	ni funcionaron adecuadamente los comercios
3	fue viernes y tonathiu reía con la risa alquilada que utilizan los duendes
4	caminé por el muelle Patricia Incógnita Ingenua
5	con la bolsa de barbacoa 95 pesos

6	no observaba esos gatos callejeros esas damas esos jóvenes
7	subí al camión de tamulté
8	un rostro sencillo
9	estuve un tiempo incalculado y bajé
10	PARADA
11	EXCLUSIVO
12	LA ISLA
13	con la cabeza en el suelo olí cómo funcionaba un autobús buena vista-lapiedra-pueblo viejo
14	me tragué el evangelio de luces gavilán por los pies
15	saboreé un perro bañándose en polvo
16	las miradas divertidas de los pordioseros
17	estuve parado todo el día con un pedazo de melón en los dientes y la casa de Marcolfa en los ojos
18	entró la noche
19	una iglesia celebra con campanas un bautizo
20	sigo vagando
21	un conejo-rata-polizón me seguía
22	lo saludé y le di un cigarro
23	el pobre desapareció en el humo
24	Esa chica me tomó por los pelos
25	me quitó el bigote que le había obsequiado al rastrillo
26	bebí sus insultos
27	seguí vagando
28	una fuente con basura me reflejó la cara
29	quemado por dentro al llegar a casa
30	me esperaba

El poema es una especie de crónica del trayecto de un punto (muelles) a otro (casa). La fecha de este trayecto es un día feriado oficial, porque no se publicaron los periódicos, los comercios establecidos no abrieron y no había gente en la calle (damas, jóvenes) como en un día normal. El comienzo (‘Pero esa vez) indica iteración de un hecho, aunque ahora es distinto por ser día inhábil. El trayecto contado es del muelle hacía casa de Marcolfa, pero no la ve, ni se atreve a acercarse a la vivienda, llega la noche y ante su fracaso, se regresa a su propia casa, donde alguien lo esperaba.

De acuerdo al orden de las acciones principales de los versos del poema, se realiza una secuencia lógico temporal.

Donde: Y= Yo poético.

-Y camina
-Y sube al camión
-Y baja del camión
-Y permanece parado frente a la casa de Marcolfa
-Anochece
-Y vaga
-Y es seguido por policía
-Y saluda a policía
-Y le da un cigarro
-Policía se va
-Y es agredido por Mujer
-Mujer lo insulta
-Y sigue vagando
-Y llega a casa
-Alguien espera

Esquema 5.

En el poema existe algo que alguien hace de cierto modo en un tiempo y un espacio: el Yo poético se traslada a casa de Marcolfa donde sólo espera, no sucede un encuentro con ella y se dirige a casa. Desde esta posición es un relato, pero no existe una narración literaria, dado que la secuencia abierta no marca la transformación de una situación. Entonces habrá que regresar al poema para precisar las acciones fundamentales que conforman su estructura narrativa, sin las cuales el poema perdería sentido.

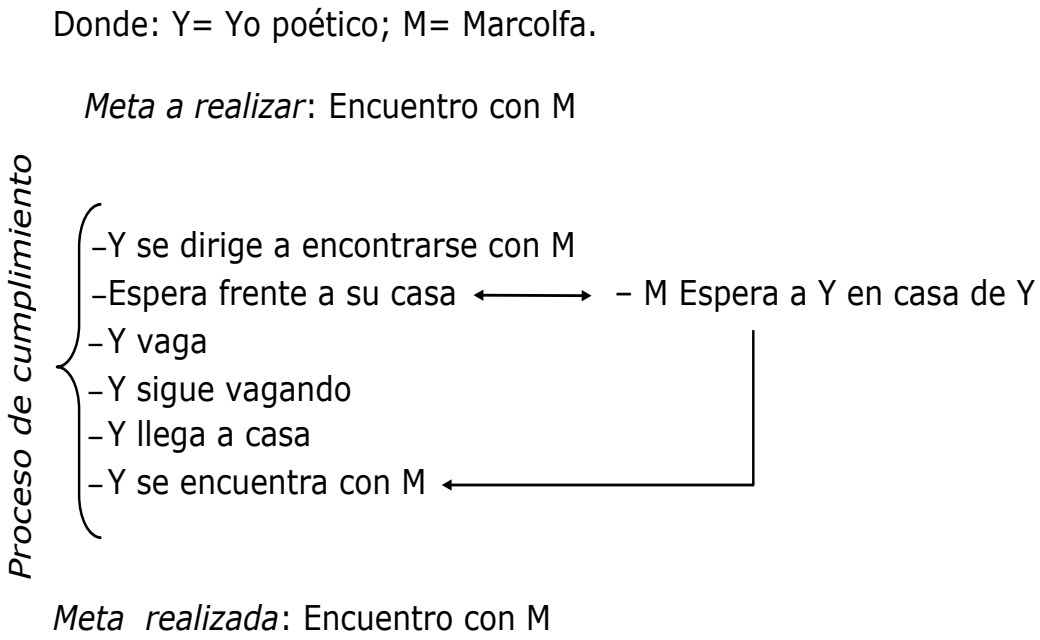
El 'Yo' camina por el muelle en un día feriado, donde no hay gente en las calles. Sube a un camión hacia Tamulté, se baja en la parada La Isla. Va hacia la casa de Marcolfa y permanece allí casi sin comer hasta la noche. Entonces vaga, se encuentra a un policía que interrumpe su andar, se topa con una mujer que lo agrede física y verbalmente. Continúa vagando. Llega a casa 'quemado por dentro'. Alguien lo espera

Al respecto de la palabra 'quemado', recurriendo al diccionario significa en el sentido coloquial "que está agotado o debilitado en el desempeño de una actividad." (Apple, Versión 2.2.1, 2015), con lo cual la frase 'quemado por dentro' alude no a un debilitamiento físico, sino a un debilitamiento sentimental. La idea se refuerza con el tono en que inicia el traslado a su casa, si al principio camina, después de la espera fútil vaga hacia su casa, expresión mencionada en dos ocasiones, sumada a la imagen de verse el rostro en una fuente sucia, con lo que construye un ambiente pesimista.

Esta consideración se engancha con el verso final (me esperaba) y ubica a ese alguien que lo espera como Marcolfa, porque de otra manera el poema no encuentra sentido. Se puede suponer que la que espera es Patricia. Por lo giros de lenguaje utilizados, es posible cambiar a Patricia de interlocutor a personaje y el papel de interlocutor pasar a uno no marcado explícitamente. Sin embargo, se cree que el desarrollo narrativo culmina

con una sorpresa: quien espera es alguien que anteriormente le causó la aflicción actual. Éste último evento conforma una situación final: el encuentro con Marcolfa.

En busca de la línea narrativa establecida anteriormente, se requiere ir reconstituyendo la diégesis con el proceso que le da salida a la situación final. En el entendido de que el encuentro con Marcolfa es un giro sorpresivo al caminar apesadumbrado debido a la frustrada visita a la casa de ella. Este sentimiento contrariado es provocado por una ilusión no cumplida: el encuentro con Marcolfa. Estas acciones se convierten en funciones porque cumplen un papel narrativo, las cuales se esquematizan de este modo:



Esquema 6.

Como puede apreciarse, el esquema muestra la existencia de una acción simultánea con otra. Mientras 'Y' espera por 'M', ella ya se encuentra en la

casa de aquel esperándolo. La desolación de 'Y' es debida a un escenario no previsto. Si él sólo hubiera ido a la casa de ella como ocurrencia de momento, no habría lugar a la desolación, entendida como sensación de vacío provocada por un dolor o tristeza grandes. Se cataloga de este modo, ya que no es una mera desilusión ya que va más allá, como queda marcado en el tono de los versos 19 y 20. Además, las acciones de los versos siguientes reflejan un estado pesimista, reforzado con los encuentros con el policía y la mujer, que aumentan la tensión en la historia, al grado de configurar un ambiente desolador, como aquel día donde todo sale mal. Estas acciones secundarias al eje de la trama preparan el terreno al factor sorpresa del cierre.

En el lado opuesto, al inicio del poema el ambiente es optimista y relajado (día feriado, Tonathiu ríe, el rostro sencillo del verso 8). Este estado comienza a transformarse desde el mismo viaje en el camión, porque ya muestra cierta ansiedad, expresada en el verso 9 'estuve un tiempo 'incalculado'. El viaje fue largo y lento, si se considera que al no existir pasajeros (día inhábil) el trasporte va despacio para captar más usuarios.

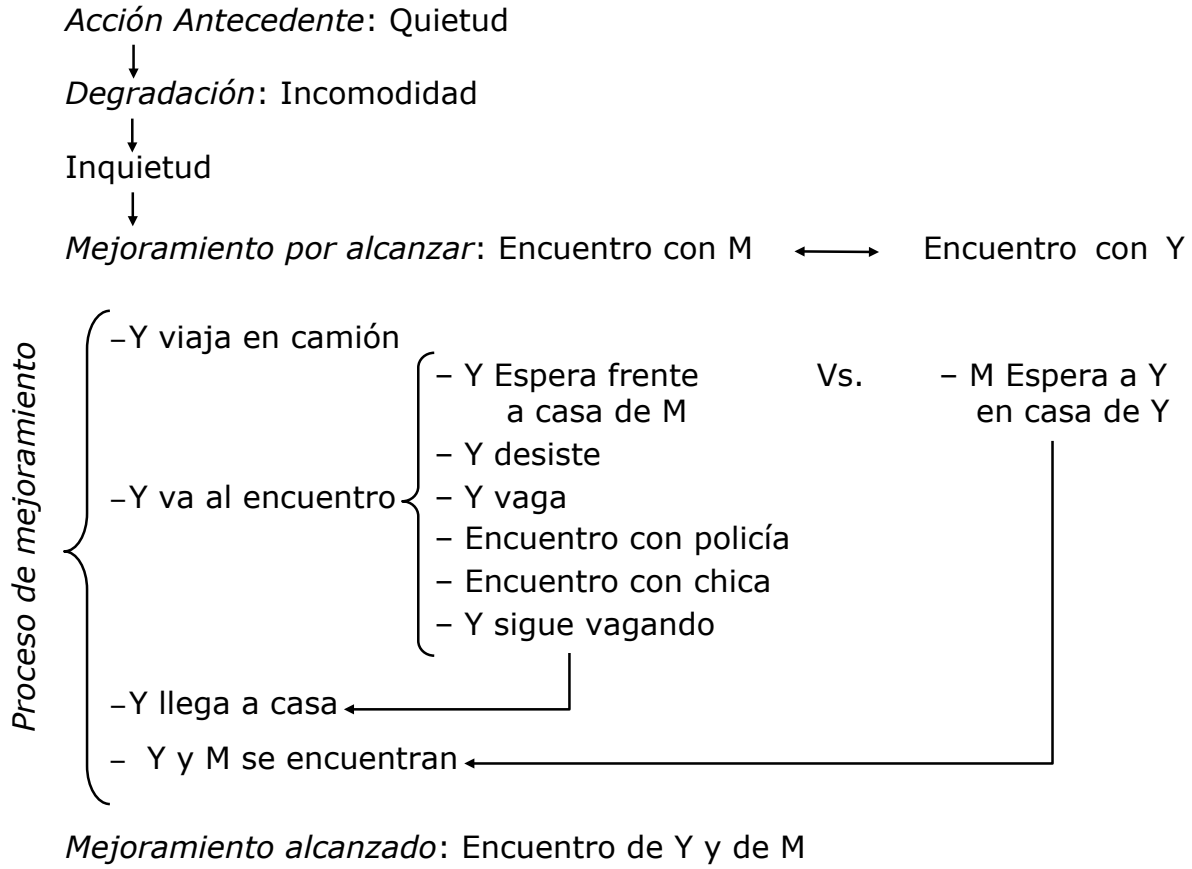
Al bajar de la unidad las vicisitudes aumentan: el humo de un camión lo envuelve, se le cae un libro, el revuelque de un perro lo cubre de polvo y los pordioseros se mofan de él. Estas son circunstancias propias de la parte menos favorecida de una ciudad. De este modo poco halagüeño se planta frente a la casa de la persona buscada, motivo del traslado. La espera por ella es visual 'estuve parado todo el día con […] la casa de Marcolfa en los ojos'. No intenta acercarse a la casa y preguntar por ella, con lo cual no habría razón para esperar todo el día en condiciones difíciles (hambre, ver verso 17), ni para la frustración posterior, ya que sabría, sin esperar, que ella no está allí. Y si no pregunta es porque el 'Yo' quería una cita secreta, por lo tanto presumiblemente clandestina, íntima.

El carácter de esta cita ideada por Marcolfa es de sorpresa para él (y para el lector), o sea, ella no la concibió con anterioridad. Lo que revela que el encuentro buscado no es planeado con anterioridad.Muy probablemente el 'Yo' piensa en ello, debido al incómodo estado de quietud en el muelle, lo que le sugiere pasar de la inacción a la acción. Con esta idea se para en la casa de ella con la esperanza de un encuentro. Lo cual no se efectúa porque no se cumple el primer paso: verla, para después concertar la cita y luego el encuentro. Es más, se puede anular la cita para quedar únicamente como el encuentro con ella.

El hecho contrario a su aspiración le produce aumento en su estado de ánimo negativo, el cual sigue creciendo con la relación con el policía, sobre todo con la chica de los versos 24 al 26. Esta mujer se muestra agresiva, seguramente como respuesta a una ofensa recibida. Este último acto permite ver insatisfacción por la frustración de no llevar a cabo el encuentro, situación que llega a un punto álgido cuando él se mira como basura en una fuente sucia. Ante tales acontecimientos llega a su casa con una gran carga de frustración; dicho de otra manera, debilitado sentimentalmente.

Desprendiendo de las acciones principales antes referidas, dentro de lasfunciones que éstas tienen en la estructura narrativa, se encuentra que la acción antecedente es la quietud que provoca ansiedad manifestada en la incomodidad o inquietud ante la inmovilidad. Este hecho adverso para él, lo piensa superar con un encuentro sorpresa con Marcolfa, el cual se constituye como un mejoramiento por alcanzar. Para logarlo se dirige a su casa. Este movimiento es simultáneo al de Marcolfa, quien se mueve de su casa hacia la casa del 'Yo'. En este orden, Marcolfa también se planteó un mejoramiento a una situación inconveniente y no revelada, por medio de un encuentro con el `Yo'.

No obstante, la adversidad se incrementa para el 'Yo' al no efectuarse el encuentro y se produce un proceso de degradación, con la noche, el fin de su búsqueda, los encuentros con el policía y con la chica. El ambiente pesimista se remarca al mirarse como basura en la fuente y llega a su casa desolado, donde para su sorpresa ella lo espera a él. Con ello, sucede el encuentro buscado por ambos y da lugar al mejoramiento planteado por los dos.



Esquema 7.

En la secuencia se configura un tránsito de la quietud a la agresión, superada con el mejoramiento de M, el cual repercute en el mejoramiento de Y. El escenario narrativo está construido para la incorporación del factor

sorpresa con la acción: [Marcolfa] ‘me esperaba’. Esta acción se convierte en la situación final porque en ella desembocan las acciones principales, es el móvil de la trama y adquiere la función de cumplimentar la meta trazada y con ello alcanzar los mejoramientos planteados. A su vez, narrativamente le otorga riqueza por ser un evento contrario a la trayectoria negativa de la serie que comienza con ‘Y vaga’.

El análisis ha permitido mirar el cumplimiento de un mejoramiento a la situación inicial de tedio con un proceso que incluye la degradación por la desolación ante la cancelación del objeto buscado: encuentro con Marcolfa. Sin embargo, ella no se muestra en su casa, debido a que ya se encuentra en la casa de él. Ella tenía el mismo propósito que él, un encuentro sorpresa para el otro. A ambos no se les cumple en lo inmediato por dirigir sus esfuerzos hacia lugares distintos a los esperados por cada quien. Desde esta perspectiva, el movimiento conjunto con carácter sorpresivo se torna en un obstáculo a sus deseos, el cual tienen el mismo fin: encontrarse.

La superación del obstáculo es posible por la espera de Marcolfa, ya que la del ‘Yo’ no fue fructífera y sólo provocó intensificar de la frustración y el pesimismo hasta el punto de llegar a constituirse en desolación. El desplazamiento de ella revela a un agente competente para planear y lograr su propósito e incompetencia en el ‘Yo’.

El ‘Yo’ es un personaje que a pesar de no ser competente en el logro de su objetivo y de caer en la desolación por ello, sale avante con la ayuda de la competencia de Marcolfa, quien se configura como un aliado para el ‘Yo’, ya que lo ayuda a que el hastío inicial se transforme en un mejoramiento, a la vez que ella también logra su mejoramiento planteado simultáneamente.

Esta manera de presentar las funciones de las series en secuencias simultáneas, es con base en la propuesta de Bremond, donde para que una exista es necesario la presencia de la otra, pero en sentido inverso. Si en la secuencia del 'Yo' existe degradación, en la de Marcolfa existe superación, ello debido a que la paciencia en la espera se torna en virtud para lograr el encuentro, el cual sucede precisamente por esta cuestión.

Desde esta arista, para el desarrollo de la trama se requiere de un agente ansioso, aquel a quien la quietud le genere incomodidad, que le dé salida a este estado moviéndose hacia un encuentro con una mujer. También este agente debe esperar estoicamente ese encuentro y posteriormente, ante el fracaso de su encomienda, dejarse envolver por el ambiente hostil de la ciudad.

Con estas características, el Yo poético es un agente paciente en el sentido de padecer, debido a que su misma ansiedad lo lleva a situaciones degradantes (el pesimismo), al mismo tiempo padece por esperar encontrarse con Marcolfa, padece por su fracaso y padece la hostilidad de la ciudad. Posición contraria es Marcolfa como agente aliado en la resolución de la búsqueda del 'Yo'. Ella juega el mismo juego del 'Yo', pero bajo sus propias reglas: es paciente en el sentido de tener paciencia, peculiaridad que le permite cumplir su mejoramiento y el de él.

El ambiente hostil de los personajes citadinos conformado a partir del verso 9, envuelve al agente que padece hasta incorporarlo en su agresividad e instalarlo en la desolación. A partir de esta idea se puede afirmar que si el ambiente agreste interfirió en el agente hasta hacerlo parte de él, entonces la ciudad se configura como un agente hostil que opera en contra del ánimo de los incompetentes hasta hacerlos parte suya.

En otro orden de ideas, el verso 19 'una iglesia celebra con campanas un bautizo' es una metáfora con base en el doble sentido, puesto que los

bautizos no se realizan por la noche, pero si se apela al sentido sexual se refiere a una boda y la 'bautizada-iniciada' será la mujer en su primera relación sexual. Debido a esta connotación, se refuerza el verso 30 'me esperaba' como 'me esperaba para un encuentro sexual'. Dicha connotación se extiende a las esperas de la trama. De este modo, la espera anuncia una pasión.

Por esta circunstancia se configura el encuentro sexual, o para ser más preciso, la pasión como el eje en la trama, donde la ansiedad es el generador y la oposición paciencia (padecer de él)/paciencia (calma de ella) la operadora.

4.2.3.3. Tierra Colorada Center

1	Con seis pesos en bolsa me atreví a esperarte
2	no cuento más que con las ganas de habitar lo imposible
3	prácticamente el sueño más logrado es éste
4	y aquí estamos
5	La calle rompe con susurros el atardecer
6	este aborto natural que extingue su espasmo
7	sin tomar en cuenta mi presencia
8	es clarísimo
9	llego a la parada de transporte urbano pasa un carrito de los años 70
10	anunciando que viene el candidato de las mayorías y que nos interesa
11	llego a la parada encuentro un papelito donde se dice

	de tabasco 2000 y su planetario
12	Mi padre que no sabe leer muy bien pero me corre
13	y mi madre que entiende poco de ciencias sociales pero si de matemáticas
14	y yo que le hago a varias cositas pero es distinto
15	Tiemblo
16	casi puedo asegurar que son las cinco y media
17	y los trabajadores de petróleos mexicanos pasan en los
18	camiones de transporte de personal tirando latitas
19	de cerveza en toda la avenida
20	ayer me dieron en la torre con una y me dijeron panzón
21	La ciudad es nada más eso ciudad y no habrá fuerza que la pare
22	yo acostumbraba muy seguido a darles ayuditas de a cinco y tres pesos a las señoras que se sientan en las calles con un niño lleno de granitos y sucio sólo que vi a una en una casa mejor que la mía le pregunté y me dijo que el único mendigo era yo
23	méndiga comemierda
24	no sólo de caridades se sirve y se muere sino también cuando se guardan la mierda en la barriga por capricho
25	qué vieja
26	yo espero a eso vine
27	tiemblo y no es porque estoy grande
28	la gardenia que me dio el velador del asilo de ancianos crece cada vez más creo que en dos días más puede abarcar toda la avenida

29	sobre esta misma calle en un almacén hay una foto un poco más alta que yo dicen que es marilin monro una actriz de los norteamericanos
30	tiene unas piernas bellísimas es rubia
31	me gustan las mujeres morenas las más negritas o aquellas que se llamen como de canción social bartola
32	así pues para mi bati es una expresión que dice mucho
33	si viene otro a quererme catedrizar pues nomás no
34	y lo boto al carajo esto es cosa mía
35	Es mucho
36	como decir que los árboles caminan atrás de mí cada vez que aterrizo de un lado para otro eludiendo las latitas de cerveza y haciéndome el sordo cuando pasan las viejas con sus niños enfermos y lloran
37	cómo decir el arroyo del abuelo nunca me refleja el rostro y sólo si me baño en él se pone clarito me entristezco
38	como decir soy un gran hombre y quizá por el volumen y el espacio que ocupo como definición de matería en las escuelas
39	como decir aquí no pasa nada y los policías sacan a puntapié a una güerita que se cobró a lo chino el importe de su cuerpo y le arañó la cara al gringo de Boston que trabaja de técnico
40	como decir qué bella tarde y de repente cae esta lluvia malparida y me jode la faena diaria pero no más

41	la flor que robé en el jardín del asilo empieza a oler (la cara que puso el velador cuando le dije al policía que me la había regalado) y viene hacia mí el úni-co rostro que me hará caminar de regreso hasta la casa que no es mía
42	bati mamita qué linda estás hoy
43	llueve
44	Es un homenaje pasearse abrazados en el arriate cen-tral de la avenida mojándonos cada vez que pa-sa un carro y acaricia los charcos
45	bati la mejor del mundo que yo conozco
46	bati
47	la noche sale con su carrito de perros calientes
48	le decimos que se peine coño que se bañe y cueza más las salchichas
49	bati-mujer niña de trece años
50	bati la tarde fue tuya con la dulzura de los garabatos taquigráficos que hiciste en el cuaderno
51	la tarde tuya y los perros que me conquistan cada vez que compro tortillas y pongo el frijol
52	la tarde tuya se abrió ante mí como sandia reventada
53	bati única
54	mujer de los años sesenta y ochenta y dos
55	mujer de tierra lodo ternura y cosas
56	patria mía esto es
57	a cien metro de tu casa solo el adiós sin beso porque los vecinos
58	a cien metros y me hacen falta mil novecientos un

	metro para llegar a la mía
59	a cien metros quedo como tótem erigido serio llorando
60	grito
61	la vida no es una mierda
62	la vida empezará mañana
63	llego me acuesto con la noche
64	bati no tiene las piernas de marilin tiene las suyas
65	pero sí los ojos más negros que las aguas de los drenajes más negros mucho más
66	con ese color que hiede a revolución de amigos tan amables y humanos
67	bati tiene los ojos que hieden a ternura no intelectualizada
68	a una ternura como cuando hace panuchos
69	y la noche se duerme arriba de mi y lloro
70	bati entra mojada a casa como salida de un estanque de patos pegajosa a limón ternura de monos espacio
71	bati olorosa a bati
72	hasta pronto
73	y comienzo el largo camino donde veré a marilin enseñándome las nalgas como diciendo
74	pobre
75	bati tiene unas de oro incienso de amor de odio
76	como el México éste que habitamos

Con la finalidad de trazar la historia contenida en el poema, a continuación se realiza una primera serie de acciones importantes en la historia, donde

se incluyen las que se refieren a una acción cometida por un agente con un fin. Con la salvedad de que se consideran algunas que no son propiamente una acción, pero tienen la función de incorporar una, por ejemplo ‘Y recuerda agresión de trabajadores de petróleos’, el hecho de recordar no es propiamente una acción, pero es causa de la siguiente ‘T tiembla’ (no tiembla por la presencia de ellos, sino por la posibilidad de que ocurra en relación de una experiencia pasada). También ‘Llueve’ que no es una acción desempeñada por un agente, pero en esta serie previa califica las acciones siguientes.

Es primordial tener en cuenta que en este poema la intriga de la historia (el orden temporal en que aparece en el poema) difiere de la fábula (el orden lógico temporal cotidiano), de acuerdo a lo expuesto por Prada (1991) de Claude Bremond. Esta diferencia es importante en la constitución de la trama, ya que interviene en la configuración del sentido del texto. Sin embargo, para establecer la estructura de la diégesis es necesario partir de la fábula. Por lo anterior, se establecen las acciones ‘B entra mojada a su casa’ y ‘Y se despide de B’, que aparecen en el poema en los versos 70 y el 71, donde el personaje recapitula su experiencia vivida, en el lugar que le corresponde en la lógica causal temporal en la historia; esto es, después de la despedida de ‘Y’ y ‘B’, pero antes de ‘Y llora’.

Como podrá observarse, la secuencia obedece a una lógica temporal de la intriga en la historia, ya que en la cotidianidad no es posible que dos personas se despidan, una de ellas se retire, camine a casa, se acueste, y al mismo tiempo ella entre a su casa y él se despida nuevamente de ella. Éstas son anacronías que tienen una función imprescindible en la trama, en el cómo, pero son inoperantes en la diégesis, de acuerdo con Bremond.

Donde: Yo poético= Y; bati= B.

- Y espera reunirse con B
- Y espera lograr su sueño con B
- Y se roba una flor
- Y llega al lugar de la cita
- Y tiembla
- Y recuerda agresión de trabajadores de petróleos
- T tiembla
- Llueve
- B llega con Y
- Y la saluda
- Llueve
- Y y B pasean bajo la lluvia
- Y y B se mofan de vendedor
- Y es feliz
- Y y B llegan a casa de B
- Y y B se despiden sin beso
- B entra mojada a su casa
- Y se despide de B
- Y llora
- Y grita
- Y inicia traslado a casa
- Y se consuela
- Y llega casa
- Y se acuesta
- Y recapitula experiencia con B
- Y duerme

Esquema 8.

Con esta serie en secuencia lógico temporal, la historia en la superficie es sencilla. Se trata de un encuentro entre dos adolescentes en una tarde lluviosa. Sin embargo, en la estructura ocurren situaciones que la complejizan. Son en sí mismas modificadores (figuras, metáforas) de las acciones que regulan su intensidad y muestran en la diégesis que las conexiones internas regulan la acción.

Tales afirmaciones se resuelven de mejor manera con apoyo de Ronald Barthes: "Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también el reconocer «estadios», proyectar los

encadenamientos horizontales al «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical.” (Barthes 11); esto es, no sólo pasar de una acción a otra, sino también de un nivel al otro. Así, el sentido no está al final sino que atraviesa a toda la narración.

A partir de esta consideración, es conveniente desplegar el análisis desde este horizonte. Buscar entre en el orden de los elementos, su relación entre ellos mismos y su proyección implícita en el hilo narrativo. Para ello se procede a la revisión desde el inicio, hasta completar la estructura narrativa: situación inicial, quiebre, proceso de cambio y situación final.

El desplazamiento del Yo poético de un lugar indeterminado al lugar de la cita se ve afectado por su escasa condición económica (‘Con seis pesos en bolsa me atreví a esperarte’, V. 1), cuestión que condiciona el paseo a sólo caminar. En el trayecto que lo conducirá hacia la parada de camiones, lugar de la cita, el ‘Yo’ deja ver su intensión con la chica, porque además de ser su sueño más logrado (verso 3), aunque aún no realizado del todo: ‘no cuento más que con las ganas de habitar lo imposible’ (V. 2).

El desplazamiento del Yo poético de un lugar indeterminado al lugar de la cita se ve afectado por su escasa condición económica (‘Con seis pesos en bolsa me atreví a esperarte’, V. 1), cuestión que condiciona el paseo a sólo caminar. En el trayecto que lo conducirá hacia la parada de camiones, lugar de la cita, el ‘Yo’ deja ver su intensión con la chica: ‘no cuento más que con las ganas de habitar lo imposible’ (V. 2). De donde se desprende que las ganas representan al deseo y el habitar (en el sentido de alojarse, anidar, ocupar) lo imposible, se entiende como alojarse en Bati: tener relaciones sexuales con ella.

La afirmación se sostiene si se toman en cuenta las diversas marcas de lectura en el poema, como ‘bati tiene unas [nalgas] de oro’ (V. 75) y si se acepta que el verso 51 ‘[…] los perros que me conquistan cada vez que

compro tortillas y pongo el frijol' es una metáfora que significa andar ansioso, obstinado en lo que desea, como perro ante comida, cuando se refiere a él al pasar la tarde con ella.

Ya en el verso 3 concluye la frase poética abierta en la verso 2: 'prácticamente el sueño más logrado es éste' (V. 3). Si se considera al sueño como una aspiración o deseo (no un hecho realizado), y logrado en el sentido de acabado, perfecto, en el que más empeño se ha puesto, ambos significados mueven a pensar en que existe una planeación. En este orden, su objetivo es la seducción. De aquí emerge que la meta pretendida por el 'Yo' es la seducción de Bati.

Sin embargo, en el encadenamiento de acciones no se logra la seducción pretendida como un hecho consumado, porque se trata de un cortejo, motivo de las acciones principales referidas en la diégesis, el cual es cumplido, como se puede entrever en la respuesta de ella ante la solicitud de un beso, del que ella se niega no porque no quiera, sino porque los pueden ver ('a cien metros de tu casa solo el adiós sin beso porque los vecinos' V. 58). La aceptación implícita forma parte de un cortejo exitoso.

Visto de esta manera, la historia contada es un proceso de seducción. Por ello, su desasosiego no es porque Bati no se deje seducir, sino porque el proceso es lento, debido a la resistencia de ella. El personaje realiza un enamoramiento que no tiene un resultado inmediato a sus aspiraciones. Por eso se lamenta 'a cien metros quedo como tótem erigido serio llorando' (V. 59). Esta imagen (llorar) regresa en el verso 69 'y la noche se duerme arriba de mí y lloro', lo cual implica soledad.

Con esta precisión, la seducción como móvil de la historia del poema tiene como condición la espera, el aguardar a que la situación madure, a darle el tiempo, la dedicación, factores imprescindibles en la seducción. El 'Yo' tiene ganas de habitar lo imposible, pero dice 'yo espero a eso vine' (V.

26). Es decir, la trama no contiene un hecho no realizado, sino uno que se prepara y su fin es el aseguramiento del proceso que lo llevará hasta la consumación. Por ello, en la diégesis sí se cumple el objetivo: preparar el terreno para que su deseo ocurra.

Pero en la historia en un nivel profundo no se alcanza todavía el objetivo. Por ello su pesar, su dolor. Tal como lo muestra en la despedida y el retorno a casa. No obstante, la seducción ocurre porque es un proceso. Tal hecho se indica en el texto, puesto que el mismo 'Yo' se consuela a sí mismo de que no se haya producido la seducción final (la relación sexual) y abre la esperanza para el día siguiente: 'la vida no es una mierda' (V. 61) y 'la vida empezará mañana' (V. 62). Por lo anterior, su meta 'Seducción de Bati' finalmente se mantiene, incluso fuera del marco del poema, porque implícitamente lo insinúa para el futuro. Por ello, la seducción se va constituyendo en el eje de la narración a nivel estructural.

Con lo establecido líneas arriba, se puede elaborar un cuadro con las acciones primordiales en la historia para establecer su función, la cual deja ver su entramado:

Meta a realizar: Seducción de Bati

Proceso de cumplimiento

- Y se traslada hacia la cita
- Y espera por B
- B se retrasa
- Y se inquieta
- B llega a la cita
- Y la saluda
- Y y B pasean
- Y y B llegan a casa de B
- Y y B se despiden
- Y llora
- Y grita
- Y se traslada hacia su casa
- Y llora
- Y se consuela
- Y llega a casa
- Y destaca cualidades de B
- Y se despide con la promesa de otro encuentro
- Y duerme

Meta realizada: Seducción de Bati

Esquema 9.

Al inicio del texto el Yo poético se traslada desde un sitio indeterminado (la calle) hacia el lugar de la cita: la parada de camiones. En la espera por ella sufre vejaciones y recuerda que antes la ha padecido, por lo que se revela que esta espera no es la única y que está dispuesto a aguantar con tal de llevar cabo su intención. Después, la espera se prolonga, el 'Yo' se inquieta, por fin Bati llega a la cita.

El paseo de ambos personajes es poco referido, hay tres menciones a él: la caminata por la avenida, la burla de ambos al vendedor de salchichas y la llegada a la casa de ella, por lo que, más que un paseo es un

acompañamiento en su camino a casa. En este tenor, se encuentra la alusión posterior del 'Yo' a esta caminata, versos 50, 51, 52. En cambio, la despedida tiene una carga mayor de significación, no sólo porque es más amplia (versos 57, 58, 59, 60, 61, 62, 72), sino porque cubre a todo el poema con un tono de consternación, excepto en donde se menciona a la chica, que tienen un cariz positivo.

Desde esta perspectiva, el paseo/ caminata, que se nombrará como acompañamiento, tiene doble función: la de permitir un momento feliz, y la de dar acceso al dolor que le provoca a él la despedida. Y con este matiz se colorea su regreso a casa, entre la alegría por la presencia de ella en el recuerdo y el pesar por haberse despedido sin lograr un avance significativo en su propósito, que, como se ha dicho antes, se extiende más allá de un simple estar juntos, porque involucra a la seducción.

El malestar mostrado rebasa la simple evocación en su forma dramática, dado que el encuentro narrado (el acompañamiento), origen del desplazamiento inicial, es menos significativo que la despedida. Entonces el juego presencia-ausencia de ella no es el motivo principal, sino el prolongamiento del objetivo buscado, de aquí la oposición ilusión/malestar.

Con este panorama, el proceso lento hacia el objetivo es un adversario que obstaculiza cumplir la meta, más no la cancela porque la tenacidad del personaje lo impide. A la inversa se encuentra Batí, ya que ella es quien prolonga la espera, tanto en la cita como en el cortejo y por ende en la seducción. Ello provoca la desazón de 'Y'. Entonces, ella es un adversario. Mas si se pone atención en el tono persistente que impregna al poema, se podrán observar sugerencias de que logró seducir a Bati.

A pesar de sus lamentos por no haber logrado su propósito ese día, se consuela porque va teniendo éxito y está seguro de que la seducirá. Si el

único obstáculo para realizarlo es la mujer misma, quien es un obstáculo débil, porque ella no cancela la posibilidad. Ella entra en el juego, pero bajo sus reglas, se da a desear. A la sazón, ella también quiere un encuentro, aunque se resiste por miedo, debido quizá a su corta edad (13 años) y explicable desde la virginidad.

Ahora es necesario, encontrar la situación inicial que genera el traslado de 'Yo' del principio. Se sabe que la meta es seducir a Bati y que ella es un adversario débil. También se ha mostrado que la historia en el poema es un cortejo. Desde esta posición, este planteamiento debe considerarse como un proceso que incluye el cortejo. Como proceso necesita entonces una situación de donde parte.

No se debe perder de vista que es necesaria en una narración que encierra una historia literaria, una situación inicial que es alterada por un evento que la desequilibra. Por lo tanto debe configurarse un proceso que permita el reequilibrio alterado, para dar acceso a una situación final distinta a la inicial, una que dé cuenta del recobre del equilibrio perdido o no.

Desde esta posición, la seducción no es la situación inicial, sino, como se ha mencionado, una meta para alcanzar un mejoramiento a un daño causado por un antecedente y para ello se plantea un proceso que dé acceso esa meta. Si la función de una acción es incorporar otra acción ¿qué provoca la búsqueda de la seducción? Se ha señalado que la historia en el poema queda abierta, nunca se cancela el objetivo (la seducción) y su proyección apunta a su cumplimiento, por lo mismo es pertinente buscar en los indicios de esa proyección la respuesta.

Si se revisa la ansiedad emergida tanto en el trayecto a la cita y como en el retardo; así también observarla en la manera en que se configura esa ansiedad en la oposición ilusión/malestar, surgida del prolongamiento del objetivo por alcanzar, se advertirá la impregnación de este elemento como

un dispositivo para realizar una función determinada: a nivel dramático, crear tensión en la narración; y a nivel diegético como la causa generadora de un acto que la mitigue: la seducción.

Ahora bien, este dispositivo forma parte de un conjunto más complejo. La ansiedad se manifiesta con un desasosiego del ánimo anterior al cortejo y a la seducción. En el verso 12 señala que el padre corre al 'Yo'; en el 13 dice que su madre entiende poco de ciencias sociales, que apelando a un sentido metafórico significa 'entiende poco de la vida'. En el verso 37 se entristece al recordar elconsuelo con su abuelo. Bajo estas apreciaciones el personaje se siente incomprendido y se torna en un agente que desde la soledad recurre a la conquista (compañía ocasional), debido alvacío propio de ese sentimiento. Este estado se refuerza con el verso 69 'y la noche se duerme arriba de mí y lloro'.

Desde esta arista, la situación inicial es un estado de incomprensión familiar que degrada al agente hasta producirle un estado de soledad manifestado en inquietud. Esta situación inicial degradante, se ve afectada por la ilusión de un acompañamiento como un mejoramiento a lograr; por ello echa a andar un proceso de cortejo que lo conduzca al logro planteado. El cual, en el total de la trama, es cumplido. Pero extendiendo la proyección más allá del poema, la consumación de la seducción, no impedirá la soledad, al contrario, la aumentará, dado el carácter temporal del tipo de compañía buscada. De este hecho no se encuentra alguna referencia en el poema; sin embargo, encuentra solidez si se conecta con el resto del libro.

Véase lo anterior en otro esquema:

Acción Antecedente: Incomprensión familiar

↓

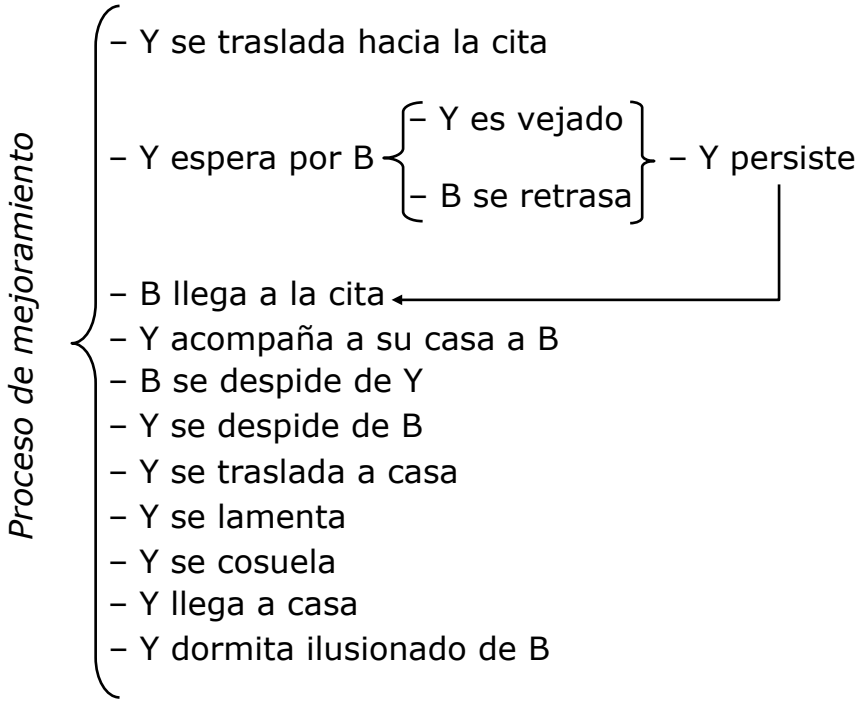
Degradación: Soledad

↓

Ansiedad/ Inquietud

↓

Mejoramiento por alcanzar: Sedución de B/ Cortejo



Mejoramiento alcanzado: Cortejo/ Sedución de B

Esquema 10.

En el traslado del 'Yo' hacia la cita funciona para incorporar la esperanza en el cumplimiento de su deseo y matiza positivamente el encuentro: se roba una flor para ella. El traslado es el inicio del cortejo que en esta etapa culmina en el mismo lugar de la cita, donde ocurre la espera. Aquí se producen dos obstáculos, uno son las vejaciones padecidas por la gente de la ciudad que lo agrede, y el otro es el retraso de Bati que le ocasionagran

inquietud: ‘tiemblo’ (V. 15). Para eliminarlos el ‘Yo’ hace uso dela firmeza y la constancia en la meta trazada, de lo contrario hubiera desistido. Esta acción contrasta con el asunto familiar, vertido en soledad.

El agente resiste porque tiene como aliado a la ilusión. Y esta última adquiere características de deliro por ella, sesgo que justifica la ansiedad que lo posee. Dicha presunción sostiene la proyección de que la seducción es lograda, porque el ‘Yo’ es dominado por una pasión muy grande y no cejará hasta sea satisfecha.

De esta manera, en el traslado, la espera y el retraso se encuentra el planteamiento de la historia del poema, caracterizado por una tensión entre las funciones y conformado por la ilusión/ persistencia/ansiedad, en un círculo vicioso que extralimita las fronteras de la historia. Esta triada se repite en el poema. Por lo cual se continúa el despliegue bajo esta mirada.

El camino de regreso a casa muestra una serie de dualidades: la parte optimista conformada por las acciones que tratan sobre Bati, como su ternura y su belleza, en oposición a la belleza de Marilyn. Las mismas particulares físicas de Bati son descritas a través de comparaciones que rayan en lo soez (‘pero sí los ojos más negros que las aguas de los drenajes más negros mucho más’ V. 65). A su vez, esta parte optimista se confronta en el trayecto a casa con un perfil pesimista: llora, grita.

Así mismo es destacado el llanto en cuanto se despiden (V. 59), para de inmediato afirmar que la vida no es mala (V. 61) y darse ánimos en su búsqueda: ‘la vida empezará mañana’ (V. 62). Espera con muchas ganas realizar su sueño de habitar lo imposible, después de todo hay esperanzas porque sabe que hace lo conducente del caso. Lo cual revela optimismo y perseverancia en cumplir con lo planeado.

De modo que, el poema no se desdobla sobre una degradación debida a la cancelación de un objetivo, ni muestra la incompetencia del personaje. El

texto desarrolla el resultado parcial de un cortejo, el cual la voz poética lo enuncia antitéticamente. Por un lado se muestra optimista, con la seguridad de que va avanzando, y por la otra es infeliz por no conseguirlo de una vez, y la premura surge de un requerimiento inmediato por llenar un vacío. De aquí su ansia.

En esta perspectiva, el perfil del Yo poético configura a un agente revestido de padecer, quien, en su afán de salir de este estado, instala la seducción como evasión. Las acciones del poema se estructuran en función de su proceder inquieto en correspondencia con la ansiedad por llevar a cabo un objetivo. Ambos estados (inquietud- ansiedad) tienen como matriz a la soledad, provocada por la incomprensión familiar interconectada con la incomprensión social (los petroleros y la mendiga, como agentes que obstaculizan). Esta serie es la trama donde se asienta el sentido del texto.

Lo anterior se refuerza con las intervenciones de Bati como un débil obstáculo y su revestimiento posterior como un aliado velado en la consecución de la tarea del 'Yo': la seducción de ella misma. En este punto Bati es un agente que se resiste y provoca con ello ansiedad. A la vez, en un nivel profundo, ella es la paciente en espera de la acción del beneficiario. De este modo, el 'Yo' es el agente agresor, mientras ella aguarda la acción de éste, la cual al irla consintiendo, configura a la seducción como un intercambio de servicios, donde ambos obtienen lo deseado.

La figura del padre y la madre revelan un estado de orfandad del Yo poético, el cual procura evadir a través relaciones casuales. Tal estado se encuentra presente no sólo en la inquietud, la ansiedad, la soledad o el optimismo; sino también como factor de inestabilidad para dar paso a la instalación de lo eventual como factor de superación. También ese estado se manifiesta en la elección del tipo de aspiración a alcanzar (seducción),

así como también en los medios puestos en marcha para lograrlo. La suma de estas características marca a las acciones y a los agentes, y le confieren al poema un carácter propio: 'si viene otro a quererme catedrizar pues nomás no (V. 33), 'y lo boto al carajo esto es cosa mía' (V. 34).

4.2.4. El discurso de la narración

El discurso literario del corpus de trabajo de la obra *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz, asume poéticamente una relación de sucesos y situaciones con la intención de modelizar su mundo. Con este hecho, García le ofrece al lector una mirada propia, distinta, pero creíble, de aquello que vive. La serie de sucesos y situaciones verbalizada (lo que se cuenta; esto es, la diégesis), es desplegada de tal modo que interviene en la constitución de su sentido. Desde esta perspectiva *Sin lugar a dudas* es un acto de lenguaje preciso, por lo que debe atenderse su constitución.

Es por ello que se ha considerado pertinente abocarse al análisis de ese modo en el cual son organizadas las series de sucesos y situaciones. La frontera entre la historia (las series) y el discurso (su enunciación) son estudiadas por el semiólogo francés Gérard Genette en el ensayo Fronteras del relato, publicado en la revista "Figuras II" en 1966, reproducidoy traducido en *Análisis estructural del relato* en 1996, por Ediciones Coyoacán.

Para el análisis que atañe a esta investigación, es de primordial importancia el trabajo efectuado por este pensador francés en "Figures III" en 1972: El discurso de la narración, traducido y desarrollado por Renato Prada Oropeza en *El lenguaje narrativo* (1991), texto que sirve de base para el estudio a realizar. No vano apuntar que el modelo desarrollado por Genette fue elaborado a partir de un análisis aplicado a la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

De acuerdo con Prada (1991, 225-251), Genette afirma que la literatura, en cuanto representación, es el equivalente verbal de los acontecimientos, verbales y no verbales. Desde esta posición, es una producción lingüística que asume la relación de uno o varios acontecimientos. En este orden, Genette investiga un nivel más profundo que la diégesis en la estructura literaria: la organización misma de la forma del contenido. Desde esta mirada se establece que el corpus a analizar de *Sin lugar a dudas*, es una producción lingüística que asume una relación de acontecimientos, parámetro que permitirá dar cuenta de la manera en que la obra se constituye como discurso.

Al considerar a la literatura como un acto de lenguaje, se valida observarla desde la forma verbal en el sentido gramatical. De este modo adquiere relevancia para Genette la organización y la formulación del discurso narrativo de acuerdo a la gramática del verbo: tiempo, modo y voz (Prada 1991). Por conveniencia de este estudio, a éstas se les ha agregado la categoría persona. Con el fin de establecer una base de análisis se desarrollan de manera sucinta cada una de ellas.

a. Tiempo

Genette estudia esta categoría desde dos posiciones. La primera es el tiempo de lo narrado, de la historia (diégesis), que concierne a la forma en que los hechos suceden cronológicamente. Y la segunda es el tiempo de la narración, del discurso, que es la forma en que el narrador va presentado los hechos, dispuestos con un fin determinado en la configuración del sentido. Este dispositivo es recurrente en la literatura del siglo pasado. La relación entre estas posiciones tiene tres dimensiones: Orden, Duración y Frecuencia.

i. Orden.

Se trata del orden temporal en la sucesión de los eventos contados y su disposición en la narración. Donde no siempre son coincidentes ya que en muchas ocasiones presentan acronías, consideradas como alteraciones cronológicas, pasajes de eventos presentados en un orden distinto al de la vida cotidiana con diferentes finalidades. La no-correspondencia entre la sucesión de eventos en la diégesis y el orden de su disposición en la narración, determina el grado de anacronías narrativas. Este recurso proporciona significación a la obra, contribuye con elementos para la configuración de los personajes y condiciona su acción en la diégesis.

Las anacronías son de dos tipos analepsis y prolepsis. La primera se refiere a la evocación posterior de un acto o evento con respecto al punto de la historia que se cuenta (retrospectiva). Y la prolepsis evoca anticipadamente un elemento ulterior (prospectiva). Con el fin de ubicar el punto de la historia para determinar si se existe una acronía, es necesario fijar un presente narrativo primario, el nivel temporal de la narración, desde el cual se está realizando el salto en el tiempo de la historia. (Prada 1991 229)

ii. Duración

Se refiere al desarrollo del tiempo en la relación de la diégesis y la narración. Así, la duración es la amplitud del discurso en el relato, por esta razón es el ritmo que la narración establece de los eventos contados. Las relaciones entre la duración variable de los eventos y la aparente duración en la narración dan por resultado cuatro categorías, que se despliegan a continuación.

La elipsis supone una velocidad infinita, pues si se establece hipotéticamente una sincronía perfecta entre el tiempo de la historia y el tiempo de su narración, cubre un tiempo de la historia sin ninguna narración, sólo se insinúa. Es un salto en el tiempo para abreviar la

narración: ‘al día siguiente’, ‘al cabo de los años’, etc. Esta elipsis puede ser explícitas, si está marcadas en el texto. Implícitas, si son inferidas por vacíos en el tiempo o por una resolución de continuidad narrativa. Y por último, hipotéticas, si son implícitas pero sólo revelada a través de un analepsis.

Las pausas descriptivas son espacios sin diégesis, sin historia. Detienen las acciones en la narración con un objetivo preciso. Son lo que comúnmente se entiende como descripción de personas, animales, cosas o pensamientos. Se utilizan en la literatura no solo para brindar información acerca de cada uno de los elementos anteriores, sino que conforman el ambiente, dan el tono a la narración y participan en la configuración del sentido, porque brindan al objeto una existencia espacial determinada.

Las escenas tratan de igualar el tiempo de lo contado con la narración, como por ejemplo los diálogos sin intervención del narrador. Generalmente es un diálogo que se representa como si se empataran los tiempos de la historia y de la narración.

Y por último, en el modelo de Genette, el sumario tiene una forma de movimiento variable y, por lo general, el tiempo de la narración es menor que el de la historia Esta categoría se constituye al ofrecer mucha información en pocas líneas, por lo regular resume una acción o una serie de ellas.

iii. Frecuencia

La frecuencia es la repetición que se establece teóricamente entre la narración y la diégesis. Genette destaca cuatro tipos:

Narración Singulativa. Aquella que cuenta una vez lo que ocurre una vez. Este tiempo es el más recurrente en la narración.

Narración Anafórica. Teóricamente se instituye al contarse ‘n’ veces lo que ocurre ‘n’ veces. La diferencia con la anterior estriba en que la primera ocurre un solo evento contado una sola vez, y es esta ocurren varios eventos que son contados el mismo número de veces que ocurren.

Narración Repetitiva. Aquí se cuenta ‘n’ veces lo que ocurre una sola vez. La literatura del siglo XX brinda muchos ejemplos de este mecanismo y en ocasiones la razón no es estilística, sino que incluyen variaciones de un punto de vista sobre un mismo evento.

Narración Iterativa. Cuenta de una vez lo que ocurre ‘n’ número de veces. Este tipo de narración es de uso común en la cotidianidad; por ejemplo se cuenta lo que sucede en varios domingos como si fuera uno sólo. Y en este mismo ejemplo, las 24 horas del domingo se reducen a unas cuantas, que se consideran como las más representativas.

b. Modo

En esta categoría, Genette analiza la forma y los grados de la representación narrativa. De acuerdo con el semiólogo, hay una tensión entre el discurso, el cual ofrece máxima información con presencia mínima del narrador, y la diégesis, donde sucede lo contrario, generalmente. La información narrativa es regulada, tiene sus grados, puede ofrecer al lector mayor o menor cantidad de detalles de una manera más o menos directa. De acuerdo a lo anterior, existen primordialmente dos modos: la distancia y la perspectiva o focalización.

La distancia se refiere al dominio del discurso sobre el diegético, el cual será mayor o menor si lo narrado es un hecho del lenguaje o un hecho diferente. Se puede contar con mayor o menor proximidad lo que ocurre y además contarlo según un punto de vista. La información narrativa es regulada, se puede brindar al lector una cierta cantidad de información y

de manera más o menos directa. Desde esta óptica, se distinguen la narración de eventos y la narración de palabras.

La narración de eventos es la trascripción de lo no verbal, la cual es más diegética que la segunda. Aquí se configura en gran medida el concepto de verosimilitud, porque se encarga de la ilusión de mímesis por su manejo en el discurso. El papel del narrador es indispensable, ya que puede contener una presencia suya máxima o su ausencia (presencia mínima), pero decididamente realiza su función de conducir los acontecimientos. Cuando el narrador tiene una mayor presencia en la diégesis lleva el relato por sí mismo y crea una distancia con el desarrollo de la historia; mientras que cuando es menor, da la ilusión de cercanía con los personajes porque les cede la palabra.

En la narración de palabras, el discurso puede ser abordado desde tres grados de distancia: el "Discurso narrativizado o recontado", donde el narrador supuestamente sólo trascribe el hecho, por ello contiene la mayor presencia del narrador. El "Discurso transpuesto en estilo indirecto" no ofrece indicios de contar 'realmente' las palabras, por ello se considera como una interpretación del narrador. Y el "Discurso contado o inmediato", la forma más mimética, donde el narrador cede la palabra al personaje, es una especie de cita.

La otra subcategoría del Modo, es la Perspectiva. La focalización se considera como la perspectiva del narrador o del personaje que orienta con su mirada a la narración. En ella se revisa la regulación de la información que ocurre por la elección de un punto de vista. Entonces puede haberse una focalización restrictiva en la narración o variable y múltiple.

Dentro de laPerspectiva, se hallan tres tipos: Focalización cero o no focalizada, cuando el narrador es omnisciente, está presente en todo lugar

y sabe más que los personajes, como la que ocurre en la narración clásica. Una narración con focalización interna, ocurre cuando el narrador deposita en un personaje el punto de vista de los acontecimientos, el foco de la narración es dado por éste, de ésta se distinguen tres tipos: Fija, Variable y Múltiple. También puede ocurrir una Focalización externa cuando el narrador sólo expone el accionar de los personajes, sin intervención suya en la historia.

c. Voz

Esta categoría distingue formalmente la acción verbal según se le conciba en su relación con el sujeto que la relata y a los que intervienen en la enunciación de la narración literaria. Aquí lo que interesa es la situación de la instancia narrativa, esto es, la relación de dos instancias: el narrador y el narratario, tanto reales como virtuales en el relato. Es menester abundar en que la situación narrativa en esta categoría no contempla su situación de escritura, por ello no debe confundirse al autor con el narrador, a pesar de que éste puede autodesignarse como tal.

En la vertiente que se desarrolla, existen dos clasificaciones: los Tiempos de la narración y los Niveles narrativos. La primera comprende cuatro tipos de narración, de acuerdo a la posición de la instancia narrativa en relación con la historia: Ulterior, es la narración en pasado, muy frecuente en la literatura. Anterior, cuando anuncia un hecho futuro, la cual puede ser a partir de la interpretación de ciertos indicios, tal es el caso de la profecía. Simultánea, es la narración en presente. Por último, Intercalada, es aquella que maneja los tres tiempos en momentos diferentes, como la que realiza Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*(2002)

Los Niveles narrativos que Genette señala en su modelo del Discurso de la narración, apuntan a dar cuenta de la situación aparecida entre el acto narrativo y el acontecimiento narrado. Son tres las consideraciones del

semiólogo: Extradiegético, cuando una situación extra diegética condiciona su narración, por ejemplo, los presuntos textos en árabe encontrados por el narrador del Quijote, donde se 'traducen' y preparan para ser presentados al lector; en la forma más simple de este nivel, el narrador le cuenta a un narratario (lector explícito) la historia. Intradiegético, cuando es el narrador mismo quien prepara y dirige la narración como un personaje y el narratario se convierte en un personaje también. Y Metadiegético, propiamente es cuando el narrador es personaje en su propia narración, pero separada de la narración primera, por ello se considera que existe una narración dentro de otra narración, etc.

Existe una relación estrecha entre la narración metadiegética con la diégesis, al cual ocurre de tres maneras: Causalidad Directa, cuando existe una explicación directa, donde la narración realizada por un personaje sucede dando cuenta de ello. Relación Temática, es cuando existe una relación por contraste o analogía, sin implicar ninguna continuidad espacio temporal en la relación entre los niveles metadiegético y diegético.

La Relación del acto narrativo es una manera que no contempla una relación explícita entre esos dos niveles, es un acto de narración que cumple una función determinada en la diégesis, ya sea de distracción o de obstrucción, como la que acontece en el texto Scherezada, que interrumpe la narración con el fin de no terminar el relato. Existen otros formas de relacionarse los niveles señalados, como la Metalepsis, que rompe con la frontera tradicional entre el mundo ficcional y el de la supuesta vida cotidiana, un ejemplo de este mecanismo es la obra *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, donde la historia no aconteció, sino que acontece sumando dos instancias centrales en la historia a una situación personal del narrador.

d. Persona

Prada cita a Genette (Prada 1991 246) para señalar que el autor de un texto no elige entre dos formas gramaticales de contar sino entre dos actitudes narrativas. Por ello, se reconocen dos tipos de narración, de acuerdo a la persona que relata, sea que ella esté presente o no en la historia. De aquí se presentan dos tipos: Narrador Heterodiegético, cuando no figura en la historia; y narrador homodiegético, cuando figura como personaje en la historia que cuenta, por ejemplo *Yo la más faulera* de Mónica Lavín (2012)

Las funciones del narrador que señala Genette son cuatro, según los aspectos a los que se relacionan: Función narrativa: la que se relaciona con la historia. Función directiva: cuando el narrador se refiere al texto narrativo en un discurso meta-narrativo. Función comunicativa: obedece la situación narrativa, el narrador se dirige a alguien, al narratario para establecer o mantener un contacto, incluso un diálogo. Función ideológica: el narrador interviene como tal directa o indirectamente de manera variada, ya sea didáctica, explicativa o justificativamente.

Por último se halla la subcategoría del narratario, que no corresponde con el lector persona. En este orden, a tal tipo de narrador corresponde tal tipo de narratario. De este modo, se tiene: Narratariointradiegético, que es aquel a quien se dirige la narración, ya sea de manera explícita o implícita. Narratarioextradiegético, donde el 'lector' se encuentra fuera de la diégesis.

Para el análisis del corpus seleccionado de *Sin lugar a dudas*, se tomarán en cuenta las categorías que sean significativas en los poemas y que nos permitan mirar en su modo de elaborar el discurso poético, el sentido construido en la obra.

4.2.4.1. Nocturno de celajedeslumbrante

a. Tiempo

El poema "Nocturno de celaje deslumbrante" presenta diversas alteraciones entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia que favorecen la instauración de tensión en él. A la vez de brindar suspenso, crean sensación de caos y ciertas digresiones cumplen una función fática en la comunicación con el lector, puesto que la alarga o interrumpe.

Con respecto al orden temporal, en este poema se observa que inicia condicionando el presente en tercera persona 'Si uno camina…' para dar paso a una costumbre 'se habitúa con rapidez…' 'aunque no tenga…', esta fórmula es una proposición subordinada adverbial condicional. Después cambia a primera persona en el mismo presente 'no sé por qué me ha dado eso de hablar solo' (V. 5) para dar paso a dos acciones con pasado distinto: en el casino y en el almacén. Para regresar en el verso siguiente al presente en primera persona 'otras veces camino por inercia' (V. 8) y cierra la alternativa del mismo modo 'o entro en las fondas…' (V. 9).

A partir del verso 17 el proceso se repite, pero de manera distinta; esto es, ya no principia en primera persona, sino en tercera y en pretérito imperfecto del modo subjuntivo (tuviera) y continúa con condicional o pospretérito del modo indicativo. La alternancia entre verbos en pasado, en presente y condicional sucede de tal forma que, las oraciones subordinadas señalan una condición que supedita el enunciado de la principal al cumplimiento de la subordinada.

De esa forma el poema se va desplegando en los acontecimientos destacados. De alguna manera esa construcción verbal puede ser indicativa de la diégesis: la espera supedita el cumplimiento de aquello por lo cual se espera (el encuentro), motivo de lo contado.

En la construcción gramatical, el mismo poema fija el presente del poema en el verso 16, que es la narración primera. Así, lo contado antes es una serie de analepsis para justificar su presencia en la fonda: sentado escribiendo. Y después se suceden una serie de digresiones al pasado para retornar al presente en el verso 18 ‘pero no sólo escribo esto’ y volver al pasado y cerrar en el presente desde el verso 37 hasta el final en el 41. Con lo cual, en el presente narrativo el personaje llega a la fonda, escribe y sale al encuentro de una mujer, el resto es un ir y venir de situaciones en el tiempo.

El mecanismo iterativo en el poema supone una serie de analepsis internas homodiegéticas completivas porque remiten a llenar espacios vacíos en la narración primera, en una operación que supondría una elipsis. Todo el proceso anterior revela la existencia de una caja china donde una historia da paso a otra que a su vez deriva en otra y en otra. Este hecho le otorga tensión a lo contado en el poema, ya que de otro modo no existiese una historia interesante que contar.

Resulta evidente la importancia que en el nivel de la forma del contenido adquiere el desplazamiento en el orden del tiempo, por ser iterativo en un juego de analepsis internas que van llenando espacios vacíos, lo cual sugiere que la construcción del discurso parte de un hecho consumado (el encuentro con la mujer) para reconstruir en retrospectiva su poetización, lo cual insinúa una prolepsis implícita: una relación sexual con la que espera, marcada en las analepsis que se refieren a ella.

La conformación de la duración en “Nocturno de celaje deslumbrante” se configura con base en elipsis. Éstas se llevan a cabo de manera explícita (‘eso hacían’ V. 32, ‘hacen’ V. 33), y en mayor medida de manera implícita; por ejemplo, los versos 5 y 8 no desarrollan la acción que supone, sino que la analepsis siguientes cumplen esa función. En

contraposición, las pausas descriptivas significativas se encuentran en los versos 17, 34 y 35.

La primera descripción amplia detiene la acción abierta con su arribo a la fonda e inicio del escribir. En ella se efectúa una representación del río, la mierda, de su amiga y de la lluvia. La significación es fuerte porque no sirve como ornamento o sólo para matizar, sino que interviene en la diégesis de manera decisiva, ya que permite asociar a un personaje (la amiga), el motivo de la espera (la relación sexual) y el obstáculo para el encuentro (la lluvia), al tiempo que al terminarse la descripción anuncia el presente 'cierran la fon- da/y ya me voy/'.

El verso 34 'y quién sabe si esos señores crean que una muchacha como quien espera' se ve interrumpido por una breve descripción de la que continúa en el 35 'es sólo una chiquilla […]', para ser retomada en el verso 36 'ame con ternura el rock'. Este paréntesis agrega tensión a la historia, debido a que al trazar las características de la mujer, también caracteriza la relación de la voz poética con ella y con la acción que aguardan, por ello sirve de plataforma a la prolepsis antes indicada.

Se considera que el poema en un nivel cuenta lo que sucede una vez. Sin embargo, en otro nivel existe una narración iterativa, porque las pausas descriptivas introducen continuidad en la finalidad de la espera (la relación sexual). Desde este punto de vista la voz poética refiere lo que sucede con regularidad como si sucediera sólo en este poema, lo cual muestra cotidianidad en el fin, y lo distinto son las esperas.

b. Modos

Puede establecerse que la distancia del autor modelo, en cuanto al discurso poético, es estrecha y al mismo tiempo la intervención del sujeto lírico en el mismo discurso es máxima. Ello le confiere a este último, un control absoluto en la narración de los eventos. El hecho asegura que

acontezca el ocultamiento dicho líneas arriba acerca de una prolepsis no explicitada.

En lo referente a la narración de palabras, el narrador no recrea lo dicho por él mismo como personaje, sino que da la ilusión de reproducirlas en cuanto suceden, por tanto no existe una narración estrictamente hablando. En este caso existe un discurso traspuesto en estilo indirecto. El discurso verbalizado se estructura según el orden de los pensamientos, de las sensaciones y de las acciones del narrador personaje. Al respecto, es menester agregar que en algunos versos, sobre todo en el 17, las palabras fluyen apilando una idea sobre otra, en lo que es posible considerar como un monólogo interior caracterizado por las ansías en la expresión.

A pesar de que el poema tiene un mayor grado de acercamiento al hecho verbal, no ofrece garantía textual al lector de ser palabras efectivamente pronunciadas por el personaje, con lo cual invita a la interpretación, aunque con ello cabe suponer un nuevo ocultamiento, ya que en ningún momento el sujeto lírico pierde el dominio de lo contado.

La focalización en el poema siempre está dada por la voz poética. Su punto de vista impera a lo largo de los versos. La mirada hacia su persona (el yo personaje) y hacia la mujer, así como hacia su caminar, su espera, la espera de la mujer, y también hacia los poetas de pueblo o los maestros, siempre mantiene la misma orientación: la tendencia hacia lo escatológico, el sentido de lo soez por estar relacionado con la inmundicia. Situación que confirma el control sobre la poetización.

c. Voz

Se ha mencionado que la voz es el cariz de la acción verbal en relación con el que la relata: el narrador. Desde este punto el narrador es quien conoce el hábito de espantarse las moscas, el contenido del río (aunque sea metafórico), así como el resto de las sensaciones y de las acciones

presentes o insinuadas en el poema. Es pertinente remarcar que si bien el narrador es quien las conoce, el autor persona, Teodosio García Ruiz, sólo las imagina en el poema, a pesar de su cercanía en la vida cotidiana.

La principal determinación temporal en principio se configura desde una narración simultánea, porque está dada en presente, existe coincidencia entre la historia y su narración, No obstante, al contener interferencias del propio narrador, como en las acronías de los primeros quince versos donde él mismo las conduce en un ir y venir de tiempos y personas, el poema trascurre como una narración intercalada, porque además el narrador le habla a alguien en el poema, le cuenta por medio del habla y la escritura lo que ocurre y le ha ocurrido.

Al intercalar tiempos diferentes en los momentos de acción, da la impresión de que el poema es el mismo que el narrador personaje redacta en la ficción, en el cual dice que escribe y habla lo que escribe. Con ello se configura un soliloquio 'dialogante' a manera de un fluir de la consciencia, de aquí la digresión temporal y temática. Habla para sí lo que piensa en la diégesis, pero, debido a que es mayor la cantidad de acronías y temas que la acción primera, en el discurso poético manifiesta la intención por ocultar un propósito.

Se había mencionado que en la diégesis se configura veladamente una prolepsis no explicitada (la relación sexual), pero en otro nivel las digresiones ocultan una necesidad de expresión. En este sentido, la forma del contenido es congruente con la forma de la expresión expuesta en la lógica de las acciones presentada bajo el modelo de análisis de Bremond.

Ahora bien, el nivel narrativo preponderante es el intradiegético porque es el propio narrador, el 'Yo poético', como autor y narrador del poema ficticio, quien relata. Pero como 'personaje, es metadiegético, ya que a

partir de este nivel es como cuenta la historia que sucede en el poema; es decir, la cuenta a partir de su propia inquietud.

En este orden, la metadiégesis se relaciona con el nivel intradiegético desde dos vías: una de causalidad directa, ya que la narración asumida por el personaje cuenta los acontecimientos que le llevaron a la situación presente (el acto de hablar-escribir en la fonda) y la otra de relación temática, debido a no existe una continuidad espacio-temporal entre los niveles antes mencionados, sino que funcionan como una relación por paralelismo o analogía: el nombre de la mujer nunca mencionado en la historia primera, pero deducido por la mención en una analepsis, o el arribo a la fonda, supuesto del caminar por costumbre, por ejemplo.

d. Persona

García Ruiz eligió configurar el poema con una historia relatada por un personaje: él mismo como 'héroe'. Entonces se tiene la actitud narrativa de un narrador homodiegético, o más precisamente autodiegético. Además cumple, amén de la narrativa, con la función ideológica, ya que interviene indirectamente justificando lo que narra.

En cuanto al narratario en el poema es del tipo extradiegético, o sea, el lector. Tómense en cuenta que, por ejemplo, el trance de caminar por ciertos lugares que obliga a realizar cierto acto (espantarse las moscas) conduce a configurar las acciones como naturales y valederas para los lectores, quienes son el narratario.

4.2.4.2. Paseo Tamulté I

a. Tiempo

"Paseo Tamulté I" está construido básicamente en pretérito perfecto simple de indicativo: 'aparecieron', 'fue', 'subí'; con la notable excepción

del último verso (30 ‘me esperaba’) que se encuentra en pretérito imperfecto de indicativo, con el cual se arma la sorpresa de la aparición de Marcolfa en la casa del Yo poético.

Por ello resulta fácil mirar que, en cuanto al orden temporal, el poema muestra correspondencia entre la sucesión de eventos en la diégesis y el orden de su disposición en la narración, por lo tanto no contempla anacronía alguna. La lógica interna y la lógica causal cronológica confluyen armoniosamente en este poema, el cual puede observarse como una crónica literaria lineal.

En “Paseo Tamulté I” existen versos que implican elipsis que ayudan a subordinar una acción a la historia base: traslado del ‘Yo’ a casa de ‘M’, la espera por ella, el fracaso, el traslado de ‘Yo’ a su casa y la espera de ella por él en este lugar. En el verso 9 señala ‘estuve un tiempo incalculado y bajé’ que abarca un tiempo de la historia sin narración. Lo mismo sucede con ‘entró la noche’ (V. 18), ‘sigo vagando’ (V. 20, 27). En este último caso, el seguir vagando implica acciones continuas en el poema, y más allá, en una especie de intertextualidad, alcanza al resto del libro; y yendo más lejos, hasta el punto de señalar el carácter del autor persona en su cotidianidad.

El texto analizado en este apartado no elabora pausas descriptivas significativas que intervengan en el discurso. Las que se presentan apuntan atributos que matizan el poema. Por ejemplo, en los tres primeros versos describen un día inhábil, del 13 al 16 caracterizan una caída del camión, en el 20 da cuenta del tipo que le seguía: ‘conejo-rata-polizón’. Es primordial abundar en la breve descripción de Patricia como ‘Incógnita Ingenua’, debido a que, por un lado la fija como narratario; pero por otro, fundamentalmente, porque aparece del mismo modo en “Nocturno de

celaje deslumbrante" (V. 11 y 12), lo cual es un evidencia de intertextualidad en el libro.

No obstante lo anterior, las descripciones funcionan revirtiendo a la ciudad y a sus actores como actantes (en términos Greimasianos) que obstruyen el accionar del héroe que tiene la tarea de encontrarse con la mujer para obtener su recompensa. Por lo tanto, la ciudad (camión, perro, pordiosero, iglesia, polizón, chica, noche, fuente) es un adversario que sobrealimenta la pesadumbre en él, condición para que el poema suceda.

"Paseo Tamulté I" es una narración singulativa: se cuenta una vez lo que sucede una vez. Sin embargo, si es aceptable la intertextualidad, a nivel extradiegético puede contar en este poema, en una sola vez, lo que ocurre en varios poemas del libro, como en una narración iterativa. Cuestión que se puede reforzar si se considera que en la lengua española el uso del imperfecto señala una función iterativa.

b. Modos

La Narración de eventos en la Distancia de la categoría Modo en este poema, tiene semejanza con el poema anterior; esto es, en el discurso poético el narrador mantiene el control en la narración. Y la Narración de palabras se desarrolla mediante un discurso traspuesto en estilo indirecto. Es oportuno subrayar que este tipo de discurso es el más cercano al hecho verbal, asunto que va cobrando importancia en el análisis. El último aspecto de esta categoría es la focalización, donde el narrador mantiene su punto de vista fijo y desde una visión pesimista, con lo cual permite el funcionamiento del elemento sorpresa del final.

c. Voz

La postura temporal de la voz que relata establece una narración ulterior. Incluso se mantiene en la acción final (‘me esperaba‘) que supone la sorpresa, permanece desconocida por él hasta este punto. Así mismo, el poema se instala en un nivel narrativo intradiegético.

d. Persona

Desde la óptica de la actitud narrativa de la categoría Persona, existe un narrador autodiegético, con una función narrativa y en el verso 4 presenta una comunicación un narratario: Patricia. Este hecho ofrece la variante de ser dirigido el poema hacía ella, quien se constituye en una narratariaintradiegética, a pesar de no figurar ella en el relato. Tal mecanismo sugiere que el poema cumple una función fuera de su marco de enunciación.

4.2.4.3. Tierra colorada center

a) Tiempo

El tiempo gramatical base del poema es el presente, y el utilizado en pasado están en pretérito perfecto simple: ‘me dieron’ ‘robé’ y en pretérito imperfecto de indicativo: ‘acostumbraba’. En este orden, la construcción no ofrece alteraciones desde este aspecto, porque se trata de recuerdos dentro de la línea temporal. La complejidad se instala en las acronías.

La correspondencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia se encuentra en el poema un tanto desfasada. Existen en el poema digresiones de tiempos a partir del presente fijado en un punto indeterminado de la calle (V. 4-5) y que establece la línea principal de la

historia. De aquí se encamina a la parada de transporte urbano, donde transcurren eventos que son interrumpidos por la evocación de sus padres, narrada en tiempo presente.

Pero esta evocación que no es fútil, porque a nivel discursivo adquiere un peso significativo al indicar una condición emotiva del narrador personaje, la cual sostiene la configuración de la seducción desde un estado de desamparo. El verso 12 ' Mi padre que no sabe leer muy bien pero me corre' contiene un verbo en presente, pero por su construcción da a entender continuidad. En la misma tesitura se hallan las frases '…me entristezco' (V. 37) y '…me jode la faena diaria…' (V. 40). A nivel discursivo, la primera se convierte en el estado anímico del narrador y la segunda, la faena diaria, se instala como la sucesión del cortejo sin interrupción.

Durante la espera al arribo de Bati, en el verso 15 'Tiemblo' hay un retorno a la línea de la historia, que enlaza lo que le provoca el recuerdo y la cercanía de la hora de la cita y la llegada de los camiones que lo agraden, lo cual más que narrar un hecho presente, genera el recuerdo de un ayer y proyecta el hecho al futuro (V. 21). Del mismo modo se presenta su relación con la mendiga.

El verso 26 regresa a la línea de la historia desarrollada 'yo espero a eso vine'. Este acto opera como un ancla para no perder el hilo narrativo, construido éste en la diégesis sobre el eje de una espera y la confirma como el móvil en la historia. Ahora bien, a nivel discursivo la espera se vierte en una tarea, ya que no sólo espera el arribo de Bati, sino cumplir el objetivo: la seducción. Dicho anclaje de la línea de la historia es iterativo a lo largo del poema, se aplica en los versos 4, 15, 35, 43 y 60. Los versos anteriores y posteriores a éstos, en mayor o menor medida, se despegan

de la línea principal de la historia. El vaivén en el poema permite considerarlos como la inquietud de una espera ansiosa.

La llegada de Bati a la cita se anuncia como hecho presente desde el final del largo verso 41, y está marcado en el verso 43 'llueve'. Continúa la historia base del mismo modo hasta el verso 50 'bati la tarde fue tuya…' con lo cual se asienta la narración como un tejido trenzado con evocaciones y de acciones en presente e instala la despedida en el pasado (V. 57) y hace dudar si el 'grito' (V. 60) es debido a la despedida (pasado) o al recuerdo de ella (presente).

Lo mismo ocurre con el 72 'hasta pronto', si ha llegado a casa y se ha acostado 'llego me acuesto con la noche' (V. 63), se despide como un 'buenas noches', en donde evoca nuevamente la imagen de ella entrando a su casa, su retorno a casa y la reflexión que concluye con la esperanza de que 'la vida empezará mañana'. A través de este artificio se muestra el presente narrativo en la cama después de la faena diaria, consistente en el cortejo; es decir, todo es una evocación, un fluir de la conciencia.

En lo que respecta a la duración, no se encuentran elipsis significativas, sobresalen las que anclan el presente como ocurre en el verso 15 'tiemblo', pero no modifican el discurso mayormente y que operan más bien como un sumario ofrecen información (el anclaje) en pocas palabras. En cambio, las pausas descriptivas son utilizadas como reenvíos a temas que en la diégesis sólo serían historias paralelas, pero a nivel discursivo funcionan más que para matizar el poema, para configurar a los actores que en ella intervienen y en última instancia al sentido del texto.

Una primera serie de descripciones se encuentra en los versos 1 al 8. En ella está la pobreza, el deseo, el objetivo, el ambiente citadino y su posición en el. En el 11 y 12 es un bosquejo de una opinión política. Del 12 al 14 marcan desolación; del 16 al 25 nuevamente es el ambiente citadino

ahora agresivo, remarcado en el verso 21; en el 28 inicia una comparación por contraste de Bati, que continúa en los versos del 29 al 31, en el 54 y 55, 64 al 68, 70, 71, 73 y concluye en el 76, donde la amarra con una situación política.

Esta conformación descriptiva sitúa a la ciudad (su ambiente) y a los padres como actuantes adversarios (indiferente/ agresivo). Como respuesta el agente resiste estoicamente a las agresiones directas, aunque responde del mismo modo indirectamente como en el engaño y hurto de la flor. Como contraste se halla la situación referente al abuelo, en el verso 37, a quien menciona con un dejo de añoranza, la imagen del arroyo y sus aguas claras contrastan con las aguas negras de los drenajes mencionadas en el verso 65, con ello se instaura una oposición ciudad-campo; padres-abuelo; alegría–tristeza.

Debido al peso que la descripción ha adquirido en los poemas analizados, se considera oportuno mencionar la función que Genette le atribuye en oposición a la narración. En "Las fronteras del relato" (Genette, 2008) dice que las funciones diegéticas de la descripción desde Balzac, han dejado de ser un elemento ornamental, puramente estéticas, para constituirse como importantes en el drama (acción) de la narración, ya que adquieren una naturaleza explicativa y simbólica. La descripción se detiene en los objetos y seres, los caracteriza, los ubica en un espacio y les otorga representación en la sucesión de acontecimientos. Por lo anterior, la descripción cobra primacía en el análisis.

Para terminar con la categoría Tiempo, la Frecuencia en el poema es notable, porque se despliega en una narración repetitiva que conduce en otro nivel a un discurso iterativo. Dicho de otra manera, en la diégesis cuenta 'n' veces lo que ocurre una vez, pero con variantes en el punto de vista: su espera en la parada desde dos posturas, una con ilusión y otra

desde la inquietud. Igualmente puede decirse del paseo, contado varias veces fragmentadas con tonos distintos, desde el presente con alegría, el pasado con pesadumbre (el recuerdo de la despedida) y desde el futuro esperanzador.

La confluencia de ambas posturas conduce a proyectar el discurso en el cumplimiento de la tarea: la seducción. Y con este punto se podría configurar un discurso iterativo en un nivel profundo; es decir, cuenta en un poema lo que acontece varias veces extradiegéticamente.

b) Modos

La representación narrativa en "Tierra colorada center" descubre una presencia máxima de la voz poética, revelada, por ejemplo, en el uso de calificativos en los sustantivos, pero también en la descripción. De esta manera, en la Narración de eventos, la presencia del narrador colabora en la construcción del sentido del texto, al incorporar inflexiones sobre la ciudad que la califican. Así como también sobre sus padres, que aparentemente en la narración son acontecimientos despegados del hilo argumentativo, pero que decididamente apoyan en la construcción simbólica del desamparo.

En cuanto a la narración de palabras, se considera que es una forma mimética del monólogo, instaurado desde la cama donde evoca el recuerdo de la jornada del día (el cortejo de Bati); por ello, se establece un discurso contado. El sustento se encuentra en la exposición del discurso siguiendo la lógica del pensamiento y no la gramatical. De esta manera, las percepciones y las acciones realizadas o padecidas por el personaje hacen presencia desde el inicio del poema. Por supuesto que el estilo indirecto es posible observar, sin embargo la fuerza del discurso contado o inmediato es mucho mayor.

En la Perspectiva, la focalización nunca es cedida por el narrador personaje. En este caso él sabe más que el propio lector, quien debe esforzarse para descubrir la seducción y su destino final. Como una resolución aventurada, se afirma que el centro en este poema es el Yo poético, no sólo en cuanto al personaje héroe en la diégesis, sino en el comando del discurso entero.

c) Voz

En la categoría de la Voz, los tiempos de la narración se configuran como Simultánea, por aparecer mayormente en presente. La existencia de versos en pasado hace pensar en el tipo de narración Intercalada, empero son menores con respecto a la narración en presente. El nivel narrativo es Intradiegético porque es el propio narrador quien refiere las acciones que a él mismo le atañen como personaje y señala las circunstancias espacio temporales en la poetización.

d) Persona

En relación a la persona como actitud narrativa de la categoría Persona, la narración es autodiegética porque la voz poética se encuentra como personaje en lo contado. El narrador tiene una función narrativa con claros indicios de desempeñar una función ideológica, ya que interviene de forma variada, sobre todo para calificar acciones.

En un plano conservador, el narratario (el destinatario fictivo del poema) no se encuentra presente en la narración, con lo cual es extradiegético. Pero quizá desde el atrevimiento en el análisis se puede decir a riesgo de ser imprecisos, que el narratario es el mismo Yo personaje, quien en la comodidad de su alcoba, se cuenta lo ocurrido en la tarde y reflexiona sobre el estado de su objetivo planteado. Con lo cual pasaría a ser un narratarioIntradiegético que coincide con el tipo de narrador, como lo sugiere el mismo Genette.

4.2.5. La resonancia y la repercusión

En este capítulo de análisis, se ha realizado una revisión desde la diégesis y otra desde el discurso con la finalidad de mirar en su constitución la manera mediante la cual va configurándose el sentido en los poemas seleccionados. Como una obra poética, su base primordial es la lírica. Por ello es importante la impresión estética que producen los poemas, la cual permite la emoción poética que dimensiona una existencia.

A partir de esta arista, es necesario desvelar el sentido depositado en los símbolos de las imágenes construidas, para hacer presente la experiencia del espacio poético habitado en busca de su verdad puesta en operación, porque sólo a través de ella es posible la revelación de la obra. Para tal fin, se recurre al análisis propuesto por Bachelard, desplegado ya en el Marco teórico, donde sugiere que los diversos sentidos poéticos se advierten en tanto son imágenes poéticas.

Desde esta base, en una obra poética interactúan resonancias (sugerencias textuales) y la repercusión (comprensión de ellas por el lector). Particularmente se desarrollará en este apartado la categoría "resonancia" en el corpus de trabajo. Posteriormente, la repercusión servirá como gozne entre el análisis de Mímesis II y Mímesis III, la interpretación. De esta manera, se piensa la articulación de los tres momentos del modelo de Paul Ricoeur.

En términos generales y en el sentido que se va trabajando, se entiende por resonancia la prolongación o amplificación de una imagen por repercusiones repetidas y que se reproduce en la memoria, incitando (incidiendo en) el horizonte del mundo personal. En cambio, a la repercusión se le concibe como la influencia de una imagen o el efecto que puede causar en una persona, ya que resalta el interés de una

característica o circunstancia para llamar la atención sobre su importancia en la vida de esa persona.

Con estas precisiones, se observará en este apartado la resonancia de los poemas antes analizados con la mira puesta en la historia y en el discurso. Se incluye el poema Sin lugar a dudas, por ser el que condensa la orientación de la obra, quizá por ello da título al libro.

4.2.5.1. Sin lugar a dudas

La quietud
es un caso de apuro
no significa paz
sino desgarramiento de conciencia

El poema presenta una serie de ambigüedades que le otorgan riqueza en la significación. Por principio de cuentas, la expresión 'Sin lugar a dudas' del título, abre el juego interpretativo con una afirmación categórica en el orden de 'no dejar espacio a la duda'; esto es, lo afirmado (antes o después de la frase) es cierto categóricamente.

El verso 1 compone una oración afirmativa con el verso 2, mediada por un espacio en blanco que no tiene la característica de la duda, sino la de otorgarle énfasis a la afirmación del V, 2. El verso 3 y el 4 son explicativos de la afirmación anterior en una posición adversativa (no/ sino). En este nivel se observa la composición del poema con esta estructura: el poema es una afirmación contundente configurada por una afirmación que es confrontada con una negación a la que se le opone al final a otra afirmación.

Desde este mirador, se puede considerar que es un poema circular, entonces el poema sostiene categóricamente que la quietud es desgarramiento de conciencia. En un sentido más amplio se puede decir que existe un acto categórico (dado aquí en el título) que es planteado (la afirmación del verso 1 y 2) y después confrontado con un acto adverso (la negación del verso 3) que a su vez es confrontado por otro acto categórico (verso 4). Finalmente, este orden permite sostener que en el fondo el poema conduce a un acto negativo: el desgarramiento de conciencia.

Se ha desplegado esta reflexión debido a que se considera está presente en la estructura general de cada poema analizado, afirmación que se pretende comprobar en el curso de los análisis de los siguientes poemas.

A continuación es dable mirar la constitución de la imágenes poéticas en este poema:

La quietud es un estado de reposo o falta de movimiento y también, en cuanto a una persona, indica 'sosiego' estar en calma o tranquilidad. La explicación de la quietud anterior, está dada en el verso siguiente: 'es un caso de apuro'. Si se recurre al significado cabal, el verbo 'es' funciona como copulativo porque une al sujeto con un atributo. Éste último es 'caso de apuro', donde 'caso' hace referencia a una situación, y 'apuro' es una situación comprometida que no se sabe resolver o superar, o un obstáculo que dificulta la consecución de algo. Así, se tiene que 'caso de apuro' significa una situación (la quietud) complicada que representa una dificultad para la consecución de algo.

Desde otra posición, el término 'es un caso de apuro' tomado todo como una expresión se refiere a una alternativa ante una necesidad, amenaza o un peligro. También se usa 'en caso de urgencia'. En este caso, la quietud ofrece la alternativa ante un daño. Es menester aclarar que la quietud no es la alternativa, la ofrece. En este orden, el sosiego permite vislumbrar

una resolución. No obstante, esta representación no permite ir más allá al poema.

El verso 3 incorpora una negación: [la quietud] 'no significa paz'. Apelando al significado establecido por la RAE, se tiene que paz es una situación o estado en que no hay lucha entre dos o más partes enfrentadas; en otra acepción se tiene que es un estado anímico de tranquilidad y sosiego que experimenta la persona no turbada por preocupaciones. En síntesis, en el verso 3 se sostiene, en congruencia con el verso 2, que: en la quietud existe (es) una lucha, una intranquilidad. Desde este perfil, decir que el sosiego permite vislumbrar una resolución, como se sugirió en el párrafo anterior, limita extender la interpretación a los versos siguientes (3 y 4).

El verso 4 se despliega como una antítesis: 'sino desgarramiento de conciencia'. Desgarramiento es la acción de desgarrar o desgarrarse. El verbo refiere a dos acepciones: una en el orden de rajar o romper violentamente y sin ayuda ninguna, una cosa flexible y poco resistente, como la carne. La segunda en el orden de causar una pena, tristeza o compasión muy intensas. Al respecto la RAE menciona que desgarrar, dicho de una cosa es causar gran pena. Y dicho de una persona es apartarse, separarse, huir de la compañía de otra u otras. Los significados anteriores de desgarramiento confluyen en la imagen que construye el poema.

Ahora bien, continuando en el mismo tenor, 'conciencia' es el conocimiento que el ser humano tiene de su propia existencia, de sus estados y de sus actos. Por lo tanto, en una síntesis, el 'desgarramiento de conciencia' del verso 4, representa a un rasgar con violencia lo que se sabe de uno mismo, lo cual provoca una gran pena. Y esta situación reclama un rechazo de compañía. Por lo visto, este verso es la conclusión de una idea planteada, desarrollada y opuesta.

En conjunto, el poema habla de la quietud, pero no en términos de inmovilidad o de sosiego, sino en términos de una situación complicada porque provoca dolor, al permitir rasgar con violencia lo que se sabe de uno mismo. Es pertinente suponer que si se rechaza la compañía, en el sentido de convivencia como habitar con otros, es porque el desgarramiento es por saberse solo, inhabilitado para habitar con otros.

Por su acercamiento alHaiku y por el giro antipoético que realiza este poema es cercano a la forma poética del chileno Nicanor Parra:el "artefacto" (forma donde el decir poético y el texto mismo se reducen a una unidad en la composición: el fragmento).

De regreso a la significación del poema en su conjunto, el último aspecto, el conocimiento de sí, constituye un vacío que el poema delinea en otra contradicción: se sabe solo, sin capacidad de convivencia, en el sentido de habitar con otros, y por lo tanto rechaza la compañía. He aquí un desgarramiento de conciencia. El vacío antes mencionado, construido por el significado al incorporar la imagen de dolor, es reforzado por sus significantes, ya que las palabras en sí mismas connotan agresividad (desgarramiento, apuro, no) y en su disposición en el discurso poético existe una oposición constante en la construcción, dicha persistencia se constituye en una especie de anáfora estructural. Desde esta perspectiva, en el fondo de este poema existe una imagen sobre la cual gira el resto: el sentir apuro: la preocupación, la aflicción.

4.2.5.2. Nocturno de celaje deslumbrante

El título del poema crea una imagen que en principio se forma con el significado literal. Nocturno en relación con la noche. Celaje en referencia con el aspecto del cielo cuando está surcado de nubes tenues y de

distintos colores, y deslumbrante en el orden de que deslumbra, que provoca en alguien una fuerte impresión por su brillantez. En otras palabras significa: la impresión de una noche con nubes esplendorosas.

Sin embargo esta lectura no es adecuada, porque es un guiño al vals peruano "Fatalidad". Sus primeros versos dicen: "Nocturno de celaje deslumbrante, romance del momento en que vivieras con el alma iluminada, soñando en tu mirada un amor que nadie tuvo para mí" (Jaramillo 2009). El tono nostálgico y de cierto pesimismo de estos versos contrastan con la lectura literal anterior. Entonces, como en todo texto, el título se convierte en una marca de lectura (el contraste) sobre la que se debe poner atención.

El poema inicia con la imagen de un ser solitario que camina en lugares inhóspitos, desagradables para poder estar o habitar, por tanto no ofrecen abrigo o protección; en una palabra, no son hospitalarios. Sin embargo, la necesidad de transitar por ellos obliga a acostumbrase con rapidez.

Toda esta significación que encierra el conjunto corresponde a la descripción de la noche 'apacible', pero llena de monstruos y pesadillas de los románticos tardíos. Esta figura quietud-noche, permite la pregunta ¿García Ruiz fue finalmente un romántico?, acaso ¿un antipoeta romántico? O más preciso, ¿un vanguardista o posmodernista romántico?

El verso 5 'no sé por qué me ha dado eso de hablar solo' es una ruptura con el tema anterior. Aquí el 'no sé por qué' significa a la vez continuidad en el sentido de enlazar el 'andar solo' con el 'hablar solo' y le otorga a los versos iniciales el atributo de un acto del habla y ejemplifica en los versos largos 6 y 7. En el 6, asiste a un lugar no propio para hablar, ni en voz baja. Para que deje de hacerlo recibe un placebo (un cigarro). Este mecanismo se repite en el verso 7, se encuentra de compras en un almacén y hablaba de otro tema: la talle de su cinturón y sobre la chica

que se acuesta con él. Si la reflexión es pertinente, entonces, por analogía la chica y el cigarro se encuentran en el mismo nivel: son placebos metafóricamente hablando: que carecen de acción curativa pero producen un efecto terapéutico.

El verso 8 incorpora un tipo de caminar diferente: por inercia, como un acto mecánico, sin conciencia del rumbo a tomar. En el 9, surge la alternativa de la escritura en un espacio cualquiera: una fonda, en la cual ejecuta una acción contraria a la que supone el lugar; es decir, no come, sino escribe. El 11 y el 12 suponen un paréntesis a la explicación de su estar en la fonda. En el verso 11 son los temas de su escritura: la ciudad y la chica con quien se acuesta, a la cual califica en el 12 como 'incógnita ingenua'. Para él la mujer es incierta y tonta. Del verso 13 al 16 continúa con su hacer en la fonda: escribir.

El verso más largo, el 17, comprende una serie de imágenes: río, mierda personaje y una relación sexual. En estas, la mierda, las heces, ocupa un lugar primordial, ya que, funciona como valor atributivo al verso ya que se encuentra en los tres momentos: río, como personaje y la relación sexual. La palabra como sustantivo es el excremento humano. Pero coloquialmente como adjetivo, alude a una cosa fea, mal hecha o deteriorada; es decir, califica negativamente. Y como interjección expresa enfado o contrariedad. Por lo general, la mierda es asociada a la basura y a las inmundicias humanas, y por extensión al pecado.

Con las precisiones anteriores se revisarán la serie de imágenes mencionadas. La primera, se refiere a que si el río caminará (tuviera pies) no permitiría ser una inmundicia; por ello es tonto, porque se deja llenar de mierda. Desde esta visión, le es negada una categoría humana y está condenado a contener inmundicia. Así, el río es usado negativamente porque acarrea las miserias de una ciudad aún rural (mierda de vacas,

gente, carros, políticos). De modo que el cauce es humanizado en una operación que lo instala como la ciudad misma, el cauce es la ciudad. Sobresale de esta idea la posición de 'gobernadores' que los distancia de la 'gente' y los acerca al significado negativo.

La segunda imagen es la de la mierda como personaje. Ella tiene éxito, o sea, un resultado afortunado en la acción emprendida y además tiene aceptación. Es primaveral, que tiene frescura, hermosura y esplendor. El término 'aristocrática' hace referencia a finura y distinción, de la misma manera que el adjetivo gentil. En este tenor se constituye como una sarcasmo que alcanza a quienes se hayan en el cause del río, quienes por oposición son los contrario. No obstante de colocarla en un nivel más alto, la mierda no piensa ('tuviera su propia opinión'). Esta idea (no piensa) alcanza a los otros dos personajes del verso. Así se conecta con ellos usando un matiz escatológico.

Para la tercera imagen, la frase 'y que duele' funciona como enlace entre la salida de la mierda del ano y la relación sexual con la amiga, en una clara alusión a una postura y a un orgasmo. Dicho acontecimiento sirve para definir a la mujer, negándole relación con las anteriores imágenes. Ella no es una mujer fácil, pero sí bronca. Con el yo personaje tuvo su primera relación 'y se bautizó', con ello deja ver una postura machista confirmada en: 'y anda conmigo hasta que yo quiera/hasta que los árboles digan basta'. Después, en un cambio brusco pasa a otro tema, aunque no ajeno, solicita que ya deje de llover, para ir por ella para tener una relación. Aquí revela ansiedad.

En síntesis, río, mierda personaje y la relación sexual configuran una imagen relacionada con el interés por el excremento. Las dos primeras operan a partir de un sarcasmo, no sólo porque es soez, sino porque lleva la ironía hasta la ridiculización de la sociedad urbana, dicha figura retórica

encierra una inconformidad. Aunque para la tipificación de la mujer se muestra condescendiente, el matiz hosco se mantiene con el machismo. En una denuncia, dice que aguarda tener este tipo de encuentro con la mujer que espera a que la lluvia pare.

Como principio constructor del verso 17, del mismo modo que en todo el poema, es evidente la utilización de la anáfora, donde mierda, mujer y la relación sexual son reiterativas, aunque opuestas en una primera lectura. Se desarrollará la referente a la 'amiga':

La personalidad de la mujer es delineada en distintos versos. Ya habíamos mencionado que su nombre es Patricia, que es incierta y tonta (no piensa). No era una mujer fácil, pero sí bronca. A lo que se debe añadir del verso 35 que está interesada en la fama ('es sólo una chiquilla interesada en salir en los periódicos'), además, si era bronca, ya ha sido domada ('cae en mis brazos como ingenua cocinera') y no existe reparo en compararla con la mierda aristocrática ('como una dama aristócrata'). Ella se despide con tristeza y a él le parece 'sabroso'. Su ternura viene de un contraste en el imaginario, pues supone que el rock lo que menos tiene es una imagen de ternura (V. 36). Las maniobras atributivas anteriores lo califican a él y también a su hacer.

Al finalizar el verso 17, existe un regreso al presente narrativo y la espera por el encuentro. El verso 18 introduce una serie de imágenes que inician con una situación personal íntima (maneras de dormir, comer galletas) que va creciendo en tanto introduce una relación agresiva del yo poético con los vendedores ambulantes, personajes populares en una ciudad, equiparables al merolico.

El enfrentamiento con ellos habla de la marginalidad del yo poético, porque el vendedor ambulante con sus gritos (haciendo su labor) le impide caminar y escribir (en una marca intertextual), por eso le escupe la cara.

La respuesta colérica de los vendedores es tratada en el poema de manera caricaturesca e irónica: 'y oír cómo declaman bonito' (V. 22) 'vaya qué sinfonía de palabras' (V. 26). Hecho que los conecta sarcásticamente con los poetas de pueblos.

A estos personajes el yo poético los juzga a través de la voz de los maestros, como mojigatos e incestuosos, que además lo critican sin saber. A pesar de ello, se presentan como 'bien portados', de acuerdo a la categoría protocolaria de lo socialmente aceptado. En cambio, de los maestros bosqueja un saber, aunque sea a nivel de chisme. Los acontecimientos anteriores van en la línea con lo cotidiano en una ciudad y la visión se constituye en franca confrontación con el mundo exterior. La obra al final culmina de manera abrupta y corta el hablar-escribir para cerrar con su desplazamiento hacía el encuentro con la chica.

En un movimiento que se considera como un metadiscurso ofrecido como una especie de soliloquio dialogante: el yo poético habla de sí, consigo mismo. De su situación cotidiana: el caminar y hablar sólo. El personaje callejea, vagabundea, y eso crea una personalidad. Y en estos trayectos dibuja con escatología aconteceres también cotidianos. Desde esta perspectiva, ese caminar solo se ha vuelto habitual en la soledad del 'Yo' como escritor. No obstante, no tiene conciencia de esa soledad, ya que no reflexiona en esos términos, precisamente para no caer en el lugar común o en el mito. Tiene conciencia de que es escritor y de que es distinto a los demás, puede tener amigos, pero él es diferente.

Otro tema es el desplazamiento al encuentro con una mujer. El carácter machista del Yo poético y el pasivo de Patricia, antes expuestos, se acentúan con el tipo de descripción que realiza de las mujeres que aparecen en el poema. Son prostitutas por oficio o por gusto, como son tratadas cuando se refiere a las familiares (primas, hermanas) y a la

misma Patricia que ’no es nada’. Este gesto mordaz se modifica en la mención ofensiva de la madre y de la abuela que realizan los vendedores, porque da lugar a una respuesta agresiva de su parte. En una intertextualidad hacia la cotidianidad, el hecho significa que todas las mujeres son prostitutas menos mi madre y mi hermana.

Estilísticamente en el poema se recurre a la caricatura, al sarcasmo y la ironía, pero también a la anáfora, tanto como figura literaria como estructural. Antes de continuar, es necesario desplegar el sentido de anáfora que se aplica.

> El proceso llamado anaforismo, establece la conexión entre poemas, antipoemas, artefactos, chistes, ecopoemas, sermones, etc. A través de los rasgos de la anáfora muestra diversos grados de realización. Los ejemplos de este diálogo entre textos son numerosísimos y las modalidades varias: transformación, imitación, continuación, caricatura, condensación, amplificación (Genette, 1986), pero todas ellas poseen el signo de la repetición o, vuelta de un elemento (frase, oración, verso, palabra) que establece o envía al texto precedente.(Centro David Hume 2016)

Con este artilugio literario se precisa que en el poema aparecen con mayor énfasis las figuras siguientes:

Mujer y sus variantes (niña, chiquilla, etc.): 11 veces.

Relación sexual y sus variantes: 7 veces.

Caminar y sus variantes (ir, salir,): 5 veces

Escribir: 4 veces.

Hablar solo: 4 veces.

Debido a que lo femenino en este poema está conectado al tema sexual, a excepción de la figura materna, el vínculo entre la figura de la mujer y la relación sexual se establece como el de mayor incidencia, por tanto el de mayor repercusión. Y el caminar también tiene un importante peso,en sus dsintintas razones: vagabundear e ir al encuentro de una mujer, por decir las más. Recordando que el andar en el poema confluye con la soledad del 'Yo' como escritor y con la reiteración del 'hablar solo'. Entonces el poema señalaría que el tema sexual se encuentra en la misma tónica del caminar y del hablar: la soledad.

Al mirar el poema como un bosque, y encontrar desde esta posición a un escritor mirándose a sí mismo en el acto de la escritura, no se puede dejar pasar por alto el acto del hablar y de escribir, ya que en este nivel, el poema si bien es una producción poética, o antipoética para definirlo mejor, es un producto del habla. Es una verbalización oral que se traduce a un acto escritural. De este modo no es producto de un loco que anda hablando solo, sin compañía, sino un producto lingüístico muy consciente y dirigido a un lector en las mismas circunstancias. De manera tal, que el lector modelo, siguiendo a Eco, debe ser alguien que comprenda las mismas emociones de soledad.

4.2.5.3. Paseo Tamulté I

En este poema se plantea un encuentro sexual con Marcolfa. La trama inicia con una hecho positivo que es confrontado por sucesos cotidianos. Los cuales se suman a inacción 'estuve parado todo el día [..]', con ello se cancela toda oportunidad y se produce la frustración. Sin embargo, a este estado se le opone la competencia de la mujer que permite que lo buscado se realice.

Del verso 1 al 3, existe una imagen 'de paz', en el sentido que se ha venido manejando. El verso 4 es un llamado claro a la mujer que aparece en los versos 11 y 12 'Patricia Incógnita Ingenua' del poema "Nocturno de celaje deslumbrante". Entonces, el verso 4 tiene la función de hacer de ellaunaescuchafictiva en Paseo Tamulté I. Por lo cual es posible indicar que existe cierta forma de cinismo. Es oportuno señalar que en el poema que se revisa, es notoria la intertextualidad con diversos discursos.

Del 5 al 8 muestran situaciones cotidianas. Pero a partir del 9 se comienza a manifestar la ansiedad en el personaje. La cual es reforzada con su caída del camión al momento de bajar de él. Ahora las acciones cotidianas en una ciudad se vuelven contrarias, los perros y los pordioseros se divierten ante su desgracia. El verso 17 concentra el móvil del poema, por ser una meta fundamental en su objetivo y porque es el punto álgido de los sucesos. Aquí la espera es con hambre, prolongada y obstinada ('…la casa de Marcolfa en los ojos').

Al entrar la noche a partir del verso 18, se configura una antítesis clara: en 'una iglesia celebra con campanas un bautizo' del verso 19, ocurre un hecho muy poco probable en la cotidianidad, efectuar un bautizo y más aún hacerlo con las campanas al vuelo. La imagen posible es que sea tomado el bautizo como la celebración de una boda, que incluirá el bautizo de la mujer; esto es, su primera experiencia sexual. Esto configura una alegoría caricaturizada.

Pero lo fuerte de la noche da entrada a la desolación por la espera frustrada e incorpora lo más tenebroso de la ciudad: las prostitutas y a los seres fantasmales (conejo-rata-polizón). Sufre una agresión física y verbal de parte de la mujer, mientras sigue caminado, vagando, en una referencia al poema analizado anterior. En un contraste, la fuente, considerada por lo común como depositaria de agua limpia, es

representada con basura y ella le refleja la cara con el mismo tono de la figura de la noche.

El verso 29 sintetiza los acontecimientos frustrados con la adjetivación 'quemado por dentro'. El yo poético se encuentra agotado, molesto y dañado emocionalmente, con primacía en la autoestima, por la cancelación de la relación sexual planeada. Si se toma en cuenta este punto, existe una conexión con un significado de 'quemado': Calentar demasiado una cosa, porque en una metáfora señala el estado (caliente) excitado en el que se encuentra. Si esto se enlaza con la relación agresiva con la prostituta halla sentido. Tal lectura permite colocar en primer término la expectativa sexual del Yo poético.

El verso último (30), después de un largo espacio en el texto se ubica casi en el margen derecho, este espacio puede interpretarse como la larga espera que estalla en el encuentro que sugiere el 'me esperaba'. La mujer, en espera pasiva, pero paciente, trastoca el fluir oscuro y le da resolución al objetivo permaneciendo en la casa. En esta oposición de figuras, la casa se constituye en el contrario de la calle: la casa alberga, la calle agrede.

En esta misma tesitura, la palabra 'caminar' se opone a 'vagar' porque la primera es utilizada en un ambiente armónico y la otra en uno hostil. Así, el caminar se va degradando en el tránsito por la calle, pero la espera infructuosa realiza la trasformación en la noche, tiempo en el que la misma degradación del ambiente nocturno degradan al personaje, quien hala hospitalidad en la casa, pero en el fondo no es se debe a su posible condición de alberge, sino porque en ella encuentra salida a su contención sexual, a su 'calentura', con lo que también se configura una oposición con la supuesta relación sexual frustrada con la prostituta. Desde esta postura, la relación sexual se convierte en el hilo de la poesía, el cual es tramado en dos tipos de ambientes, uno optimista de la mañana y uno sombrío en

la noche. La carga mayor se encuentra en la degradación, en el pesimismo.

4.2.5.4. Tierra Colorada Center

La carga de imágenes personales, surgida desde adentro del alma, es múltiple y honda. Por ello se decidió recuperarlas en primera instancia. En este largo poema se tiene, en orden de aparición, un sueño. Considerando el transcurso del poema este resulta ser una relación sexual como una virgen joven de 13 años. Si bien no se halla denotada la realización de tal acción, su mismo tratamiento muestra indicios: 'sueño más logrado' (V. 3), después el discurso lo va configurando, como quedó establecido páginas atrás.

Existen otros dos versos (12 y 13) donde, como sólo dicho de paso, fija una postura con respecto a la situación familiar del Yo poético. Rompiendo el tema y el ritmo de los versos anteriores, la voz personaje afirma que su padre es ignorante pero que lo echa de casa. De su madre dice que no sabe de ciencias sociales, en una posible alusión a no 'saber de la vida', y con ello expresar que no lo comprende, en cambio sí sabe de matemáticas, en referencia a las cosas prácticas, a los números, al negocio.

En contraste, la mención a su abuelo en el verso 37 'cómo decir el arroyo del abuelo nunca me refleja el rostro y sólo si me baño en él se pone clarito me entristezco', existe una conformidad con este personaje que vive en el campo y donde el Yo poético se siente contento, por eso su congoja al acordarse de él.

De ser válida la interpretación acerca de los padres, aflora la razón del ir y venir del poema, de la enorme vitalidad en él y de la esperanza proyectada en 'la vida no es una mierda' (V. 61) y 'la vida empezará

mañana’ (V. 62). El fundamento de esta argumentación estriba en que la tenacidad construida ha sido generada por un sentimiento de incomprensión que en el fondo guarda uno de orfandad. En éste se encuentra la raíz del constante discurrir, en sus distintas acepciones. Porque es una búsqueda de sí mismo que manifiesta una falta de cariño, sustento, a la vez, de la rebeldía.

La contundencia que surge de esas imágenes alcanza a los otros tres poemas analizados. Son datos ocultos con el propósito de ser descubiertos por el lector. No es gratuito que no sean recurrentes en los poemas y que aparezcan como dejados allí, entremetidos entre verso y verso. Y finalmente, que el tema lo trate con desdén en el verso siguiente ‘y yo que le hago a varias cositas pero es distinto’ (V. 14). El ‘tiemblo’ (V. 15) figura un estremecimiento a lo dicho, como también en el ocurre 27 al regresar a su espera en la parada después de una digresión.

Otras de las imágenes destacadas en el poema se configuran con su exposición en varios versos. Se trata de la ciudad. La agresión que padece con los trabajadores petroleros, los mendigos y su engaño de pobreza la reitera en dos ocasiones. La aceptación de estos comportamientos está dado en el verso 21 ‘La ciudad es nada más eso ciudad y no habrá fuerza que la pare’. El tono que se percibe en este verso es el de resignación. Sin embargo su respuesta es lo contrario, ofensiva. El ‘Yo’ responde con agresividad a la cotidianidad e insulta a los personajes citadinos, engaña al policía en el asilo. El amarre del ‘Yo’ en oposición a la ciudad es una relación de amor-odio.

Otra imagen destacada es la de ‘bati’, niña mujer. El nombre es una alusión a un personaje de los comics: Batichica. Su comportamiento es, efectivamente, el de una niña. El pudor para dar un beso en público lo sugiere. En este tenor, la conducta del personaje no es más que la de un

adolescente. Quien responde de mala forma cuando se le inquiere ‘si viene otro a quererme catedrizar pues nomás no’ (V. 33) ‘y lo boto al carajo esto es cosa mía’ (V. 34). El trato que le brinda cuando se dirige a ella es cariñoso ‘bati mamita qué linda estás hoy’ (V. 42), así como en los versos 50.

Sin embargo, cuando habla con el lector el tono es distinto. Sin dejar de ser cariñoso es rudo y por momentos grosero. El cambio de tonalidad ocurre en la descripción de ella iniciada en el verso 55 ‘mujer de tierra lodo ternura y cosas’. Llega a un punto fuerte en el 65 y 66: ‘pero sí los ojos más negros que las aguas de los drenajes más negros mucho más’, con ese color que hiede a revolución de amigos tan amables y humanos’. Y cierra la enumeración de atributos con ‘bati tiene unas [nalgas] de oro incienso de amor de odio’ (V. 75).

En el texto se configura una oposición entre las figuras de Marilyn Monroe y de Bati. La de la actriz está dada a través de un cartel en un almacén. La confrontación sucede por su pelo: rubio vs. negro, el tono de piel: blanco vs. oscuro. Su condición social: actriz vs. escolar; fama vs. anonimato. Estas últimas dan acceso a una más: inaccesible vs accesible. Con ella, la voz poéticareconoce la belleza de la actriz, aunque prefiere con firmeza a la anónima, ya que para él no lo es.

La mujer que el yo poético busca es una idealidad alcanzable a través de un denodado esfuerzo de cálculo que implica una superación del alma y del cuerpo. Por ello es una mujer que no puede o debe tener. Es aquella que se le niega, que se resiste a los embates del conquistador, aunque ella misma esté deseando el encuentro. Este es el juego que plantea la seducción.

En el verso 38, el Yo poético se sabe feo y gordo, pero también está cierto de que la labia (poesía) lo llevará a la asunción, a ser lo que desea, a

cumplir su sueño, a 'ser' (poeta). En este orden, en el poema aparentemente agolpa palabras, va de una situación a otra, discurre constantemente. Es la certeza de que la inmovilidad cancela, lo que mantiene vivo y en constante búsqueda al 'Yo', como en un cortejo. Por ello debe arrasar con las palabras, porque para él es una táctica, más que defensiva, ofensiva. Es una manera de sobrevivir en un mundo agreste.

Por ser importante, se señala que el anaforismo es el principio constructor de "Tierra Colorada Center", descubrimos rápidamente que las palabras reiterativas son éstas:

bati: 8 veces.
cómo decir: 5 veces.
la tarde tuya: 3 veces.
a cien metros: 3 veces.
ternura: 3 veces.

La repetición de 'bati' es pertinente con lo que la historia en este poema indica; es decir, en un proceso de seducción la mujer ocupa el foco de atención del personaje. El cómo decir halla sentido en el papel que la verbalización ocupa. La tarde tuya se encuentra en la misma línea de bati. La distancia (a cien metros) crea la imagen de lo no alcanzado aún, pero ya existe cercanía. La palabra ternura se encuentra también en la línea de la seducción.

Las reflexiones anteriores han ampliado la imagen del cortejo hacia un proceso de seducción universalmente reconocido. Porque ha repercutido en la memoria y traído delante otros procesos de seducción ya clásicos en la literatura y en la ópera que materializan el mito de Juan, como Don

Juan Tenorio de José Zorrilla y el Don Giovanni de Mozart. El acercamiento no es sólo sobre el tema, ya que el perfil romántico tardío de la obra de teatro mencionada es un guiño a la orientación literaria de los poemas tratados en el análisis. Del mismo modo ocurre con la ópera de Mozart puesto que el drama jocoso con tintes cómicos revela a un ser humano irreverente que siente y padece, por ello está en constante movimiento seductor, como en el corpus de trabajo.

A lo largo de los análisis realizados a cuatro poemas en este apartado, y por la intermediación de las sugerencias textuales, propias de la resonancia, se ha abierto la repercusión hacia el trabajo literario de Nicanor Parra, uno de los mayores poetas de la literatura hispanoamericana, Premio Nacional de Literatura (1969) y Premio Miguel de Cervantes (2011).

Antes que nada hay que decir que el libro *Sin lugar a dudas*, de Teodosio García Ruiz, es el más cercano a las premisas de la antipoesía de este escritor chileno, y no sólo se puede asegurar porque está expresada con nitidez en cada uno de los poemas vistos y en la totalidad del libro como obra literaria, sino que también se tiene el dato de que en el momento de la escritura de dicho volumen. Parra era una de las lecturas obligadas de Teodosio, tal como lo han confirmado en entrevistas tanto su amigo personal Miguel Ángel Ruiz Magdónel, como el mentor del joven Teodosio: Fernando Nieto.

En este orden, es pertinente desplegar las formas poéticas de Parra para ubicar la obra de García Ruiz. Uno de los rasgos esenciales de la antipoesía es el intenso diálogo textual que establece con otros discursos históricos culturales, ya sea políticos, religiosos, sociales, poéticos u otros. Esa intertextualidad o dialogismo textual como base de la escritura antipoética

la alejará del uso de las figuras o tropos tradicionales o más arquetípicas de la poesía creada hasta antes de las vanguardias.

Así, en su tentativa de desacralización o deconstrucción literaria a la que aspira la antipoesía, las figuras recurrentes serán la ironía, la parodia, la caricatura, el artefacto, el chiste, la dispersión, la inversión, deformación y la diseminación, entre otras. Esta subversión poética se logra precisamente a través del empleo sistemático del montaje como principio constructivo consistente en el collage de elementos heterogéneos, fragmentos dispersivos y diseminantes, que los críticos llaman "anaforismo" por estar sustentado fundamentalmente en la figura de palabra denominada Anáfora.

Por lo regular, la escritura de Teodosio manifiesta la ruptura e incongruencia entre denotaciones y connotaciones para prefigurar un yo poético desacralizado en oposición a la concepción romántica o modernista. Este sujeto poético desacralizado se construirá principalmente a través de los procesos de autocitación y autorreferencia. Y hasta donde ha sido posible revisar el corpus de poemas de García Ruiz, el anaforismo y el montaje se mantienen como elementos claves de su construcción poética.

El referente poético en la producción del texto analizado ha sido el Artefacto parriano, donde el decir poético y el texto mismo se reducen a una unidad en la composición: el fragmento. Se cierra este apartado con una explicación que el poeta chileno ofrece:

> A través de una configuración muy breve de palabras uno se pone en contacto con algo que está más allá. Por ejemplo, cuando se anuncia un departamento: a través de la configuración de las palabras uno se puede imaginar ese departamento que necesita urgentemente. En el artefacto no es un departamento propiamente tal lo que se anuncia: es

algo que el lector necesita, algo que anda buscando de una manera u otra. Una cosa parecida ocurre cuando se entra de noche a una ciudad moderna. Uno viene de la nada y los avisos luminosos como que lo llenan, como que de alguna manera lo hacen vibrar, lo hacen vivir, y uno va de un aviso a otro y cada aviso es una especie de pinchazo a la médula. Esta noción de pinchazo a la médula es interesante. Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de una aguja, de galvanizarlo de manera que el lector mueva un pie, mueva un dedo o gire la cabeza. Interesa mucho no perder de vista la relación de texto a objeto o a mundo que está más allá del texto mismo. El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto [...] hay que vender una mercadería, una mercadería que es de otra naturaleza y que al lector le es de gran utilidad para su vida. (Morales 101)

5. La consagración del círculo

De acuerdo con lo planteado en la metodología, en Mímesis I se asentaron las circunstancias contextuales de Teodosio García Ruiz, las cuales contienen los principios potenciales de la red conceptual de episodios o acontecimientos del corpus de trabajo. En Mímesis II se describió y analizó aquella red ya no potencial, sino configurada de cierto modo en acciones e imágenes que instauran el mundo poético de *Sin lugar a dudas*. Mas el proceso interpretativo aún no concluye, ya que es necesaria la mirada del lector para que la obra adquiera vida. Sólo con la lectura competente adquirirá su plena actualización y realización.

Lo que comunica el libro es más que su sentido, es el mundo que proyecta y constituye su horizonte. De aquí que en la Mímesis III, propósito del presente capítulo, confluye el mundo del texto con el mundo del lector, ya que recobra y concluye el acto configurante en lo que Ricoeur llama 'Refiguración'. Ampliando el concepto, al recibirse el sentido de la obra se recibe también su referencia; esto es, las experiencias inherentes al lenguaje, donde se halla el mundo desplegado en él, de acuerdo con la idea de Ricoeur y cercano a los conceptos de resonancia y repercusión de Bachelard.

Al proyectarse el horizonte de la obra no sólo se mira aquello que la circunscribe y distingue como obra, puesto que el lector se interna en ella con toda su experiencia vivencial, lo cual hace factible relacionarla con todo aquello que existe en la vida cotidiana y, en este proceso, reconocerla como parte de su mundo, de su ser. La convergencia de los horizontes autor-obra-lector, es lo que se llama la consagración de círculo hermenéutico, de acuerdo al modelo de análisis La Triple mímesis de Paul Ricoeur.

En dichocierre, la interpretación pretende hacer asequible el hallazgo del sentido a la práctica social humana en *Sin lugar a dudas*, mira de la presente investigación. Para lograrlo, se desplegarán los razonamientos de fondo surgidos en los análisis surgidos de la Fusión de horizontes del capítulo 4. La manera en que se desdoblan obedece, en primera instancia, a retomar las significaciones relevantes de cada apartado y valorar los acercamientos, confluencias y lejanías entre las partes para conjugarlos en unidades susceptibles de ser interpretadas, en una segunda instancia, desde la perspectiva hermenéutica ontológica planteada en el capítulo II.

5.1. La espera

Se considera conveniente iniciar destacando la función de la 'espera', que si bien no es la de mayor peso significativo y puede verse como una oposición, apoya a la movilidad en su proceso de constitución. Su primacía en la configuración del sentido del texto la adquiere por su frecuente incidencia y por la resonancia que adquiere en el corpus de poemas seleccionados para este trabajo.

De acuerdo a las características que presenta la 'espera' en los poemas, se visualiza que en ellos se configura de diferentemanera, dándose el caso de que una 'espera' puede desempeñarse de modos distintos al mismo tiempo y en diferentes niveles. El sentido de la palabra esperar, como se ha señalado anteriormente en los análisis, no se refiere a paciencia que supone quietud. En el despliegue interpretativo tomará otro curso esta afirmación y ello contribuye a la riqueza literaria de la obra.

La 'espera' unas veces opera como plazo o término para ejecutar algo. Aquí surge de manera inmediata la que sucede en "Tierra Colorada Center", donde ha sido evidenciado que el Yo poético espera el término del

plazo del proceso seductor para llevar a cabo la tarea que se ha impuesto: la relación sexual. A partir de este punto es posible desdoblar que los encuentros sexuales funcionan como una especie de plazo, porque se espera a que cuando éste termine se lleve a cabo la satisfacción buscada; esto es, al finalizar se realice el colmado del vacío interior del Yo personaje. Esta orientación es posible observarla a lo largo de los poemas de este tipo.

Como modo de aguardar, se entiende a la espera como permanecer en un sitio esperando la llegada de alguien. Es importante ubicarla de manera distinta debido a que mientras ocurre revela determinación en la consecución del objetivo, a pesar del ambiente hostil el personaje se mantiene firme en su resolución. Así se puede ver en la espera por Marcolfa y de Bati. Además, esta acción modifica el desarrollo poético ya que al fracasar la espera, la tonalidad y el escenario se matizan de manera sombría, condición que permite, en el caso de la primera el factor sorpresa y en la segunda se afirma la ambiciónpor su objetivo. Este tipo de espera crea tensión en la historia.

También es destacada la espera que guarda el creer que sucederá una evento. Aquí se encuentra la esperanza de lograr o de que se realice algo que se desea. A nivel superficial es el modo que más se puede observar, porque los traslados basados en ella y la relación sexual como móvil en los poemas, tienen como condición esta espera. Por ello, en otro nivel, la firme creencia en que tendrá salida la pasión carnal genera la trama, ya que existe la esperanza fundada en alcanzar el objetivo buscado. Esta perspectiva deja ver que no es propiamente la relación sexual el eje, sino la esperanza fundada en lograrla. Por lo tanto, es pertinente decir que los juegos de la seducción no son ejes poéticos, sino la esperanza. Entonces

ésta adquiere una gran significación porque alcanza a la esperanza en abandonar el sentimiento de soledad.

En este tenor, a un nivel profundo, la configuración literaria del poemario apunta hacia la esperanza fundada, aquella que no es una espera de que algo ocurra, sino una dolorosa búsqueda. El fondo poético está recubierto de una esperanza construida con cimientos adversos, porque en la manifestación de la adversidad ya se encuentra la esperanza de su superación. Adquieren significación los versos 'la vida no es una mierda' y 'la vida empezará mañana', como muestra de lo señalado. En este sentido, el poema Sin lugar a dudas abraza al resto, debido a que el sentir apuro, la aflicción que acompaña al dolor por saberse sólo, contiene la esperanza fundada de superarla por medio de encuentros sexuales. Y si en el fondo no ocurre así, es debido a que existe un desconocimiento que no ha permitido verlo de esa forma.

La 'espera' como acción se refiere a permanecer en un sitio con la finalidad de que concluya un evento particular. En esta situación se encuentran las esperas debidas a una dificultad en lo planeado que obstruye su realización. De este modo, la acción inicial 'ir al encuentro' se ve obstaculizada y por ello es necesario llevar a cabo un proceso de eliminación. De allí que este tipo de espera no significa inmovilidad.

En esta categoría se encuentra la espera a que la lluvia amaine, donde el personaje muestra ansiedad y supera los obstáculos escribiendo/hablando. Tal condición se observa también en la espera de la parada de autobuses y en los muelles, pues mientras espera no deja de hablar. Lo significativo aquí es que el personaje realiza un acto del habla para superar la inquietante espera. Con ello, el habla (oral y escrita) se constituye como el auxiliar 'mágico', como el coadyuvante en la superación del obstáculo.

En este punto la espera de las mujeres cobra una relevancia mayor, porque al trasladar la atención hacia la perspectiva de la mirada de ellas emerge un perfil no previsto. Para que esto suceda es necesario iniciar con la visión que la obra presenta en primera instancia.

Patricia se guarece (espera) a que la lluvia amaine en la calle y Marcolfa se refugia en la casa del Yo poético mientras éste arriba. La característica de estas esperas es la pasividad, sólo se permanece inmóvil en espera de que concluya la interrupción del motivo de su estar allí: la relación sexual. La paciencia que esta acción requiere, contrasta con la ansiedad del personaje, al tiempo que se instaura como la condición necesaria para que la meta se lleve a cabo. Esto es, sin la espera paciente de las mujeres no habría encuentro posible para el hombre inquieto.

Lo anterior conduce a reflexionar sobre el enfoque con el cual está poetizado este tipo de espera femenina. La visón con la cual se conforman el contenido y la expresión de los poemas corresponde a la de un ser egocéntrico, por ello su afán por controlarlo todo. Sin embargo, por los rasgos de la figura femenina, es posible contemplar de otro modo esta espera. Si se mira desde los ojos de la mujer, la espera no es pasiva sino lo contrario, puesto que es ella quien regula el acontecer en el poema desde el rasgo de la paciencia. Y tal rasgo implica conciencia.

La afirmación anterior se funda en que existe el desplazamiento de la mujer para ‘ir al encuentro’ y en su competencia para realizar lo buscado en todos los poemas con este tema en el libro. Estos hechos revelan que la espera paciente es un modo de realización sostenido en movimientos previos como ponerse en situación de ser mirada para ejercer, desde una postura que aparenta pasividad, su acción: el encanto. Es el discreto encanto de la sensualidad. Lo femenino en esta línea está configurado en

el marco de un intercambio de servicios simultáneos, sin deudores ni acreedores.

Desde este horizonte, no es que la mujer se deje pasivamente a que el hombre acometa la acción, sino que propicia, fomenta y hace posible su propia pasión carnal a partir de su realidad. En el texto no se encuentran evidencias que muestren la no aceptación, la negativa femenina o el forzamiento para el encuentro sexual, incluso en el poema "Tierra Colorada Center", es la misma Bati quien regula el acontecer de la seducción, al ejecutar su paciente espera en el desarrollo de los hechos, les da su tiempo. Por lo que aquella pasión femenina, en una sociedad conservadora como la tabasqueña, debe realizarse casi en la clandestinidad.

El casi se refiere a que es el hombre de este tipo de sociedades quien rompe la cautela porque debe alardear de su hombría con sus compañeros para afirmarse como ser. En cambio la mujer opera distinto, sabe lo que quiere, sabe cómo hacerlo y lo hace, por tanto se sabe mujer, sin necesidad de ajenos a la relación íntima. El 'saber cómo' involucra el sigilo para no constituirse como una mujer fácil, por tanto despreciable, en una sociedad encerrada en el honor de la abstinencia femenina y en el honor de la reserva exclusiva de una mujer para un hombre.

Desde este cariz, en las sociedades con valores centrados en el beneficio de lo masculino se produce un doble juego, por una parte el hombre que finca su honor (padre/ esposo) en la custodia la abstinencia sexual femenina fuera del matrimonio; y por la otra el hombre que se afirma como tal al quebrar el honor ajeno. El cual no es la virginidad o exclusividad en sí misma, ya que a nivel simbólico éstas representan la encomienda social asignada al hombre: el buen resguardo de una institución social fundamental, como lo es la familia.

Con base en esta postura, el hombre debe velar por el bien de los seres débiles. Por ello lo que se mancilla no es a la propia mujer, sino al valor mismo de hombre de bien, en oposición al hombre de maldad. En el centro se encuentra la mujer en dos sentidos, como un ser débil, por tanto presa fácil de la maldad, y como el ser activo que genera la maldad. Ambos casos apelan a la creación bíblica de la humanidad, donde la mujer, Eva, es presa fácil de la tentación y no sólo prueba el fruto prohibido, sino que seduce al hombre para hacerlo también. En esta orientación, la mujer es la culpable del padecimiento humano, por ello hay que cuidarla, ver por su castidad.

En las sociedades que funcionan con esa narrativa religiosa, como la tabasqueña, y a pesar de no ser practicantes del rito, configuran su vida en función de ella. Por lo mismo, la figura materna se alza como valor supremo de pureza, de abnegación, de amor, de entrega total a los varones de su familia, y por ello el cuidado que se le tiene a la mujer, en tanto no se convierta en ese símbolo de madre ideal; esto es, en la mujer domada por la civilización machista. Sin embargo, desde una visión femenina abierta, esa maldad se encuentra en la mente masculina, ya que el hombre recurre a conceptualizarla de tal forma como una medida de control, de poder. Entonces, el ser débil es el hombre.

Bajo este perfil, el enfoque egocéntrico de los poemas no toma en cuenta la perspectiva femenina, debido a la condición masculina tradicional del sujeto lírico, por lo que debe controlar para afirmarse. No obstante que él se asume como el dominante, en el fondo él es dominado por la soledad, provocada por un sentimiento de desamparo, dispuesto en el texto por una carencia de atención paternal, enfatizado por la ausencia de cariño maternal. La respuesta a este sentimiento es la pasión desde dos

perspectivas; una es el acto del habla: hablar y escribir. Y la segunda es la pasión carnal llevada hasta el delirio.

Por ser el desamparo un elemento importante en la hipótesis de investigación, se considera pertinente abundar en ella. Una ciudad como Villahermosa, horadada por la modernidad vertiginosa que impulsa el sector de los servicios y el incremento de la burocracia, requería en los nacientes años ochenta de una clase media para su atención. Al mismo tiempo, el encarecimiento de los productos y servicios aunado a las dificultades económicas por las que atravesaba el país, dieron por resultado que muchas mujeres tuvieran que trabajar. A este panorama, se le debe sumar la aspiración insistente a la ascensión social que identifica a las clases medias. Bajo estas condiciones, los acontecimientos fueron rebasando a los valores tradicionales.

La abrupta irrupción de nuevas condiciones sociales rasga cualquier estructura social y los valores con los cuales las instituciones funcionaban se desquebrajan. Al desplazarse la figura materna como la encargada de transmitir los valores de la familia por la circunstancia de tener que trabajar para mantener a la familia y más ante la ausencia del padre, responsable tradicionalmente de ello, los hijos varones pierden el asidero para constituirse emocionalmente y se produce la sensación de desamparo. He aquí el origen del proceder inquieto del personaje poetizado por Teodosio García Ruiz a través de un sujeto lírico. efectúa su labor

Ahora bien, con algunas mujeres sucede de otra manera, dado que ellas, al insertarse al nuevo orden social mediante el trabajo, a pesar de seguir desempeñando en exclusiva las labores del hogar, desplazan su destino tradicional de ser las depositarias del ‘amor puro’. En otras palabras, las mujeres en el nuevo orden impuesto por condiciones adversas, abandonan

su nicho simbólico para realizarse no como madres, sino con un concepto mucho más amplio: como mujeres. Y ello incluye darle salida a su impulso sexual.

En este orden, las mujeres que esperan una relación sexual con el Yo poético, saben lo que quieren: sexo como placer efímero. No buscan a un hombre con el cual realizarse como mujeres, porque han desplazado el ser depositarias del amor puro, para instalarse en el amor carnal como una alternativa de vida, mas no la única y definitiva. Desde esta posición, no se involucran sentimentalmente con el hombre, ya que sólo les interesa su desempeño en este tipo de pasión. Asunto que reafirma la debilidad del yo poético, y lo remiten a una búsqueda constante por ser amado, como la manera de cubrir el desamparo.

El desplazamiento del nicho simbólico alcanza también a mujeres que sólo tienen la tarea tradicional en el hogar, ya que el estado de pureza ha sido dislocado socialmente. En una sociedad en proceso de cambio, la discreción en la acción femenina es indispensable para no caer en el descrédito que las minusvaloraría. A más de treinta años de ser publicada la obra y de los cambios en la percepción de la mujer, la sociedad tabasqueña en general, aún no se desprende de su carácter conservador. De este modo, el mundo contextual del autor persona resuena en *Sin lugar a dudas.*

5.2. El movimiento

La serie de pomas que contienen una narración se entreteje con la movilidad, ya que el desplazamiento es constante. Dicho carácter puede observarse tanto en el discurrir de los hechos en la historia, como en la construcción del discurso mismo, donde el movimiento de niveles y el

múltiple vínculo intertextual juegan un papel importante en la constitución de su sentido. El mismo poema corto Sin lugar a dudas, que es una expresión lírica que da título al libro, considera a la quietud como un movimiento que conduce al dolor.

En estos desplazamientos en el espacio poético, el caminar adquiere una dimensión superlativa porque señala cuatro posturas que impregnan a todo el texto: Caminar solo, caminar por inercia, vagar y caminar acompañado. Con respecto a la primera, es la manera en que inician y terminan tres poemas del corpus, aunque mediados por circunstancias diferentes.

El caminar de los inicios refieren un caminar solo que resulta de un hastío, aunque el objetivo inicial (la relación sexual) esté ya planteado con anterioridad. Este punto crea una conexión con el segundo aspecto del caminar (por inercia), pero toma distancia de éste por la existencia del propósito.

El caminar solo en la etapa del final de los poemas seleccionados, obedece a objetivos semejantes en "Nocturno de celaje deslumbrante" y en "Paseo Tamulté I", sus pasos lo llevan a un encuentro sexual. Y en "Tierra Colorada Center" los indicios permiten suponer que la seducción se producirá en un mecanismo de hecho anticipado: una prolepsis; es decir, que el encuentro está allí, como una zona vacía a colmar con indicios que el autor modelo deja en el mismo poema y en el libro.

El segundo aspecto, caminar por inercia, revela un deambular sin un propósito definido. El ser solitario que realiza este acto por costumbre no tiene un rumbo fijo, ni trayecto ni razón para hacerlo. En cambio, el vagar, que debería significar "…ir de un lugar a otro sin un fin, un motivo ni un destino determinados." (Apple 2015), se configura por acontecer en un ambiente hostil, como el que ofrece la noche por ejemplo, pero con rumbo

determinado. En el vagar existe la condición llegar a un lado, a casa en busca de refugio, a pesar del rodeo.

En este tenor, vagar adquiere una significación mayor, porque vaga en un ambiente adverso que parte de una contrariedad. Por ello es dable pensar que va de un lado a otro con la idea de ir a casa, en busca de un cobijo que sabe no encontrará. Al respecto, existe un rechazo inconsciente por llegar a casa, la mente bloquea esta tarea. Por lo tanto, el desplazamiento es prolongado. Visto así el estado de cosas, existe doble dolor: la frustración por no cumplir el objetivo que le apaciguaría la ansiedad y el vacío del destino: su casa. Esta es la tensión del final de "Paseo Tamulté I", resuelta en el poema con la espera de Marcolfa.

El caminar acompañado en este poema, marca una distancia enorme con los aspectos anteriores, ya que es el único del corpus y ocupa sólo un verso, aunque es evocado en otros, punto que contrasta diametralmente con los otros poemas, ya que en éste no aparece el tedio ni la idea de un destino. Este breve pasaje apuntala la esperanza interna del personaje, refuerza la pertinaz aparición de una relación sexual como objetivo en los tres poemas narrativos y sustenta la necesidad de compañía.

Por lo visto, el tedio que se muestra en el andar solitario, ya sea en los muelles o en por las calles de la ciudad, se entrecruza con el tedio de la casa. Entonces, este estado emocional incita el movimiento en los poemas. No se debe dejar de lado que el salir de casa para caminar solo, es una de las imágenes reiteradas no explicitadas, pero sí marcadas a nivel implícito. La figura del ser solitario que deambula sin hallar hospitalidad en el medio y obligado a mimetizarse con el ambiente hostil (casa-ciudad) representa ser devorado por un estado de inquietud y desasosiego mayor de lo habitual. En ese sentido, cualquier caminar solitario es un antónimo del habitar, que implicaría estabilidad, quietud.

En una imagen de la serpiente que se muerde la cola, la soledad habita la casa del Yo poético y provoca ansiedad, lo cual obliga a morar la calle y hacer alojar la inquietud en una mujer ocasional, con el fin de ser habitado por el sosiego buscado. A su vez, cuando se encuentra sin compañía en casa el ciclo se repite. El juego de habitaciones se palpa en el discurrir de las historias, porque se localiza como una oposición en el nivel del hacer, como un perfil en el ser y como una incompetencia en el poder hacer. Las instancias anteriores conforman un agente que no sabe ser y no puede hacer lo conducente para ser. Esto es, desde la perspectiva de Greimas, un agente incompetente. La raíz de ello se halla en el sentimiento de incomprensión, de acuerdo con la línea de análisis que se sigue hasta el momento.

5.3. Movimiento actitudinal

Si se consideran las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty cuando habla acerca del cuerpo y la plástica en *El ojo y el espíritu* (Merleau-Ponty 2013), se puede afirmar que el movimiento no se funda en el cambio de sitio, sino en una imagen en la que los cuerpos son captados en momentos distintos. La imagen del cuerpo en movimiento figura una actitud distinta de la que se parte, que a su vez da pie a otra actitud, de allí su virtud cinésica.

En otras palabras, por ejemplo, el movimiento se encuentra en el cambio de una actitud tediosa del personaje y de las cosas que habitan un momento en el poema (calles sucias, hablar, casino, almacén, ausencia del periódico y de la gente, etcétera), hacia una actitud de espera (escribir, hablar, la fonda, la casa de una mujer, la parada de autobuses), que promueve otra actitud diferente sustentada en la hostilidad (pordioseros,

polizontes, prostitutas), y que a su vez suscita una actitud optimista que genera pesadumbre al modificarse.

Ya en un nivel superior, la movilidad se configura como el puente que une la serie de actitudes que habitan cada espacio del poema, los lugares heideggerianos. Al respecto Heidegger ha mostrado que el habitar es la manera según la cual los hombres somos en la tierra. En este sentido, lo que habita el espacio donde sucede cada actitud es un modo de ser del hombre, construido en la medida en que es habitado por entes que tienen una utilidad: habitar con la confianza de lo que son.

La cualidad de útil del río, revela en el poema la esencia de su ser de confianza porque al poetizarse deja mirar una ciudad envilecida que ha envilecido al yo poético personaje; con lo cual, aquel que lo mira (el lector) habita también el poema, porque sólo así es posible sentir el envilecimiento humano. En este armazón, el autor, desde un sentirse envilecido, mira al río, a la ciudad y a sus circunstancias como envilecidas y a partir de esta tierra mirada, construye el mundo creativo en *Sin Lugar a dudas*.

El poeta ha residido en su trabajo con la palabra, un mundo en el cada ente habita desde la adversidad. Esta manera de ocupar los lugares es cuidada desde su misma construcción. El río o la calle nocturna construyen su morada más que con su condición de río o de calle, con su esencia desvelada poéticamente. Vive los lugares albergando, mirando por, la armonía construida con el perfil de la adversidad.

5.4. Estrategias discursivas desde el vacío

La serie de actitudes van configurando a la soledad como el sentido del texto a través de la estrategia enunciativa del autor modelo, quien para

ello pone en marcha formas de contar y artilugios estilísticos, que si bien mantienen una constante, son utilizados para crear ese efecto de movimiento actitudinal. El papel de lector es actualizar las imágenes evocadas en las actitudes y los espacios entre los movimientos que habitan en los poemas. Con este acto, en cada una de las imágenes y su transición, es posible mirar gestos carentes de amor, permeables en todos los niveles.

En el nivel discursivo no existe relajación, la voz poética mantiene el control del discurso literario y el enfoque en los poemas, sabe el sujeto lírico lo que quiere decir y sabe cómo hacerlo, quizá no con maestría, pero lo realiza. Desde el nivel diegético pone en operación a un agente que siempre sale ganando, aunque las condiciones no le son favorables, de allí la tensión en la trama. No obstante, en un nivel profundo se ha encontrado que los desplazamientos conducen a la continuidad de la degradación, a fin de cuentas es lo que el poeta ha hecho habitar allí.

Desde esta perspectiva, en cada una de las estructuras narrativas de los poemas existe un vacío en el ser, que impulsa a una búsqueda constante para colmarlo. Esta carencia se encuentra conectada con las estructuras del discurso. Porque si bien en el modo de expresión del contenido asume el control del discurso, en este dominio existe cierta obsesión por controlarlo todo. Dejar libre un aspecto significa que las cosas pueden escapársele de las manos, tanto como personaje, como voz poética y como autor. Desde este cariz, la toma de control revela turbación en el modo de ejercerlo.

La producción del discurso verbal en los poemas narrativos, tiene la apariencia de ser atropellada. El ordenamiento de los acontecimientos configura desavenencias en el discurso, ya sea por alteración del orden lógico, por incrustación de historias dentro de otras o por variación

temática. Estas contenciones dirigen el significado hacia la inquietud por un hacer diferente que guarda la ansiedad por ser poeta, que a su vez encierra la soledad a la que se somete un escritor en su etapa creativa. Y la caja que recubre todo es la pasión, como se había mencionado en el análisis.

La conformación de la forma de la expresión del contenido mantiene a la soledad como generatriz en la trama y a la inquietud como el elemento configurador en medio de un ambiente hostil. De este modo, el autor persona a través del autor modelo configura unsujeto lírico personaje que efectúa su labor desde la perspectiva de la soledad. No en balde el poema "Nocturno de celaje deslumbrante" hace emerger la actividad del escritor como aquella que se realiza en soledad, de esta forma ofrece un sentido del libro *Sin lugar a dudas*.

Para sostener tal afirmación es pertinente revisar las acciones reiteradas de hablar, porque la verbalización se constituye como una constante, desde la perspectiva del discurso. La condición de hablar como un soliloquio, elaborado a veces en franco monólogo interior, traduce el acto de hablar escribir (discurso verbal) como una evasión al desánimo que produce el vacío de la inacción. Cuestión que a nivel estructural profundo es fundamento de la ansiedad.

La distancia de la voz poética es estrecha en los poemas y la intervención del yo poético en lo que refiere es muy amplia. La voz conduce a los rincones que quiere e interfiere, a veces directamente, en lo que cuenta: opina, corrige, señala y califica. Por ello el nivel metadiegético en el cual se cuenta la historia, exhibe a un autor que lo realiza a partir de su propia inquietud. Quizá este hecho no es intencional de parte del autor persona, sino que está inconscientemente allí, y la voz poética lo recoge.

La presencia máxima de la voz poética colabora en la construcción del sentido del texto, al incorporar inflexiones sobre la ciudad que la califican, por ejemplo. Así como también sobre sus padres, que aparentemente en la narración son acontecimientos despegados del hilo argumentativo, pero que decididamente apoyan en la construcción simbólica del desamparo consistente en la pérdida del referente materno tradicional y la ausencia de la figura paterna.

En este orden del discurso, la estructura del libro como objeto literario manifiesta un disposición y una nomenclatura que escapa a las normas tradicionales. No sigue un numeración con orden lógico, lo mismo se pueden encontrar distintos tipos de clasificar, que títulos cortos o largos, así como en inglés. En la misma línea se encuentra la intervención directa del autor en el curso del libro, como en el poema XV, donde se encuentra señalada una palabra con un asterisco: "*tedioso, que remite al pie de página: *(favor de no confundir con Teodosio)."(García 1985 83)

Dentro del modo en el que se conforma el discurso, la utilización de los recursos estilísticos ofrecidos por las figuras literarias reiteradas como la ironía, el sarcasmo, la repetición, la antítesis, el anaforismo o el montaje, crean la ilusión de un ir y venir en la expresión del contenido. Las razones del orden en el discurso verbal son difíciles de descifrar porque obedecen a una lógica personal del autor. Estas circunstancias ocurren por decisión del estilo del autor. Con lo cual emerge nuevamente una actitud escritural apoyada en la constante movilidad, no tanto por la multiplicidad o complejidad de recursos estilísticos, sino en el peso de su significación en el discurso.

En este orden, la comunicación entre los niveles es constante, la preeminencia de la anáfora es un ejemplo, no sólo por repetición de acciones, sino por la reiteración de elementos configurativos, como el

movimiento mismo, los planteamientos de las mismas historias o, más allá, la presencia de la triada inquietud-ansiedad-soledad.

Es oportuno señalar que la constante intertextualidad entre los poemas y el contexto que sirvió de paradigma en el proceso de producción de la obra, muestra el afán de llamar la atención sobre aspectos que tienen el propósito de ocultar rasgos en los trayectos textuales con la pretensión de que sean desocultados. Y con ello encontrar hospitalidad en el lector.

5.5. La pasión

El camino que se ha abierto hacia la falta de compañía está recubierto por la pasión, en cualquiera de sus acepciones, pero especialmente como sentimiento de amor (ausencia/ presencia). Con vehemencia ama caminar, hablar, escribir, y sobre estos se levanta el amor carnal. Ahora bien, no puede olvidarse que la pasión también significa padecimiento, lo que de inmediato apunta hacia un amor al padecimiento como una forma de redención. La conjetura cobra valor si se considera que la quietud es un desgarramiento por saberse solo, por ello el movimiento en busca de la liberación del dolor que produce esta condición.

Aquí surge una pregunta ¿cómo amar el padecimiento buscando liberarse del dolor que provoca este mismo padecimiento? Entonces, ¿si termina este tipo de amor concluye el dolor? Si fuese así no habría poema posible. La respuesta está en reorientar la visión. Si se perfila la reflexión hacia la raíz de todo padecimiento se podrá encontrar la ausencia de amor. La soledad como estado de ánimo, como sentimiento, sostiene la falta de compañía amorosa, que más allá de la carnalidad es la soledad del alma. Esta es la que no puede colmar ya que nada se puede encontrar cuando no sabe que buscar.

En esta circunstancia el Yo personaje se aferra a amar apasionadamente lo que conoce: caminar, hablar, escribir y padecer, porque este última le da vida a las otras tres. De tal modo, la ausencia y el padecer quedanligados indisolublemente en *Sin Lugar a dudas*, en un amor apasionado que siempre sustituye y nunca restituye. Por ello no busca liberarse del dolor conocido, sino remplazarlo con lo que conoce: la seducción de la palabra o de la carne.

Ante tal hecho, es oportuno mirar la obra para encontrar los rasgos que configuran a la pasión. Lo que se aprecia es que se desdobla en dos: una pasión como redención y una pasión más cercana al delirio. En cuanto a este desdoble, la pasión como delirio incluye aficiones excesivas con referencia a actos humanos (hablar, escribir, caminar). En el primer caso se encuentra la pasión como deseo carnal, tomado como un exaltado sentimiento de amor manifestado en el sexo. Ya en terrenos de la seducción, el guiño al mito del don Juan es evidente.

La conexión se halla más allá del poema "Tierra Colorada Center", debido a que si bien en éste la seducción es el eje del poema, en los otros dos poemas del corpus y en la mayoría del libro, la pasión carnal está presente puntualmente. Por ello se recurre a exponer el mito para ampliar la interpretación a una dimensión mayor.

La imagen universal sobre la figura del don Juan es la de un seductor libertino, valiente, audaz y que no tiene miramiento a ley alguna, ya sea divina o humana. Sin embargo su mitificación incluye antecedentes y consiguientes de esta conducta, a las cuales la imaginería literaria ha dado diversas alternativas.

Eva Álvarez, de la Universidad de Valladolid, España, realiza en "Hacia una nueva (re)visión del mito de don Juan: análisis y valoraciones." (Álvarez 2016), un estudio comparativo para "…demostrar la verdadera psicología

del personaje desarrollado por Tirso, Byron, Hoffman o Zorrilla.” (Álvarez 2016363). Al respecto dice:

> Muchas son las características que separan a estos donjuanes; desde el amado aventurero de Byron, al insolente y demoníaco romántico de Espronceda. No es sin embargo, la cualidad amatoria la que aglutina a todos los donjuanes en el gran mito, sino el profundo determinismo que encierra la figura de don Juan. (Álvarez 2016 363)

Los orígenes del personaje don Juan no son diáfanos, quizá por ser el cortejo una característica propia de los animales, aunque la cualidad humana de transformarlo en un hecho cultural sea la base para su mitificación. Desde esta posición, sin duda que la obra de teatro *El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, de Tirso de Molina (pseudónimo de fray Gabriel Téllez), es su plataforma de construcción. La fuerza que cobró el personaje ha sido una de las mayores aportaciones, junto con El Quijote, la Celestina y el Cid, de la literatura española a la cultura occidental.

El burlador de Sevilla recoge por vez primera la figura de don Juan y lo convierte en un personaje universal que se consolida a través de las obras de Molière, Lorenzo da Ponte (autor del libreto de Don Giovanni de Mozart), Lord Byron, Espronceda, Pushkin, Zorrilla, Azorín, Marañón y de muchos otros autores que han abonado con su mirada personal a la construcción del mito (Álvarez 2016). La representación en México, como en España, de la obra de teatro *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en la época del día de muertos, le confiere un significado especial, al unir la muerte en el argumento con su representación simbólica popular.

El don Juan protagonista de *El burlador de Sevilla* se dedica a poseer a cuanta mujer en estado de gracia que encuentra en su andar, para ello

recurre al engaño y a coartadas para salirse con la suya. De esta manera, seduce a tres mujeres en la obra, se burla de sus padres y de los pretendientes de ellas, con ello las mujeres quedan deshonradas y así se deshonra él mismo. El carácter del personaje muestra una imperiosa y creciente necesidad de poseerlas, sin importar las consecuencias morales. Con tal actitud se configura un personaje que rebasa el simple papel de seductor para convertirse en un hombre malvado y falto del temor de Dios (Álvarez 2016)

Por ello don Juan no tiene reparo en intentar burlar a la muerte e invita a cenar al difunto Don Gonzalo de Ulloa, padre de su prometida, a quien mató en un duelo de honor. Para su sorpresa, el difunto invitado (el convidado de piedra) asiste y reta a don Juan a corresponderle la invitación al día siguiente en la capilla donde descansa. Es allí que De Ulloa se venga llevándolo al infierno sin darle tiempo para el perdón de sus pecados. Tras este hecho, aquellas mujeres burladas recuperan la honra, por lo que pueden casarse con sus prometidos.

La mirada teológica y barroca del fraile le imprimen a la obra una vocación moralizante, baste ver el destino de aquel que comete actos contrarios al buen cristiano y el de aquellos que viven en gracia para encontrar el bien y el mal. Al parecer el delito mayor es el perjurio, ya que quebranta la fe jurada e intenta burlarse de Dios. Su castigo es arder en los infiernos eternamente. Rosa Navarro, en "El mito de don Juan", publicado en la revista Clarín electrónica, afirma que "Es esa negación implícita del poder de Dios la que lo condena y la que lo lleva a morir envuelto en el fuego eterno, y al mismo tiempo lo hace renacer eternamente convertido en desmesurado héroe literario." (Navarro 2008)

La visión cristiana del autor que señala lo que no se debe hacer, se vuelve en contra de sus intenciones moralizantes porque el personaje no sólo

seduce a las mujeres de la historia en el drama, sino que traspasa las fronteras y se convierte en una figura que seduce a los espectadores, quizá porque a nivel mítico toca la fibra animal que los seres humanos poseemos. Navarro lo contempla desde el perfil teológico:

> Don Juan era la encarnación del mal, simbolizado en su soberbia y rebeldía, era una especie de personificación del demonio. Tirso creó un mito porque presentó la caída del personaje en términos demoníacos y no solamente adánicos, pero sus dimensiones de gigante y su persistencia en el mal no inspiran temor, como pretendía su autor, sino que despiertan la admiración y la simpatía en el lector.(Navarro 2008)

La personificación del don Juan evolucionó a través de la literatura. Molière destaca en su *Don Juan* su cínica arrogancia por encima del escepticismo religioso. Sergio Pitol menciona en "Don Giovanni, ese drama giocoso" (Pitol 1998), que la Doña Elvira de Molière sufre una transformación hacia el final, cuestión que no ocurre en el *Don Giovanni* de Mozart y con ello sale ganado la ópera. Su razonamiento se funda en el desconocimiento que de ella se tiene, a diferencia de las otras mujeres que aparecen.

La riqueza del personaje don Juan en la ópera, gravita en que "…carece de pasado y no intuye ni le interesa el futuro. Todo en él es presente. Tu diferencia con don Juan y Cherubino estriba en la capacidad de ambos para actuar, mientras que tú, si acaso sentías el presente, te mantenías ante él en actitud contemplativa." (Pitol 48). Adelante abunda, afirmando que ella es una "…mujer sola a la que don Juan se divierte en escarnecer vilmente […] ella no representa nada, una mujer sin atributos, sencillamente una mujer. La confusión de sus sentimientos, la pérdida de rumbo te la hace sentir como un personaje trágico de nuestros días." (Pitol 50)

Desde esta perspectiva es que Pitol encumbra a *Don Giovanni* como obra maestra, porque además, "…la música de Mozart se toma la revancha y puebla de ambigüedad, enigmas y de contrasentidos, la conducta de esos personajes en apariencia de palo." (Pitol 53). Con ello sostiene que aquí está la diferencia de la ópera con respecto de otras obras que destacan la figura del convidado de piedra, con el cual el público se estremece más que con "…las sacrílegas bravatas del burlador. Las escenas de seducción y los lamentos de las seducidas pasaban a segundo término." (Pitol 49)

Por ello destaca el perfil seductor del don Juan mozartiano, quien es azotado por el fervor hacia las mujeres sin poderlas disfrutar cabalmente. "Hay demasiada verbosidad en su jactancia, esa palabrería innecesaria y arrogante que siempre te sugiere, cuando la encuentras en la vida real, una exagerada pretensión de virilidad." (Pitol 199850). En este orden, concluye que "…don Juan infiere a sus mujeres una herida más profunda que la mera violación corporal. Llega a poseer su alma." (Pitol 50, 51)

Quizá por eso, el don Juan joven que está enamorado del amor le pide a tres mujeres que le despiertan el mismo deseo, le expliquen qué es el amor. Pero ya siendo adulto deja esa preocupación atrás y tiene un comportamiento vil con ellas. Pitol argumenta que "Desea y necesita el odio de la hembra a la cual enamora. Tal vez porque en su pubertad […] fue amado por ellas de una manera extraña. Las mujeres de Aguas Frescas pretenden destruir su virilidad […] desean vestirlo con prendas femeninas, convertirlo en una niña, en un objeto erótico que fuera además una muñeca. Hacer de su cuerpo un juguete de disfrute inofensivo." (Pitol 51, 52)

Una lectura de la seducción en *Sin lugar a dudas* bajo esta orientación, conduce a rescatar que para el personaje todo es presente, ello refuerza la idea de la seducción como hecho cometido en "Tierra Colorada Center". Y

profundizando, tiene la capacidad para actuar como el conquistador, a quien la mujer no le representa mayor cosa que el ser objeto de su deseo. Por ello no tiene reparos en menospreciarla en cuanto obtiene lo que desea o en agraviarla si no ha sido así. Para que lo anterior funcione se requiere el odio de la hembra y con ello constatar que se ha poseído su alma.

Si bien es cierto que en *Sin Lugar a dudas* la historia desarrolla con amplitud las acciones que conducen a la experiencia sexual o al cortejo y al ambiente umbrío, las referentes a la pasión carnal se encuentran presentes en todo momento, aunque, eso sí, los lamentos de las seducidas están prácticamente ausentes.

Un punto muy importante que el análisis de Sergio Pitol ha mostrado, es posible observarlo en el corpus de trabajo, ya que se encuentra velado que en la pubertad, el Yo poético ha sufrido daños como en el desprecio del padre y la indiferencia de la madre, que provocaronen su alma un vacío. Esto sustenta la confusión en sus sentimientos y hace evidente la falta de cariño. Dicho argumento hace emerger a la soledad como la generatriz en los poemas que se han ocupado.

Pitol acentúa la universalización del don Juan de *Don Giovanni*, mientras que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla popularizó al personaje. Con esta obra dramática el mito de don Juan rebasó a su autores hasta volverse contra de ellos. El personaje tirsiano, merecedor de repulsión por sus desafíos a los dogmas de fe, causó admiración. Lo mismo sucede con el Tenorio, quien en lugar de generar sentimientos piadosos por su arrepentimiento final que lo llevan a la Gloria, fascina por su arrojo, astucia y por el amor llevado al delirio que siente por una mujer. Acto final que permitió la redención de su alma.

El romanticismo significó un variación al mito y configuró a un antihéroe que se transforma en el héroe capaz de amar hasta la locura a una mujer, quien representa su salvación. En cuanto él se enamora, deja de ser el maligno, deja de ser un verdadero don Juan. Quizá aquí se encuentre la razón de su popularidad en Iberoamérica durante el siglo XX, en la persistencia del pensamiento romántico en la sensibilidad social.

El papel del héroe individual en la obra de Zorrilla se muestra como un juguete del destino, quien al aprender a amar deja de ser el mito inicial del seductor cíclico: seducir-olvidar-seducir. Entonces es gracias al amor que logra la redención de las degradaciones sufridas debido a su incapacidad para amar y ser amado. Doña Inés, en este sentido, desempeña un doble papel, porque es la seducida que enseña el valor del amor sincero y al final seduce en la fe a don Juan. Por estas dos razones ella encarna un ángel divino redentor. (Álvarez 2016)

En contraposición, la figura de don Juan como mito se mantiene en todas las versiones literarias, porque en ninguna de ellas se aparta de su condición maligna, aun cuando sea redimido, ya que con su muerte (real en la obra y simbólica) deja de ser quien es: el mortal don Juan, el libertino rebelde que se opone a toda forma de poder, condición fundamental para que sea posible una salvación y para la configuración 'inmortal' del mito.

Esta misma autora española desarrolla la hipótesis acerca de que "Don Juan es ante todo un hombre al que la vida y el destino con su fuerte y obligado determinismo de mito le hacen ser como es." (Álvarez 2016372). Para ella el personaje literario está condenado a vivir dentro del mito y prosigue:

> Si hay algo que aglutina por entero a todos los donjuanes extraídos de las plumas […] es precisamente esa infelicidad y desgracia inherente al mito; tras la valentía y la desfachatez; tras el asalto y el engaño se encuentra latente una verdad oculta: la carga más pesada que todo hombre puede llevar a sus espaldas: el no saber amar. (Álvarez 2016 372)

Eva Álvarez señala la incapacidad de amar como el verdadero móvil de los donjuanes, quid coincidente con las apreciaciones mencionadas acerca del Yo poético en los análisis del corpus de trabajo. La pasión que recubre a los poemas también muestra la incapacidad del personaje para amar, con lo cual reduce la posibilidad de ser amado. Hecho que,como se señaló a partir de las reflexiones de Pitol, hace evidente la falta de cariño y que crea el sentimiento de soledad.

De acuerdo con la investigadora española, esta incapacidad representa el castigo a su posición de libertino rebelde. Sin embargo, elude la fácil interpretación "…del hombre condenado por sus actos" (Álvarez 2016 375), para hallar la condición humana en el fondo del mito: "El Don Juan, que no sabe amar, pero que descubre el amor y aprende a amar, es paradójicamente una forma misma de amor humano. […] Esa humanidad donde siempre se hallará don Juan." (Álvarez 2016 375)

5.6. La liberación del amor generoso

Si se ha encontrado un paralelismo de los poemas del corpus con el mito de don Juan, es pertinente continuar esta línea, pero desde otra perspectiva que permita ampliar el horizonte interpretativo. Por ello, se ha recurrido al ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus (1985). En esta obra, el escritor francés revisa el donjuanismo desde su posición del

hombre absurdo. La perspectiva planteada por Camus, responde, como él mismo lo señala, a su propia circunstancia vivida por los daños ocasionados por las dos guerras mundiales. En este sentido, guardando las proporciones, se ha encontrado cierto acercamiento con las condiciones del Tabasco en la adolescencia del joven García Ruiz. Y más allá de ello, con una postura existencial del poeta.

Lo que Camus realiza en su ensayo es una rotación en la visión del mito de don Juan. El escritor asegura que por lo regular se ha escrito sobre el tema aludiendo a símbolos gastados por lo común, ya que siempre es considerado como un simple mujeriego o un seductor corriente. Por lo que afirma: "Es un seductor ordinario, con la diferencia de que es consciente y por ello absurdo. Un seductor que se hace lúcido no cambiará por ello. Seducir es su estado." (Camus 198537)

La diferencia capital de su visión es el estado de conciencia, por ello sostiene que "No es por falta de amor por lo que Don Juan va de mujer en mujer." (Camus 198536) Para Camus, el personaje busca saciarse. Tan es así que deja una mujer no porque haya dejado de serle atractiva, sino porque su condición de seductor requiere desear otra. Tal hecho requiere de la repetición y ello, desde su perspectiva, no es una simple acumulación de lances amorosos, sino que es una muestra de su capacidad amatoria, debido a que con la misma pasión ama profundamente a cada una de ellas. "Esta vida le colma y nada es peor que perderla…" (Camus 198537)

De acuerdo con Eva Álvarez, al aprender a amar don Juan encontraría su redención y cesaría su sufrimiento. "El mito necesita esa liberación amorosa mesiánica, que sólo puede encontrar a través de sus víctimas, a través de esa mujer que sea capaz de sorprenderle, de enamorarle, de decirle una frase novedosa. Y esa mujer puede ser cualquiera: Doña Inés,

Elvira, Vivola…" (Álvarez 2016373). Sin embargo Albert Camus (1985) reflexiona de distinto modo.

Don Juan no requiere de una liberación, pues él mismo se ha liberado. La capacidad amatoria de don Juan no requiere que las mujeres lo enamoren, él lo sabe y no le otorga la importancia que ellas le dan. El escritor francés dice: "De ahí que cada una espere darle lo que nadie le ha dado nunca. Ellas se engañan profundamente cada vez y sólo consiguen hacerle sentir la necesidad de esa repetición." (Camus 198536)

Don Juan sabe que amar sólo a una mujer quizá lo enriquecería a él, pero empobrecería al ser amado, menciona Camus. El argumento del escritor es discutible, pero abre el panorama y permite con ello ver otro lado en la configuración de los poemas revisados. Con respecto al amor, aclara "No llamamos amor a lo que nos liga a ciertos seres sino por referencia a una manera de ver colectiva y de la que son responsables los libros y las leyendas." (Camus 198538), y añade "Todos los especialistas de la pasión nos lo dicen: no hay amor eterno si no es contrariado. No hay pasión sin lucha. Semejante amor no termina sino en la última contradicción, que es la muerte." (Camus 198538)

El amor visto de manera colectiva al cual se refiere el escritor, separa de toda vida personal al ser amado, pues debe concentrar toda su atención en una sola persona, asunto que puede entenderse como una postura egoísta, contraria a la asumida por los románticos. Desde el perfil del absurdo, Camus ejemplifica su argumento con un amor caro a esta corriente estética: "Una madre, una mujer apasionada tiene necesariamente el corazón seco, pues está apartado del mundo. Un solo sentimiento, un solo ser, un solo rostro, pero todo está devorado." (Camus 198538)

Para el ensayista es otro tipo de amor lo que permite la liberación de don Juan. Desde su propia circunstancia dice:

> Pero yo no conozco del amor sino esa mezcla de deseo, ternura e inteligencia que me une a tal ser. Este compuesto no es el mismo para tal otro. No tengo derecho a dar el mismo nombre a todas esas experiencias. Ello dispensa de realizarlas con los mismos gestos. El hombre absurdo multiplica también a este respecto lo que no puede unificar. (Camus 1985 38)

A partir de su posición acerca del amor, sostiene que el amor que libera y conmueve a don Juan es aquel generoso que retiene y suelta, por lo cual se sabe pasajero y singular, como una extraña forma de morir y de vivir. "Todas estas muertes y todos estos renacimientos constituyen para Don Juan la gavilla de su vida. Es la manera que tiene de dar y de hacer vivir. Dejo que se juzgue si se puede hablar de egoísmo." (Camus 198538)

Al respecto, el juicio moral que se le ha dado al personaje no es producto de la repetición de su capacidad amatoria y menos por la generosidad que de su acto destaca Camus. El juicio, como ya se había señala, es por su rebelión a ajustarse a las normas establecidas, condensadas en su oposición a la moral cristiana y en el castigo que esta acción amerita. Sin embargo, "Don Juan se prepara ya para ello […] El infierno es para él algo que se desafía. No tiene sino una respuesta para la cólera divina, y es el honor humano." (Camus 198537). El personaje seductor que mira Camus es decididamente terrenal, por ello la insistencia en visualizarlo como humano, como un simple mortal que se rebela ante lo que considera una injusticia.

Como ser humano, don Juan sólo cuenta con su honor de caballero. Entonces, las deshonras a las mujeres por las cuales lo acusan, forman

parte de una visión superficial que lo tildan de mujeriego. El escritor francés asevera que el personaje "Es a ese respecto 'como todo el mundo': tiene la moral de su simpatía o su antipatía…" (Camus 198537). Por ello, el crimen de don Juan no se encuentra en relación con las mujeres, sino en su rebelión a un poder que controla todo, que devora al ser hasta desposeerlo de su misma condición humana. De aquí su liberación a través de un amor generoso. "Y su generosidad consiste, justamente, en que ha aceptado todas la reglas del juego. Pero sabe que tiene razón y que no puede tratarse de un castigo. Un destino no es una sanción." (Camus 198538, 39)

> ¿Qué otra cosa significa ese Comendador de piedra, esa fría estatua que se anima para castigar a la sangre y al coraje que se han atrevido a pensar? Todos los poderes de la Razón eterna, del orden, de la moral universal, toda la grandeza extraña de un Dios accesible a la cólera se resumen en él. Esa piedra gigantesca y sin alma [la que representa el convidado y su atributo castigador] simboliza solamente las potencias que Don Juan ha negado para siempre. (Camus 1985 39)

Los aportes de Camus resultan distantes a interpretaciones anteriores y posteriores sobre el mito tratado, pero la intención no es abrir un debate sobre la pertinencia de tal o cual postura, al contrario, se trata de abrir la interpretación mostrando acercamientos y lejanías. Al fin y al cabo, darles entrada significa también liberar la interpretación de encajonamientos que la ciñen.

Al tenor de las reflexiones citadas párrafos arriba, el mito de don Juan adquiere otro cariz, que no necesariamente contradice lo que ya se ha mencionado, ya que acceder a él desde otra perspectiva permite mirarlo desde un nivel distinto y le abona riqueza a la interpretación. Debido a que lo que pareciera una contradicción, entre el no saber amar de líneas arriba

y el amor generoso que Camus propone, se constituye como una operación de niveles de profundidad. La cuestión estriba no en el juego de conocer/ desconocer el amor, porque como dice el ensayista "Amar y poseer, conquistar y agotar es su manera de conocer…" (Camus 198539)

Se trata de concepciones sobre el amor que en su encuentro dan oportunidad de salir a la diferencia. En otras palabras, la postura que ve a don Juan, o al Yo personaje en los poemas de Teodosio, como incapaz de ofrecer amor debido a su ignorancia, es una postura que los enjuicia y los ata a una circunstancia determinada, pero que es necesaria para la emergencia de la diferencia depositada en su liberación y dejarlos ser un personaje universal. Al liberar al Yo poético de los parámetros estables de la cotidianidad, se libera también la interpretación del libro *Sin lugar a dudas*.

Desde el perfil generoso, la capacidad amatoria de don Juan le ha proporcionado a él un aprendizaje, por un lado, y por otro le ha hecho feliz. No podría entenderse de otra manera su competencia como seductor. En este orden, la conciencia es un requisito indispensable en cualquier competencia en el orden del hacer para ser. Es por ello que si en el nivel de la expresión del contenido, el yo personaje de Teodosio García Ruiz se configura como incompetente, el mito de don Juan desde el punto de vista de Albert Camus lo trasforma en un seductor competente, generoso y rebelde, debido a que sabe lo que quiere y cómo hacerlo.

Liberar al personaje de la pasión como una forma de redención significa despojarlo de una lectura cristiana. Entonces es propicio mirar redención desde una postura humana; es decir, atenderla como la acción de redimir, de dejar libre de carga y conseguir la libertad de una persona. En este sentido, la pasión en *Sin Lugar a dudas* redime porque involucra a un amor generoso porque le permite vivir a la mujer y a él mismo como seres

humanos libres. Tal afirmación únicamente es posible a partir de una rebeldía contra lo que se ha establecido como amor.

En esta tesitura, ¿acaso existe un solo sentimiento de amor fijado de una vez y para siempre? La investigadora Eva Álvarez despliega el abanico de significaciones cuando incluye el no saber amar (no amor) y el saber amar (amor) como "…una forma misma de amor humano…" (Álvarez 2016375). Y lo humano es tan múltiple y diverso que sólo es posible advertirlo en sus manifestaciones, pero vano atraparlo en un concepto único. Si fuese así, la literatura hace siglos que hubiera perdido su razón de ser.

En un nivel profundo de significación, la pasión, en cualquiera de sus manifestaciones, es la caja de resonancia que hace vibrar hasta los más sencillos versos. Teodosio García Ruiz deja ver a través del sujeto lírico, a un personaje que ama apasionadamente a las mujeres, como lo hace con la verbalización (hablar, escribir) y como lo hace con su ciudad. Su amor no es delicado ni superficial, porque sabe que si lo hace así no los redime del pasado que los esclaviza. Lo que realiza en cambio, es mostrar su lado oscuro, aquel que es más cercano a su verdadero ser, porque los desnuda de la idealidad.

En los años ochenta, el amor manifestado por la tradición en Tabasco se encontraba atascado en estereotipos románticos y sus valores supremos: Dios, patria, individuo y territorio. La literatura que se producía no encontraba mayor salida que repetir la fórmula pelliceriana, entronizada por la institución cultural hegemónica como grande y única. La discordancia no se encuentra en su poesía, sino en las lecturas que de ella se hacen, siempre cargadas de la necesidad de enraizarse en la tradición para no perderse en la nada, menos en tiempos de aguas turbulentas.

Lo que realiza García Ruiz en su poesía de aprendizaje, es precisamente es ser generoso desde su perspectiva y redimir a sus amores (mujeres,

poesía y ciudad) de su carga anquilosada. Decididamente que la única alternativa viable para él, dadas las circunstancias personales y contextuales, de franca rebeldía. Al punto, ¿de qué se habla cuando se dice rebeldía? De conocimiento, de injusticia y de liberación.

Albert Camus dice en *El hombre rebelde* (1978): "Yo grito que no creo en nada y que todo es absurdo, pero no puedo dudar de mi grito y tengo que creer al menos en mi protesta […] La primera y única evidencia que me es dada así, dentro de la experiencia absurda es la rebelión." (Camus 197815). Nombrar a la experiencia poética de Teodosio como absurda representaría ajustarla a la experiencia del escritor francés. Por ello se dejan fluir las experiencias para que en sus cruces surja una visión pertinente y posible. De tal modo, se retoma de las palabras de Camus, la idea de la convicción.

A partir del conocimiento se obtiene una convicción. Desde la injusticia surge la convicción. A partir del amor generoso se lucha por lo que se tiene convicción. Desde la razón particular se construye la convicción propia. A partir de lo propio es factible la convicción generalizada. Desde las significaciones posibles en una sociedad hayan sentido las particulares. Es una espiral donde lo que no se mueve se devora a sí mismo. Esta es la tragedia que brota de los poemas.

Ante la inmovilidad Teodosio se rebela y busca la redención suya y la de quienes ama. Su rebelión no es exclusivamente con respecto a la tradición, de la cual él mismo rescata determinados valores. A la vez, se rebela contra una modernidad que devora todo, ya que ha instalado el poder del hombre sobre la naturaleza y su derecho a transformarlo todo por la voluntad caprichosa del progreso. Pero no añora el pasado ideal ni aspira a un futuro venturoso también ideal, porque es consciente de que el momento es ahora. Escribe ahora sobre el ahora, se encuentra ahora con

la mujer de ahora, se opone ahora a la injusticia de ahora. Esa es la convicción.

> La rebelión va acompañada de la sensación de tener uno mismo, de alguna manera, la razón. […] De cierta manera opone al orden que le oprime una especie de derecho a no ser oprimido más allá de lo que puede admitir. […] al mismo tiempo que la repulsión con respecto al intruso, hay una adhesión hacia una parte de sí mismo. (Camus 1978 17)

La perspectiva desarrollada obliga a revisar la lectura del poema Sin lugar a dudas, puesto que se ha instalado como el pivote en la interpretación del libro. Al respecto de él, se ha afirmado que se refiere a un desgarramiento por saberse solo, y desde esta mirada se ha leído a la soledad como el fondo de los poemas. La abertura que se ha despejado tiene como punta de lanza a la conciencia, a la reflexión sobre de su circunstancia y con ello de su lugar en el mundo. Así, la quietud y la soledad se encuentran en una situación que no se sabe resolver, en primera instancia. En tanto no exista conciencia de lo irresoluble, hay dolor.

Pero ya en el mismo sentimiento de dolor se halla el germen de su superación. Con este perfil la quietud es lucha. La liberación conlleva el conocimiento de las condiciones adversas y la convicción de que la movilidad es el camino para apartarse de lo que se considera injusto. De este modo el ‘no’, establece frontera entre lo permitido y lo no permitido. En este orden lo que rechaza es una compañía estable, porque sabe que es una idealidad, sabe que este tipo de relación termina por dañar a lo amado.

Entonces, por la dualidad dolor-amor transita la dualidad tradición-modernidad con su pesada carga de valores en pugna. El dolor de la

incertidumbre que provoca el deber ser, oprime el alma del poeta en construcción y se rebela ante ello. Actúa y se mueve. Se desplaza constantemente como manera de liberar su alma y la de sus amores. "Llega siempre un tiempo en que hay que elegir entre la contemplación y la acción. Eso se llama hacerse un hombre. Esos desgarramientos son espantosos, pero para un corazón orgulloso no puede haber término medio." (Camus 1978 44)

La movilidad con que se dinamizan los poemas no puede sostener que la soledad es debida a la "…incapacidad que tiene el hombre para amar…" El desplazamiento ya es en sí mismo una emancipación. Más bien busca liberarse de la soledad que produce la carga del deber ser decretado, porque es el anquilosamiento que mata sin horizonte de redención, ya no bíblica, sino simplemente humana. El mundo oprime al poeta y él lo libera enunciando sus hendiduras.

Se ha destacado que el sentimiento de incomprensión surgido en la lectura de los poemas halla raíz en la ausencia de las figuras paterna y materna desde el perfil tradicional. La aseveración tiene sentido en el orden reflexivo que se sigue, si se piensa como la condición necesaria para el advenimiento del amor generoso. Sólo un alma oprimida puede pensar en liberar. Pero esto no implica necesariamente el perdón, aunque sí asumir que las cosas son como son, no como se desean idealmente. A pesar de restarle presencia a dichas ausencias, no elimina un cierto rencor que acompañará toda la vida a Teodosio.

En el aspecto del sexo como placer efímero que daña y produce ausencia de compañía estable, es otro deber ser que el poeta se propone desarticular. Su amor generoso no se finca en una mujer. La mirada femenina revelada páginas atrás, fomenta y hace posible su propia pasión carnal a partir de su realidad, de allí que el placer carnal está configurado

como un intercambio amoroso, sin perder el rasgo machista. La rebelión y la pasión se funden en una tensión poética que circula repetidamente.

La reiteración del ir y venir como una manera de evadir la casa, porque el 'Yo' no encuentra allí un cobijo alguno, se debe a que en esa casa habita el deber ser que empuja al sentimiento de soledad. Entonces, la casa quepretende habitar es simbólica, es su propia casa: su cuerpo y el alma rebelde que resguarda, en ello está su lucha en primera instancia, porque en una segunda se refiere a otra casa, al cuerpo compartido a través del amor generoso, cuerpo que siempre estará allí, aunque no sea el mismo, si lucha para lograrlo. Con esta mirada, el cobijo se encuentra en el amor generoso, en la escritura liberadora y en la calle, porque andarla en medio de un ambiente hostil, le significa mirar el destino funesto que la sociedad desquebrajada dispone.

Ahora bien, con la lectura existencial que se le ha dado al poeta y a su obra, no cabría hablar de la espera como esperanza fundada en una dolorosa búsqueda. No obstante, los poemas han dejado mirar que todo inicio se constituye con la firme creencia en que tendrán salida la pasión carnal y la escritural. La liberación en este tenor, se encuentra en liberarse en primer término de cualquier tipo de esperanza. Lo que se pretende en segunda instancia es rebelarse del deber ser para permitir, de este modo, el ser libre.

El mismo texto como objeto literario, como cuerpo, está revestido de rebelión, de una lucha en la cual todo es adverso porque la mirada rebelde no puede ver de otra manera. Para el ser rebelde todo es rebelión porque si no dejaría de ser quien es. La libertad para expresarse sin sujeción a la norma y la libertad de acción han sido las condiciones del arte. Por ello, Teodosio se asume como un artista de la palabra que instala a la poesía

como la culminación de la libertad hecha verbo, concretizada en el lenguaje que lo revela.

A través del recorrido que en esta investigación se ha realizado, no se ha encontrado a una voz que calle, así como tampoco a un ser que se abandone a aceptar una situación injusta. Las voces, y con ello la obra, hablan con el cuerpo, hablan con la pluma, hablan con la boca. Desean y juzgan. Liberan. El poeta Teodosio García Ruiz conservó la esperanza en que sus obras atestiguarán lo que fue en su tiempo. Su actitud escritural, como su amor, no es delicado ni superficial. Susbravatas son legendarias y sus sarcasmos insensatos conocidos por los que le rodearon. García Ruiz asume este destino, su grandeza no vale sino por la rebelión.

La rebelión contenida en *Sin lugar a dudas* tiene la fuerza suficiente para repercutir en el lector con horizontes amplios, ya que quien se acerca a ella con el 'deber ser' solo encontrará profanación. Teodosio lo sabía, por ello siguió escribiendocon la plena conciencia de esa grandeza. El tono nostálgico y de cierto pesimismo que permea a su poesía permite sostener que en cada medianoche, García Ruiz tenía la terrible amargura de quienes han tenido razón: la poesía libera.

5.7. Corolario

La finalidad de este apartado es el cierre capitular con aspectos que, sin bien no participan directamente en la estructura de los poemas del corpus, son relevantes por la resonancia que provocan debido a las relaciones subterráneas construidas, las cuales soportan temas subyacentes dispares que le otorgan unidad y edifican la identidad poética, apropiada en la repercusión realizada en la habitación del lector. Como lo menciona Bachelard en *La poética del espacio* (2000): "En la resonancia oímos el

poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser." (Bachelard 12)

Y precisamente las resonancias que provocó la lectura de esta obra cuando fue publicada, repercutió desfavorablemente en ciertos sectores sociales y círculos literarios de Tabasco. Por sus forma de encarar la poesía, por el contenido soez, por la forma de expresión grosera y por el conflicto ético que le genera, fue minusvalorada por la tradición en esos años, quien la clasificó como contraria a lo bello y sublime que supone una obra literaria, idea que aún persiste en esta segunda década del siglo XXI.

Por esta circunstancia, la dimensión artística del poeta García Ruiz fue ubicada mayormente desde afuera, primero por la distinción nacional que le otorgó el CREA en 1984, antes de ser publicado su primer trabajo poético, objeto de esta investigación, y después por los subsiguientes reconocimientos. En el ámbito local, su trabajo poético inicial fue estimulado por Lácides García Detjen, quien le publicó algunos poemas en la sección cultural del periódico Avance. Así como también por la crítica favorable a esos primeros textos de poetas como Miguel Ángel Ruiz Magdónal, Gerardo Rivera, Marco Antonio Acosta o Fernando Nieto. Además de la actitud abierta de los escritores de su generación.

a) La cualidad del ambiente y la contradicción.

La propuesta habitacional contestataria en *Sin lugar a dudas* se configura no en cuanto a las cosas por sí mismas, sino de acuerdo a su disposición en la trama. Es su revelación de la cualidad de lo útil, la que revela el sentido de las cosas en la habitación configurada. Esto ocurre, por ejemplo, en una calle que, sin perder características ásperas, por la mañana es animación, por la noche lúgubre, y en los días feriados, al desaparecer el bullicio, se torna en tediosa.

Estos ambientes recreados no sólo ofrecen dinamismo a la trama, sino a la vez participan en la construcción de la historia e interviene en la constitución del elemento sorpresivo en ella, como en Paseo Tamulté I, cuando es utilizado para reforzar el desastre por un encuentro fallido, ambiente que apunta hacia la infelicidad, y en un giro rápido e inesperado termina el poema con el feliz encuentro, trazado al inicio como un mejoramiento buscado, y finalmente logrado.

Las cloacas, los cárcamos, los ríos contaminados o las fuentes sucias, elementos característicos de una urbe degradada, son utilizados por el sujeto lírico para describir los aspectos particulares de los personajes por medio de la comparación: '[…] los ojos más negros que las aguas de los drenajes […] una fuente con basura me reflejó la cara[…]' (García 1985 135). 'aquí está una laguna de fondo negro/ como los ojos de una familia española o tabasqueña' (García 1985 95). 'si el río tuviera pies no estaría de pendejo […] ella no es como el río' (García 1985 79)

La maniobra alcanza niveles superiores, porque perfila la personalidad de la ciudad y, más allá, el sentido de la vida misma. Sin embargo, esta visión escatológica se bifurca después hacia la contradicción, ya que enuncia en varios poemas que la vida no es una mierda y que es alegre. 'y yo también muero pero la vida no es una mierda/ es nadamás una pantalla descubierta' (García 1985 75). 'la vida no es una mierda/ la vida empezará mañana' (García 1985 144). Perviven en los poemas la pesadumbre y el gozo. En ellosexiste la certeza y el matiz de consternación se mantiene.

En esta misma dirección, la convivencia en la habitación dispuesta en el poema se convierte en un sitio repleto de contradicciones. Vivir en él significa mirar una serie de enfrentamientos en todos los órdenes, como el ocurre que entre lo extranjero y lo local, donde lo ajeno pierde la batalla

ante lo propio. En este acto, sobreviene una apropiación de rasgos culturales, incorporados sin la menor vacilación.

De este modo, en Tierra Colorada Center se configura la relación entre Marilyn Monroe y Bati: lo blanco ante lo negro. La primera característica adquiere valores cercanos a lo malo y lo negro su contrario. 'bati no tiene las piernas de marilin tiene las suyas […] veré a marilin enseñándome las nalgas como diciendo/ pobre/ bati tiene unas de oro incienso de amor' (García 1985 144)

b) La música como identidad de lo popular

La apropiación de rasgos culturales también opera en cuanto la música. El rock y el pop en inglés convive con los boleros asumiendo significados propios. En el poema Carta de Paul Stanley a un desconocido mientras hojea un libro de rock, el autor explícito es Paul Stanley, cuando esto sólo es un artilugio literario, pues se sabe que el autor persona es García Ruiz. Se citan unos versos ilustrativos:

Esta no es la noche en que chicago se murió
no porque haya estrellas tiene ironía la comparación
aquí existe un anciano con guitarra
y la única melodía que sabe esa
[…]
aquí es de noche hay vida
chicago ha revivido
/chicago y tú son
la igualdad es proporcional
el pueblo
ayer escribí shandi/hasta luego

Paul Stanley

(García Ruiz 1985 95)

El cantante de rock-pop alude a una canción que nunca interpretó: La noche en que chicago murió, del grupo inglés Paper Lace. La letra se refiere a una noche en Chicago, en la cual la disputa por territorios culminó con una guerra fatal entre gánsteres respaldados por la policía. En ella se destacó la figura de Al Capone. Esa noche la ciudad se convirtió en una ciudad muerta. El tema de la canción se adecúa a Villahermosa para establecer un contraste entre las dos ciudades, pero el ambiente es revivido: aquí es de noche hay vida/ chicago ha revivido.

De esta tonalidad se reviste la habitación poética con las canciones poetizadas. La música popular participa en la configuración del sentido en *Sin Lugar a dudas*, que no sólo muestran el gusto de una clase social, sino que revelan toda la cosmogonía de un pueblo que se revela de las vicisitudes cotidianas a través del canto en contraste entre el gozo y la protesta. El título del poema Nocturno de celaje deslumbrante, es tomado del primer verso de la canción "Fatalidad" de Lorenzo Martí, en la versión de Julio Jaramillo (2009) Este nombre sugiere el "…aspecto del cielo cuando está surcado de nubes tenues y de distintos colores." (Apple 2016), pero también el anuncio de algo que se espera y desea, en este caso se refiere a una relación sexual.

El poema Artillería con alas, inicia con un epígrafe de Willie Colón, cantante de salsa y activista político estadounidense. Él era un compositor cuyas letras en múltiples ocasiones se impregnan de la marginalidad en los guetos neoyorkinos. En el principio de su carrera era visto como un músico extraño que abandonó los temas propios del campo para encarar la vicisitudes de la ciudad, y para ello recurre a sentimientos contrastados como la combinación de alegría y tristeza.

La iteración de referencias en distintos poemas a canciones interpretadas por Javier Solís está en estrecha relación con su padre, debido a que,

como él mismo lo señala, era la música que escuchaba cuando estaba borracho: '[…] cuando/ tenía 4 años y mi padre llegaba/ borracho a poner canciones/ de Javier Solís' (García 1985 57). Aunque en el resto de las alusiones se hable de la relación de la letra de las canciones con la historia contada en los versos, la figura paterna se encuentra presente en el modo de actuar del Yo personaje.

La música juega un papel relevante en la identidad del personaje, quien para enamorar recurre a veces a la cita directa como en el poema Lindavista (I): 'tu pelo tiene el aroma de la lluvia sobre la tierra' (García 1985 64) verso de La nochera, una zamba argentina, con letra de Jaime Dávalos y música de Ernesto Cabeza. En ocasiones revela un estado: 'escucho discos de camilo sesto/ me cago de llanto' (García 1985 50). A veces parece únicamente una opinión: 'clayderman/ ese loco pianista/ parece que juega canicas con el secreto de mi vida'(García 1985 56); 'de risa con los cariocas de mierda ¿dice rubénfonseca?' (García 1985 59). O sólo un presagio: volvamos a vernos en otras ocasiones o tal vez en/ alguna canción de Emanuelle (García 1985 64)

El fluir entre géneros es contrastante y es posible apuntar que el eje sobre el cual giran es el carácter contestatario y grosero: del rock, de origen estadounidense y rebelde, al sufrimiento de Javier Solís. Del romanticismo fuerte de los boleros de antaño al ligero del pianista pop francés Richard Clayderman, de moda en los ochenta. Del amor campirano como el ranchero al marcadamente citadino como el cantado por el argentino Leonardo Fabio. De este modo, la música configura una estética distinta y disforme, siempre a tono con la diégesis del poema o en un nivel superior, colabora en el sentido profundo del libro, como es el caso de la personalidad del padre, quien finalmente abandonó al Yo personaje y a la familia del poeta.

Conclusiones

El atributo anfitrión de *Sin lugar a dudas* le concede al lector hospedarse en la creación poética que convida su verdad. Este hecho significa dialogar con el mundo hostil que ella ofrece. La comunicación sustentada en el plano hermenéutico, ha hecho posible que después de realizado el trabajo de reconstrucción del contexto, las investigaciones documentales, los procesos de análisis de la obra y la interpretación, se haya llegado a la tierra visualizada en la introducción de este texto, con los debidos reajustes propios de cualquier jornada. Ahora corresponde recuperar los frutos de aquellos estudios y exámenes para hacerlos fluir entre ellos, con la finalidad de acceder a conclusiones esclarecedoras.

a) Entre las líneas de fuego

El lector modelo solicitado por el poemario, requiere de determinadas competencias poéticas para poder acceder a su forma de expresión, en cuanto a comprender el modo particular de desplegar las palabras en el texto y a lo que ellas contienen, ya que, dada su complejidad, exige un esfuerzo para recrear las resonancias que sus imágenes poéticas evocan.

A partir de estas aristas, lo que caracteriza a *Sin lugar a dudas* no es tanto su valor estético, sino la creación de su mundo poético. En esta obra, Teodosio García Ruiz trabaja la palabra de tal manera, que muestra al lector el trance que la voz poética desarrolla al residir el acontecer de personajes en un entorno urbano, desvelando con ello un estado personal y social del mundo de la vida cotidiana.

Con este panorama, se ha asumido el papel de lector modelo sugerido por la obra y desde esta posición ha sido posible desdoblar la investigación planteada en el inicio con la pregunta generadora:

¿De qué modo elabora su sentido propio *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz al mostrarse como un libro de poesía que constituye un horizonte cultural con figuraciones (personas, objetos, música, calles, acciones) dispuestas lúdicamente a partir del binomio vitalidad-desolación, en un marco de habitación poética?

Al abordar esta pregunta a partir de la propuesta del modelo de La Triple Mímesis de Paul Ricouer, se hizo factible penetrar en la obertura que *Sin lugar a dudas* ha mostrado en su lectura. Con ello, se ha interpretado la recuperación del horizonte urbano que García Ruiz realizó en su obra poética y se ha podido desocultar, de entre sus pliegues y hendiduras, la realidad resignificada del mundo cotidiano. Como se establece en el objetivo general.

Así mismo, la simbolización en el poema de Teodosio García descubre las imágenes contradictorias en el juego del hedonismo y la desolación, mostrando el carácter vitalista de un ser humano en ámbitos urbanos en crisis. Este juego también permite encontrar, en la habitación del poemario y en el uso particular del lenguaje, el orden y la jerarquía de las figuras de cuerpos que residen en suespacio. Así mismo, se ha determinado el despliegue del binomio vitalidad-desolación en la configuración de la trama poética, hilada con movimientos pasionales. Cumpliendo de este modo con los objetivos específicos.

Al percibir las resonancias evocadas en cada verso del corpus, y con ello habitar el mundo cultural refigurado, se ha reflexionado sobre el ser que nos habita. Por lo que, de la asunción del sentido de la obra literaria emerge la *verdad* hermenéutica de *Sin lugar a dudas*, por medio de un diálogo constante con ella; con ello se realiza la función del cuidado la obra, en el sentido heideggeriano del término. Tareas asumida en esta investigación.

b) El aire de la planicie y la plana escrita.

Por medio de lo que se presenta en el capítulo I, denominado Lo habitual y del primer paso de Mímesis I, la Prefiguración, se particulariza el contexto del autor, de la obra y de sus condiciones de producción literaria, En la prefiguración de la trama poética se logra identificar que en el mundo de la vida cotidiana, el capital simbólico en el Tabasco de los años ochenta, padecía un resquebrajamiento de la tradición construida en la época posrevolucionaria, con el fin de superar la situación de vasallaje que se vivía desde la colonia, pero agudizada en el siglo XIX.

El resquebrajamiento antes mencionado fue producto del desgaste de los valores sustentados en el provincialismo ortodoxo, escenario donde el joven Teodosio no encontró asiento, revelándose contra de él por medio de la subversión. Al respecto, en lo que corresponde a lo literario, García hace habitar una propuesta diferente, sustentada en la defensa de lo local, pero revalorándolo a través de la apropiación de bienes culturales ajenos, con plena conciencia del significado de su rompiente discurso poético.

Así, desde la forma distinta en la cual se presenta el libro, con sus poemas con títulos extensos y mínimos, sus versos largos y cortos, con sus continuas reiteraciones tanto en determinadas figuras retóricas como en referencias, se encuentran ya dos relaciones contextuales importantes:

La primera tiene que ver con el rompimiento con lo que en Tabasco se tenía como el único modo de hacer poesía, muy a la manera de un gigante de la literatura mexicana y universal, como lo es Carlos Pellicer Cámara. No es que García deseche su poesía, sino que apuesta por un modo poético de expresarse con identidad propia. El poeta discurre otros caminos para la expresión literaria, el de aquellos que dejan atrás la

idealidad de las circunstancias cotidianas, para asentarse en la agraviante realidad sociocultural en crisis. Término tomado como sinónimo de apuro, aquel que significa desgarramiento de conciencia, para aludir el poema Sin lugar a dudas, que da nombre al libro.

Aquel modo único de poetizar válido, estaba respaldado por un único modo de ser tabasqueño. En este orden, la palabra poética de García Ruiz tiene una naturaleza subversiva también con respecto a lo que la hegemonía política ha definido como 'lo tabasqueño'. El autor cuestiona, perturba o socava las categorías identitarias que definen lo verdadero y lo correcto, impuestas desde la institución por la influencia de personajes que se asumen como los conocedores de lo real, de lo 'culto' y del arte en Tabasco.

Desde esta arista, *Sin lugar a dudas* trasgrede las convenciones políticas, sociales y estilísticas de varias maneras. Con ello, el discurso de la obra se convierte en una actividad política al ignorar los límites de una cultura hegemónica que ha definido lo que es políticamente correcto.

La segunda gran relación contextual de la obra, se encuentra en la tematización de las vicisitudes de un sector social sin posibilidades de hacer presencia. En el texto se encuentran las contradicciones agobiantes de la economía que padeció la clase popular. El habla de los poemas, con su sarcasmo y desparpajo, responde a la forma cultural de ser en Tabasco del sector popular, al cual pertenecía Teodosio.

Precisamente, lo popular en los poemas da cabida a formas de expresión particular, propias del ser tabasqueño, un tanto distanciadas de los estereotipos estandarizados. Estas formas no se refieren sólo a aspectos temáticos, sino que están incorporadas dentro de la estructura de la obra, convirtiéndolas en un elemento definidor. Este hecho no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo. Entonces, la cotidianidad de

Teodosio García Ruiz es posible identificarla en la organización y el estilo de *Sin lugar a dudas*.

Un indicador de la inestabilidad de los símbolos culturales en el Tabasco de los ochenta, es el desfase de la veneración a la 'sagrada familia', ya que al debilitarse sus presupuestos por la realidad (desintegración familiar; madre que trabaja, con lo cual se rompe su rol tradicional; abandono del padre, que significa la ausencia de referentes; entre otros) se produce un vacío en el sentido de la vida, a pesar de que, aún desgastados, persistan el rito materno como el centro simbólico en el núcleo familiar y la figura paterna como centro de poder. En esta orientación, la palabra vacío significa que "alguien está desanimado y no tiene ilusión, generalmente por la falta de algo o alguien muy querido o necesario." (Apple 2016)

La relación de Teodosio García, su entorno y el poemario, puede encontrase en las palabras de Fernando Nieto: "Estamos ante un ajuste de cuentas […] consigo mismo." (Nieto 2014 6). Pero ese ajuste de cuentas va más allá del autor persona, porque revela el desaliento social ante las condiciones socioeconómicas críticas, replicado con resignación, apatía o franca rebeldía. Contexto donde se vuelven comunes las infidelidades o el abandono de la familia, situación que incita al sufrimiento, peculiaridad extendida en una parte considerable de la población.

Como podrá observarse, las condiciones cotidianas que el autor tuvo como materia prima (tierra) para poetizar desde el perfil de una estética distinta, revelan la constante búsqueda de hospitalidad en el amor generoso. En ella, el movimiento y el apasionamiento se entretejen a partir de la antinomia vitalidad-desolación.

c) La orfandad: yugo en la oscilación vitalidad/ desolación.

En el trascurso de la investigación, ha sido posible mirar el juego de habitaciones del entorno discorde de Teodosio García Ruiz, y que el poeta reformuló en su obra. En esta línea, en *Sin lugar a dudas*, la primera respuesta poética al contexto sociocultural adverso, se encuentra el mismo título, ya que es una locución adverbial que quiere decir 'sin duda', 'con certeza'; esto es, existe seguridad en la forma de la expresión y del contenido. A pesar del ánimo desolado del cual está impregnada la obra, García Ruiz tiene convicción en lo que hace.

Por lo mismo, la obra está configurada con experiencias vivenciales llenas de energía, que en su movimiento albergan rasgos de orfandad, reveladores de una desolación en el fondo de la trama. Sin embargo este ánimo no cae en la tragedia, ya que se asume con conciencia y este acto conduce a otro nivel en la lectura.

La configuración de la historia y la forma de desplegarla en la trama de *Sin lugar a dudas*, revela un vacío en el sentido experimentado, que repercute en una sensación de desamparo, ante la debilidad emocional que supone la falta de apego y de atención paternas, aludidas tantas veces y de distintos modos en los poemas. Este efecto de orfandad, tomado como carencia de protección o ayuda de la que debería gozar el Yo personaje, redunda en la configuración de la soledad como generadora de la acción en la trama.

En ella, en la trama, la experiencia habitada por intervención del vacío es más amplia, ya que trastoca la estructura tejida desde el momento de albergar agentes vacíos en las acciones emprendidas. El elemento que los define a ellos, y por supuesto apuntala la caracterización del libro, es su soledad. El trato brusco, a veces agresivo, con el que se distinguen, responde a la necesidad de sobrevivir en un ambiente difícil por parte de

los personajes. Su forma de relacionarse o de manejar las situaciones, configura en la obra una serie de vacíos desde diversos ángulos.

A nivel diegético, el Yo personaje se configura en los poemas del corpus como el dominante, aunque si en una primera reflexión se observan huellas de inquietud y ansiedad, en otro nivel indican que él es dominado por la soledad. A estos factores, el sujeto lírico personaje procura superar a través de un proceso de mejoramiento fincado en relaciones casuales como medio de superación del daño producido por la soledad. Por ello, en la interpretación inicial, se dispuso que la respuesta al vacío experimentado por el efecto de orfandad, era el amor pasional desde dos facetas: el acto sexual eventual (lo carnal) y el acto del habla continuo (hablar y escribir). Estas facetas en cierto momento, son realizadas hasta el delirio.

El desánimo y la desilusión que dan paso al planteamiento de un proceso de mejoramiento por parte del Yo personaje, influye en la interacción entre los personajes. En el caso de éste, el estar acompañado ocupa pocos versos y es efímero o de corta duración. En cuanto a los escasos amigos que aparecen en la obra, conviven con el personaje sin un rostro, puesto que no tienen nombre ni filiación (como el amigo del casino que calla al personaje para ya no escuchar su monólogo). El papel masculino es reafirmarse como tal e invadir la honorabilidad de las mujeres. Esta muestra del 'ser hombres con el control en sus manos', deja ver la instalación del machismo con base en la representación simbólica. Justamente este perfil se revela a lo largo de la obra y la define. Sin embargo este campo simbólico se encuentra fracturado.

En el ángulo opuesto, los personajes considerados adversarios, son tratados con desprecio y mordacidad, como los petroleros, los políticos, los escritores de escuela o la policía, quienes en un momento dado actuaron

con agresividad. Como un rasgo de identidad de la obra en la oscilación de características, los actuantes del pueblo aparecen como víctimas del ambiente beligerante de la ciudad en un primer momento. Sin embargo, cuando su acción en ella es desarrollada, se configuran como agentes agresores, ya que asumen el mismo rol al denostar al que se muestra débil.

Con respecto a las mujeres, si bien en *Sin lugar a dudas* provocan el movimiento del Yo personaje, son puestas en situación a partir de la configuración impuesta por los escenarios desfavorables. Son mujeres que han dislocado socialmente los símbolos que sostenían su tarea tradicional en el hogar. Su rol de mujer pasiva se fractura con esta visión y obliga a revisar el papel que culturalmente han desempeñado en México. Aunque no se reconozca explícitamente, debido al entorno machista, la situación femenina actúa como la guía simbólica o práctica en el hacer. Desde la figura de la matrona que manda, de la abuela que gobierna o de la madre que educa, la mujer sostiene o modifica el funcionamiento social. En cuanto a las mujeres amantes que interactúan con el Yo personaje, saben qué esperar de él. Y él sabe al menos, lo que no quiere de ellas: una relación estable a la manera tradicional.

d) Vida, placer y vacío: soledad como hospitalidad

En el panorama que la configuración de la trama arroja, es posible mirar una soledad manifestada en ansiedad y movilidad. El caminar, escribir, hablar y hasta los encuentros sexuales, son respuestas a la inquietud que supone el sentirse solo. En otras palabras, son una evasión al dolor que induce la quietud, de acuerdo al poema Sin lugar a dudas.

Por ello existe un movimiento constante y he aquí la razón del apasionamiento. Incluso el 'hablar solo' es un 'monólogo dialogante consigo mismo' que aleja la sensación de vacío. Este mecanismo literario

sugiere el traslado del hablar consigo mismo del Yo poético personaje al sujeto lírico, del personaje al narrador y por expansión al autor persona.

En el capítulo IV, Reformulación, ascienden el caminar, el hablar y el escribir como un hacer con pasión en la obra. Posición que permite dirigir la interpretación del proceso escritural hacia el nivel simbólico; porque en primer lugar, el caminar implica experimentar la vida. En segundo, todo acto del habla da existencia al mundo. Ya en el tercer lugar, la escritura y su producto, el escrito, condensa al primero y al segundo.

La pasión extendida del deseo carnal hacia la escritura, hace que la seducción alcance al mismo libro (producto escritural) porque lo ha convertido en un objeto de pasión: seduce a mirar el mundo con otros ojos, los de la rebeldía. En el nivel simbólico, escribir es hacerle el amor a la vida y el escrito es la redención.

Desde este perfil, adquiere notabilidad lo afirmado en el capítulo IV: el texto escrito es lo único que ofrece hospitalidad a la soledad de un escritor acongojado. García Ruiz expresa en el poema Consuelo: '[…] no he escrito libros para ser malditos' (García 1985 49). Afirmación que puede entenderse en franca referencia a aquellos 'poetas-de-pueblos' que se han desvalorizado su poesía.

Con base en la relevancia del acto escritural que habita las páginas de *Sin lugar a dudas*, se destaca la redención como salida al padecimiento con el que están impregnados el caminar, el hablar y el mismo deseo. Estos tres aspectos liberan de una desatinada obligación social o moral que produce dolor o al menos una situación adversa.

La aseveración anterior es la plataforma para realizar una exégesis en el capítulo V: La consagración del círculo, donde se interpretaron los resultados de los análisis de la investigación, ordenándolos en los

subcapítulos La espera, El movimiento y el Movimiento actitudinal como capas que se conjugan en el subcapítulo La pasión

La categoría 'La espera', arrojó que su función es crear tensión literaria y ser el sostén de la movilidad constante en el texto. De este modo, 'La espera' opera como plazo, como un aguardar o como un permanecer, que prepara la movilidad que le prosigue. En el caso de 'La espera' como esperanza en colmar el vacío del alma, adquiere un valor destacado porque significa una dolorosa búsqueda para evadirse de ella y no un esperar a que algo ocurra. Por ello, 'La espera' como esperanza está revertida de soledad. En el sostenimiento de la movilidad, atender la espera de las mujeres desde su propia mirada, hizo posible entenderlas como participantes activas y conscientes, puesto que ellas son quienes regulan el acontecer de la pasión en *Sin lugar a dudas*.

El carácter 'movimiento' envuelve a toda la obra, y es visible en las acciones en la trama a través de la iteración de figuras literarias, de voces, en el desplazamiento entre niveles de significación y en el complejo juego intertextual. Existe un movimiento en la trama que atraviesa a la mayoría de los poemas, se trata del caminar, ya sea sólo, por inercia (sin conciencia), acompañado o el vagar.

De esos cuatro, el último recibe una significación mayor por su desplazamiento en diferentes niveles. El personaje vaga debido a la frustración por no cumplir su deseo y aunque tiene como destino su casa, no quiere llegar allí porque sabe que no encontrará amparo, debido a que está vacía. Puede decirse alegóricamente que *Sin lugar a dudas* es un constante vagar del autor, por los versos, por la calle, por la literatura o por su contexto. De este modo, el desamparo se mete en la mirada del lector y se empecina en permanecer. En una posición que tiene tintes contradictorios con respecto a lo dicho líneas arriba: el libro es el amparo

del escritor solitario, es 'su casa'. Entonces, García Ruiz habita en su escritura que lo ampara, sólo allí encuentra cobijo.

Una de las figuras recurrentes en el caminar es la del ser solitario que se integra al ambiente hostil al no hallar hospitalidad. Esta figura sustenta la soledad y permite mirar la necesidad de instalar un tipo de movilidad distinta, la que se construye en concordia con la compañía.

La aseveración anterior ha sido factible realizarla al considerar el Movimiento actitudinal propuesta por Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* (2013). Este libro permitió mirar la virtud cinésica de *Sin lugar a dudas*, porque el autor francés afirma que el movimiento figura una actitud distinta de la que se parte, y da pie a otra actitud que repite el proceso hasta la actitud final. Apelando a esta idea, es posible mirar una tendencia estructural que parte de una actitud tediosa, continúa con una de espera (en cualquiera de sus variantes) y prosigue a una hostil. Esta tendencia no está exenta de actitudes optimistas, sin embargo en la trama son efímeras. Estas reflexiones dejan ver en un nivel superior la caracterización de los lugares heideggerianos.

El recorrido realizado hasta el momento ha descubierto que las estrategias discursivas configuran ambientes vacíos. Este hecho es la razón del desplazamiento de lugares tranquilos, con la quietud como rasgo que propicia el tedio e incita el desplazamiento hacía otros adversos, que su vez dan paso a lugares violentos que trasforman a quienes allí moran y a los que transitan. Estos ambientes repercuten en el accionar del Yo personaje, marcan la hostilidad en el discurso y señalan el tipo de hospitalidad que existe. Estas características hacen olvidar el amparo que significa la compañía e instalan el vacío, la soledad. Este factor es el que genera el movimiento en la obra, el cual se revela como una búsqueda constante de amparo. Si recurrimos a la idea de que García Ruiz habita en

su escritura porque sólo allí encuentra cobijo, entonces su búsqueda es el lenguaje que le ofrece el único amparo posible.

Desde la otra cara del análisis, en la ausencia de compañía, que significa la perdida de amparo (de personas, de solidaridad, de símbolos), la pasión amorosa se levanta en la trama y en la estructura como el fondo que recubre todo. El amor (ausencia/ presencia) con que los cuerpos (su entorno, su físico y su alma) discurren en la habitación dispuesta en los poemas, marca la travesía poética del mundo reformulado en *Sin lugar a dudas*. Es un amor peculiar que se configura a partir de la adversidad tanto la superficie de los espacios como en la profundidad de la consciencia del Yo personaje.

La pasión en la obra recurre a la seducción como una forma de buscar amparo ante el vacío. De este sentimiento se vierten el hablar-escribir y los encuentros casuales. El entusiasmo se alza de entre la desolación, con él se soporta lo inconveniente y se supera por medio de la seducción de la palabra o de la carne. Aspectos que conducen al mayor de los símbolos del occidente moderno en el ámbito de la seducción: el mito de don Juan.

En la refiguración realizada en el capítulo V, se reflexionó acerca de ese personaje. De él se observó como característica su papel de seductor libertino, que no tiene miramiento a ley alguna, ya sea divina o humana. Tirso de Molina en el siglo XVII, configura en *El burlador de Sevilla*, a un don Juan seductor cuyo pecado mayor se encuentra no en las mujeres que deshonró, sino en su falta de temor de Dios, por ello su castigo es arder en los infiernos.

El protagonista del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, escrita en la España del siglo XIX, bajo la estética romántica, hace gala de su hombría seduciendo a cuanta mujer le place con arrojo y astucia. Desafía las leyes humanas y las divinas como una condición indispensable del seductor. Sin embargo

pena por el amor delirante a una mujer que fue frustrado por la muerte, a la que desprecia y enfrenta. Pierde el duelo con ella y a punto de irse al infierno como castigo por sus infamias, se salva cuando reconoce el amor, entonces es rescatado y llevado al cielo por su amada, con ello obtener la redención de su alma.

Del *Don Giovanni* de Mozart, Sergio Pitol destaca en "Don Giovanni, ese drama giocoso" (Pitol 1998) su persistente seducción a las mujeres, con lo cual manifiesta que no puede disfrutar a ninguna. Asunto que encuentra explicación en la ridiculización que de él hicieron cuando niño al vestirlo de mujer. Así como también es fundamento de la jactancia en su proceder, de la excesiva verbosidad arrogante y de su desprecio por la norma. Expresiones que, de acuerdo con Pitol, significan una necesaria demostración de virilidad. Por esta razón, lo que posee de las mujeres es más que nada, su alma.

El mito de don Juan desde los ángulos observados muestra que los motivos de fondo de los donjuanes es la incapacidad de amar y su carácter contestatario. Motivos que hacen emerger una correspondencia entre el mito de don Juan y el Yo personaje. Un vacío ha configurado la incapacidad para amar y la rebeldía. En este nivel de interpretación, la fractura de los símbolos fundacionales como la familia, se traducen en el desamparo manifestado en la hostilidad. Y con ello, halla acomodo la asunción del símbolo del don Juan, como el rebelde hombre vejado que no sabe amar.

De esta manera, a partir de los análisis expuestos, el sentido de *Sin lugar a dudas* surge de la incapacidad para amar (dar y recibir) y el desánimo. En el vaivén del entusiasmo por la carnalidad que acoge y el desconsuelo por su ausencia que arrebata, el amparo se aloja en el fondo poético a

través del juego entre la vitalidad y la desolación. Y en éste, la vitalidad ha quedado débil ante su opuesto. Por ello la sensación de desamparo.

¿Cómo fundamentar la vitalidad en el desconsuelo? Es una pregunta que requiere una visión distinta de los símbolos recuperados para la interpretación.

e) La absurda rebeldía de la generosidad que libera

Con el fin de encontrar respuesta a la pregunta anterior, el análisis en La liberación del amor generoso del capítulo 5, recurrió a otra mirada al problema abordado. Hallada en la visión del hombre absurdo, expuesta por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1985). En este libro, el escritor francés afirma que el don Juan es un seductor consciente de su proceder. Seducir es su estado, por ello va de mujer en mujer. A cada una de ellas ama profundamente y este hecho le colma sus ansias y nada es peor que perder esta cualidad.

Desde la postura del hombre absurdo, Camus menciona que Don Juan sabe que amar sólo a una mujer lo redimiría a él, aunque la condenaría a ella a su rol predeterminado. Esta circunstancia, en la relación casual el amor es generoso porque libera. Sin duda, la opinión del escritor es debatible; sin embargo, abarca variantes en los argumentos que enriquecen la interpretación.

El juicio que se le hace al don Juan es por su oposición a la norma injusta como, según Camus, la que impone la moral cristiana que somete a las mujeres. Desde este perfil, la lucha del don Juan humanizado es por la recuperación del honor humano, por ello se rebela ante lo que considera una injusticia. En este tenor, la virtud del don Juan no está en su relación con las mujeres, sino en su rebelión contra el poder que rebaja la condición humana. Esta es la propuesta del amor generoso que libera.

Camus sostiene que liberar al personaje de lecturas convencionales, para mirar su pasión como una forma de redención, significa despojarlo de una lectura cristiana o tradicional. Por lo anterior, en la interpretación se asume la visión desde el plano generoso, que conduce a afirmar que la pasión en la obra redime porque libera de los preceptos o normas que atan a convencionalismos, ya sea en el acto escritural o en el carnal. Y esa liberación se efectúa por medio de la rebeldía tomada como generosidad desde la arista del débil.

En la interpretación primera se estableció que el vacío es producto de la ausencia de las figuras paterna y materna. Lo cual no necesariamente contradice el análisis último, ya que desde el enfoque humano la liberación no conlleva la virtuosidad total, la falta de cariño padecida por el ser generoso no deja de producir desánimo, ni de producir rencor. El seductor desde este mirador sigue teniendo debilidades, por ello su ímpetu para resarcir el daño que él ve. No por generoso, el Yo personaje deja de ser un machista.

f) La habitación del amor generoso liberador

Al integrar en la interpretación los aportes de Camus, el sentido que habita en *Sin lugar a dudas* se comprende en la liberación de ese deber ser inoperante, dislocado por la abrupta presencia de nuevas condiciones socioeconómicas y culturales, las cuales colocan a los cuerpos en una situación de desamparo, en la cual encuentra cabida la fragmentación de los símbolos tradicionales. Desde este horizonte, la redención del ser solitario, en la acepción de librarse de la carga del deber ser, se efectúa a partir de la convicción de que rebelarse significa libertad para ser.

Los movimientos que caracterizan a la obra, se ajustan a una manera de liberar su alma y la de sus amores. Los desplazamientos son debidos a la rebelión ante la incertidumbre que provoca el deber ser. En ello estriba la

soledad, en la posición contestataria, posible a partir del vacío interior y de la norma injusta, que aísla y que busca amparo ofreciendo un intercambio de amor generoso en constante movimiento pasional, fundado en la escritura y la carnalidad. Lo cual puede traducirse en la escritura hecha carne y la carne hecha escritura en el libro.

De este modo, la palabra y la carne sometidas a procesos decadentes por medio de un sentimiento de ausencia de afecto y de concordia en el entorno, se orientan hacia un vacío de libertad para ser. La superación de este daño se efectúa por la intervención de su redención. Liberar a la palabra y a la carne significa hacer habitar la vitalidad del ser libre. Sin embargo, esta liberación no se agota, es un proceso continuo de movimientos actitudinales, ya que si el amparo se concretizara cabalmente, la obra ya no tendría razón de ser como arte, dado que ya no quedaría más que hacer o que pensar.

Aquí la fuerza del carácter vitalista de la obra y donde se equilibra frente a la desolación. Ambas no luchan por eliminarse entre sí, sino en convivir en un ambiente peculiar. El sentido propio de *Sin lugar a dudas* no está en la eliminación de la desolación, sino en poseerla, en retenerla y luego soltarla para que siga siendo pivote de la vitalidad. Tal cual propone Camus como la finalidad de la seducción.

g) Consideraciones finales

Ciertamente el horizonte cultural de la obra constituye un ambiente discorde que alberga rasgos de orfandad en las figuras de los cuerpos que en ella aparecen, los cuales revelan desolación en el fondo de la trama, sin ella no hay motivo para buscar amparo. Y en ese ambiente espera agazapada la vitalidad, para poner en marcha el movimiento seductor de la palabra o de la carne que redime. Con esta base adquiere significación la espera activa como esperanza en el amor generoso.

yo con un embeleso irrelevante en las calles cantan-
do melodías de amor porque la
época es oportuna y tiene eso que
llaman frescura de edad

(García Ruiz 1985 73)

Desde el enfoque del amor generoso no puede hablarse de una incapacidad para amar o de desánimo como centros de la obra. Más bien, lo observado es que en la obra habita la oscilación entre un destino adverso negado con rebeldía y su pretensión de liberarse con amor generoso. En este libro hay esperanza, aquella que significa la conquista de la ilusión: "…me pongo a cantar al corazón de la que pase…" (García 2000 57). Estos versos dan respuesta al sentido del texto y a su modo de habitar poéticamente Villahermosa en la obra *Sin lugar a dudas* de Teodosio García Ruiz. Son la mirada que sin lugar a dudas habita.

La experiencia humana significada lúdicamente en la puesta en habitación poética, se finca en una peculiar pasión exaltada, ya que es la única anfitriona que ofrece amparo. Como decía García Ruiz, quiero contarlo bien clarito para que no quede duda:

> … mi gran pasión ha sido sentirme bien cuando escribo, dedicar mis libros a cualquier mujer que se aparezca o por lo menos a ese cierto efecto de ternura que tiene con el mundo para no sentirme maravillosamente solo. (García 2000 119)

Anexos

Anexo 1 Cuadro de títulos del libro *Sin lugar a dudas*

Sección 1: PIEL CANELA

Título del poema	**Tipo caracter**	**Referencias**
Buscando guayaba	2 palabras	Alusión sexual
1.	1 dígito	Numérico
2. (Fragmento de guion cinematográfico)	4 palabras 1 dígito	Título irónico experimental
3.	1 dígito	Numérico
4. (Avecesreflexiono)	1 palabra compuesta de 3	Juego del lenguaje
5.	1 dígito	Numérico
Infancia de un niño. AlíAgca que se sacaba buenas calificaciones. Asistía a la Iglesia los domingos	18 palabras	Paródico
Consuelo	1 palabras	Nombre de mujer
tenía que pintar las puertas de esta casa	8 palabras	El título corresponde al primer verso del poema
HAY PERSONAS QUE PIENSAN EN VOZ ALTA MIENTRAS SIMULTÁNEAMENTE SE	116 palabras	Paródico

INTRODUCEN A LA BOCA 4.7. PALOMITAS CON CHILE QUE VENDE LA SEÑORITA MARIA EN LA ENTRADA DE ESTE RECINTO CUYO AUGE CRECIÓ CUANDO SALIERON LAS PRIMERAS GENERACIONES DEL COLEGIO Y VIOLARON A LAS NIÑAS QUE APENAS EMPEZABAN A ESCOGER PINTURAS DE UÑAS Y PANTALONES AMARILLOS HAGO MENCION DE ESTO Y ES IMPORTANTE EN TODA LA HISTORIA DE NUESTRO QUERIDO ESTADO Y DE LA QUE HOY CORRE -LA HISTORIA- PARA ELLO LES REMITO UNA PEQUEÑA GRABACION QUE OBTUVE DE UN TIPO QUE A PESAR DE LO ANTES MENCIONADO TAMBIÉN HURTÓ LOS FAMOSOS PAÑUELOS DE COLA DE CABALLO SI SEÑORES LOS FAMOSOS PAÑUELOS DE COLA DE CABALLO QUE USA EL REGIDOR PERO ESCUCHEMOS		
Piel Canela	2 palabras	Referencia cultural a un bolero
Síntomas de pereza	3 palabras	Paródico

Noción de un poema gigantesco	5 palabras	Paródico
POEMA No. 1	2 palabras 1 dígito	Numérico
EL OFICIO DE ESCRITOR ( ) CUANDO LLEGUE EL FIN	8 palabras y paréntesis	Paródico
LINDAVISTA (I)	1 palabra 1 signo	Referencia a una colonia de la ciudad
HISTORIA DE UNA PERSONA QUE SE LEVANTA TEMPRANO	8 palabras	Paródico
ELEGÍA A UNA MORENA QUE ENCONTRAMOS UN DÍA NAVIDEÑO Y ME IMPRESIONÓ PARA (primera versión)	15 palabras	Paródico secuencial
ELEGÍA A UNA MORENA QUE ENCONTRAMOS UN DÍA NAVIDEÑO Y ME IMPRESIONÓ PARA (segunda versión)	15 palabras	Paródico secuencial
POEMA III	1 palabra 1 dígito	Numérico
POEMA VI	1 palabra 1 dígito	Numérico
POEMA 13	1 palabra 1 dígito	Numérico
REVOLUCIÓN EN UN PUEBLO DESCONOCIDO	5 palabras	Título que resume al poema
QUISIERA TOMAR ENTRE MIS	14 palabras	Título que resume al

MANOS/ EL INOCENTE PAISAJE / VIVO DE TU PELO AL VIENTO		poema
ARTILLERÍA CON ALAS	3 palabras	Paródico
POEMA VII	1 palabra 1 dígito	Numérico
NOCTURNO DE CELAJE DESLUMBRANTE	4 palabras	Referencia cultural a un bolero
POEMA	1 palabra	Título que resume el poema
POEMA XV	1 palabra 1 dígito	Numérico
CHILE (POEMA 2)	2 palabras 1 dígito	Referencia al golpe de estado en Chile
TEMA PROHIBIDO EN CONFERENCIAS LITERARIAS O POLÍTICAS	7 palabras	Paródico
POEMA 14	2 palabras 2 dígitos	Numérico
POEMA XI	1 palabra 1 dígito	Numérico
DEYANIRA QUIROZ GENESTA O LA PRIMERA CONVENCIÓN DE LOS OJOS NEGROS (INTRODUCCIÓN)	12 palabras	Referencia a una mujer
II CARTA DE PAUL STANLEY A UN	14 palabras	Referencia cultural y parodia

DESCONOCIDO MIENTRAS HOJEA UN LIBRO DE ROCK		
EPÍLOGO	1 palabra	Juego del lenguaje
POEMA CERO (0)	1 palabra 1 dígito	Numérico
POEMA IX	1 palabra 1 dígito	Numérico
POEMA	1 palabra	Título que resume el poema
(sonorama) (música) (besos) (y acción) (¿casino popular?) (1)	8 palabras 1 dígito	Experimental
LAMENTO DE UN ÁRBOL SECO CON COPIA PARA UNA DECLARACIÓN DE (¿?)	12 palabras	Paródico

Sección 2: ASÍ CANTABA PAPÁ (PETE CONDE RODRÍGUEZ)

Título del poema	**Tipo caracter**	**Referencias**
INFANCIA	1 palabra	Título que refleja el contenido del poema
SIN LUGAR A DUDAS	4 palabras	Da título al libro
A) ENIGMA B) LOCO QUE GANÓ UN PREMIO LITERARIO C) DE POUND	12 palabras	Paródico
MALDICIÓN	1 palabra	Título señala el contenido del poema
ACTUACIÓN	1 palabra	Título señala el contenido del poema
POEMA PERDIDO	2 palabras	Paródico
VISIÓN	1 palabra	Título señala el contenido del poema
CONCEPTO	1 palabra	Título señala el contenido del poema
SOLEDAD EN GUERRA	3 palabras	Título señala el contenido del poema
POEMA	1 palabra	Paródico
INCÓGNITA	1 palabra	Título señala el contenido del poema
HISTORIA CONTEMPORÁNEA	2 palabras	Con referencia política
AL MOJO DE AJO	4 palabras	Paródico
DESEO I	1 palabra	Título señala el contenido

		del poema
INTERÉS	1 palabra	Título señala el contenido del poema

Sección 3: ATASTA CITY/TAMULTÉ

Título del poema	**Tipo caracter**	**Referencias**
AL COMPÁS DE UNA CANCIÓN DE JUAN SALVADOR "AL DOBLAR LA ESQUINA" TAMULTÉ REVIVE LAS LEPERADAS ARISTOCRÁTICAMENTE DE UNA FOTOGRAFÍA ROBADA A SOLÍN POR AQUELLOS ARREBATOS NOCTURNOS (¿DE?)	28 palabras	Paródico, con referencias culturales a la música y a lugares de la ciudad
ATASTA CITY	2 palabras	Referencia a una colonia y una palabra en inglés
TAMULTÉ PARK	2 palabras	Referencia a una colonia y una palabra en inglés
PASEO TAMULTÉ I	2 palabras 1 dígito	Referencia a una colonia como un lugar de esparcimiento y la alusión a una serie de poemas (I, II…)
TAMULTÉ DEL RECUERDO ADEMÁS FAYAD (¿?) POR ESTE SITIO HOMENAJEADO DIGAMOS (PRESENCIA DE CUBA POR ACÁ)	16 palabras	Paródico
TAMULTÉ BLUES	2 palabras	Referencia a una colonia y una palabra en inglés

Sección 4: SON PARA TI

TIERRA COLORADA CENTER	3 palabras	Referencia a una colonia de la ciudad
DE PRIMER CUENTITO DE AMOR PARA TI CUENTITO	8 palabras	Paródico
DIJO QUE LA JAURÍA NO ERA EMOTIVA Y YA VES QUIERO A ALGUNAS MUJERES ASÍ COMO SE QUIERE EL PIE IZQUIERDO PARA AGARRAR LOS MAPACHES Y LAS IGUANAS QUE HUYEN EN LOS CARNAVALES DE LOS PUEBLOS CON- QUISTADOS POR LA TRISTEZA Y LA SOLEDAD DE NUESTRA IGNORACIÓN PARA ESO ES ES- TE POEMA. POEMA.	54 palabras	Paródico
1. *(cómo decir los ratones también aman y somos ratones graduados en la rue tierra colorada de un pueblo fantástico)* 2. *(un decir antes de los quince años para que sepas que en el laguito azul*	71	Experimental

ya no hay garzas patirojas ni ratas muertas ni bolsas de plástico con latas de alimentos descompuestos/es un decir que debes aprender para que seas feliz y construyas tu lago azul en tu casita blanca)		

Anexo 2

NOCTURNO DE CELAJE
DESLUMBRANTE

a fernando nieto cadena

Si uno camina por las calles donde nunca pasa el carro
de la basura
así de sencillo
se habitúa con rapidez al uso incansable de la mano
para quitarse las moscas
aunque no tenga azúcar ni sea diabético
no sé por qué me ha dado eso de hablar solo
no el casino mientras tocaban salsas yo movía la boca
como pidiendo perdón hasta que llegó un amigo
y me dio un cigarro y lo fumé le sentí un sabor a
caramelo
también cuando estaba en el almacén escogiendo un cin-
turón de piel que lograra adaptarse a mi adora-
ble abdomen sólo que en esta ocasión hablaba
sobre el número treinta y ocho y la niña que me
he cogido por sólo publicar un artículo en el
diario
otras veces camino por inercia
o entro en las fondas por unos panuchos y un agua
mineral
agarro las servilletas y comienzo a escribir acerca de la

gran colonia atasta lo mismo tamulté de patricia
incógnita ingenua
pero lo más extraño es que no me corran por utilizar
las servilletas
en cambio
me facilitan algún lapicero con el cual me quedo
posteriormente
y escribo
que si el río tuviera pies no estaría de pendejo/en ese
cause lleno de mierda de vaca/y de gente/y de
carros/y de gobernadores/pero que también si la
mierda/la exitosa/la primaveral/la aristocrática/la
gentil mierda/tuviera su propia opinión/no es-
taría y válgame la redundancia/pendeja en salir
por el orificio cuya longitud del diámetro se cal-
cula2r y que duele/según mi amiga/la del par-
que/la que me enseñó cómo cogen los patos y
me condujo al cielo/y me regresó/y me volvió
a llevar/y sabe bien las cosas/y válgame dios/qué
mujer/ella no es como el río/ni como la mier-
da/mi primer beso lo mandó al carajo/y apren-
dió a decir carajo/y se bautizó/y anda conmigo
hasta que yo quiera/hasta que los árboles digan
basta/y esta agua hijadeputa pare/y me deje sa-
lir a su encuentro/a sus brazos que me esperan/a
sus senos pequeños/y a viajar al cielo/y a empe-
zar a escribir cosas nuevas porque cierran la fon-
da/y ya me voy/
pero no sólo escribo esto

también nuevas maneras para dormir
empezando por comer galletas
después escupirle la cara a los vendedores ambulantes
oír cómo declaman bonito
dicen de la mamá de uno
de la abuela
del nacimiento
vaya qué sinfonía de palabras
de veras que hasta los he creído poetas-de-pueblos
porque en la escuela los poetas-de-pueblos nunca cogían
con las prostitutas
y según los maestros
iban con su verso popular que dice
"a la prima se le arrima y a la hermana con más ganas"
eso hacían
hacen
y quién sabe si esos señores crean que una muchacha
como quién espera
que no es mi hermana
ni mi prima
ni nada
es sólo una chiquilla interesada en salir en los periódicos
como estudiante
como vacacionista perdida
que cae en mis brazos
como ingenua cocinera que
prueba mis besos a las ocho
de la noche y se despide a
la una de la mañana con un

sabroso desconsuelo
como una dama aristócrata
ame con ternura el rock
ella me espera al otro lado de la calle
en esta fonda que van a cerrar recojo mis servilletas
dejo de hablar solo
salgo
ya cierran

Anexo 3

PASEO TAMULTÉ I

Pero esa vez en los diarios no aparecieron crucigramas
ni funcionaron adecuadamente los comercios
fue viernes y tonathiu reía con la risa alquilada que
utilizan los duendes
caminé por el muelle Patricia Incógnita Ingenua
con la bolsa de barbacoa 95 pesos
no observaba esos gatos callejeros esas damas esos
jóvenes
subí al camión de tamulté
un rostro sencillo
estuve un tiempo incalculado y bajé
PARADA
EXCLUSIVO
LA ISLA
con la cabeza en el suelo olí cómo funcionaba un
autobús buena vista-lapiedra-pueblo viejo
me tragué el evangelio de luces gavilán por los pies
saboreé un perro bañándose en polvo
las miradas divertidas de los pordioseros
estuve parado todo el día con un pedazo de melón en
los dientes y la casa de Marcolfa en los ojos
entró la noche
una iglesia celebra con campanas un bautizo
sigo vagando
un conejo-rata-polizón me seguía

lo saludé y le di un cigarro
el pobre desapareció en el humo
Esa chica me tomó por los pelos
me quitó el bigote que le había obsequiado al rastrillo
bebí sus insultos
seguí vagando
una fuente con basura me reflejó la cara
quemado por dentro al llegar a casa
me esperaba

Anexo 4

TIERRA COLORADA CENTER

Con seis pesos en bolsa me atreví a esperarte
no cuento más que con las ganas de habitar lo
imposible
prácticamente el sueño más logrado es éste
y aquí estamos
La calle rompe con susurros el atardecer
este aborto natural que extingue su espasmo
sin tomar en cuenta mi presencia
es clarísimo
llego a la parada de transporte urbano pasa un carrito
de los años 70
anunciando que viene el candidato de las
mayorías y que nos interesa
llego a la parada encuentro un papelito donde se dice
de tabasco 2000 y su planetario
Mi padre que no sabe leer muy bien pero me corre
y mi madre que entiende poco de ciencias sociales pero
si de matemáticas
y yo que le hago a varias cositas pero es distinto
tiemblo
casi puedo asegurar que son las cinco y media
y los trabajadores de petróleos mexicanos pasan en los
camiones de transporte de personal tirando latitas
de cerveza en toda la avenida
ayer me dieron en la torre con una y me dijeron panzón

La ciudad es nada más eso ciudad y no habrá fuerza
que la pare
yo acostumbraba muy seguido a darles ayuditas de a
cinco y tres pesos a las señoras que se sientan en
las calles con un niño lleno de granitos y sucio
sólo que vi a una en una casa mejor que la mía
le pregunté y me dijo que el único mendigo era yo
méndiga comemierda
no sólo de caridades se sirve y se muere sino también
cuando se guardan la mierda en la barriga por
capricho
qué vieja
yo espero a eso vine
tiemblo y no es porque estoy grande
la gardenia que me dio el velador del asilo de ancianos
crece cada vez más creo que en dos días más
puede abarcar toda la avenida
sobre esta misma calle en un almacén hay una foto un
poco más alta que yo dicen que es marilin
monro una actriz de los norteamericanos
tiene unas piernas bellísimas es rubia
ojos negros porque la foto no es a colores y una mirada
como diosa egipcia olmeca o de ghana
pero es rubia y es pretexto
me gustan las mujeres morenas las más negritas o
aquellas que se llamen como de canción
social bartola
así pues para mi bati es una expresión que dice mucho
si viene otro a quererme catedrizar pues nomás no

y lo boto al carajo esto es cosa mía
Es mucho
como decir que los árboles caminan atrás de mí cada
vez que aterrizo de un lado para otro eludiendo
las latitas de cerveza y haciéndome el sordo cuan-
do pasan las viejas con sus niños enfermos y
lloran
cómo decir el arroyo del abuelo nunca me refleja el ros-
tro y sólo si me baño en él se pone clarito me
entristezco
como decir soy un gran hombre y quizá por el volumen
y el espacio que ocupo como definición de ma-
tería en las escuelas
como decir aquí no pasa nada y los policías sacan a
puntapié a una güerita que se cobró a lo chino
el importe de su cuerpo y le arañó la cara al grin-
go de Boston que trabaja de técnico
como decir qué bella tarde y de repente cae esta lluvia
malparida y me jode la faena diaria pero no más
la flor que robé en el jardín del asilo empieza a oler (la
cara que puso el velador cuando le dije al policía
que me la había regalado) y viene hacia mí el úni-
co rostro que me hará caminar de regreso hasta
la casa que no es mía
bati mamita qué linda estás hoy
llueve
Es un homenaje pasearse abrazados en el arriate cen-
tral de la avenida mojándonos cada vez que pa-
sa un carro y acaricia los charcos

bati la mejor del mundo que yo conozco
bati
la noche sale con su carrito de perros calientes
le decimos que se peine coño que se bañe y cueza más
las salchichas
bati-mujer niña de trece años
bati la tarde fue tuya con la dulzura de los garabatos
taquigráficos que hiciste en el cuaderno
la tarde tuya y los perros que me conquistan cada vez
que compro tortillas y pongo el frijol
la tarde tuya se abrió ante mí como sandia reventada
bati única
mujer de los años sesenta y ochenta y dos
mujer de tierra lodo ternura y cosas
patria mía esto es
a cien metro de tu casa solo el adiós sin beso porque
los vecinos
a cien metros y me hacen falta mil novecientos un
metro para llegar a la mía
a cien metros quedo como tótem erigido serio llorando
grito
la vida no es una mierda
la vida empezará mañana
llego me acuesto con la noche
bati no tiene las piernas de marilin tiene las suyas
pero sí los ojos más negros que las aguas de los
drenajes más negros mucho más
con ese color que hiede a revolución de amigos tan
amables y humanos

bati tiene los ojos que hieden a ternura no
intelectualizada
a una ternura como cuando hace panuchos
y la noche se duerme arriba de mi y lloro
bati entra mojada a casa como salida de un estanque de
patos pegajosa a limón ternura de monos espacio
bati olorosa a bati
hasta pronto
y comienzo el largo camino donde veré a marilin
enseñándome las nalgas como diciendo
pobre
bati tiene unas de oro incienso de amor de odio
como el México éste que habitamos

Anexo 5

SIN LUGAR A DUDAS

La quietud
es un caso de apuro
no significa paz
sino desgarramiento de conciencia

Fuentes de consulta

Acopa, Luis. "Porque han de saber que fue poeta. Datos para una semblanza de Teodosio García Ruiz". *Días extraños, muros extraños*. García Ruiz. Villahermosa: UJAT, 2013. pp. 51-61. Impreso.

Álvarez, Eva. *Hacia una nueva (re)visión del mito de don Juan*. Centro Virtual Cervantes Valladolid: Universidad de Valladolid, España. PDF. 25 08 2016. <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_34.pdf>

Álvarez, José Rogelio (Coord.). *Diccionario Enciclopédico de Tabasco* (Tomo II). México: Gobierno del Estado de Tabasco, 1994. pp. 569-588. Impreso.

Apple. Diccionario electrónico. Versión 2.2.1 (178) 2005-2015, Apple Inc. Clase: Aplicación. 02/02/2016

Arenas, Sergio. *Volpi-Links-Klingsor: autores inciertos*. Villahermosa: UJAT, 2007. Impreso.

Bachelard Gastón, *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Cuarta reimpresión y primera edición bajo la norma Acervo, 2000. Impreso.

Barthes, R. "Introducción al análisis estructural del relato." *Análisis estructural del relato* México: Ediciones Coyoacán, 2008. Impreso.

Biografías y Vidas. Willie Colón. Enciclopedia. 2004-2016 .Web. 15 07 2016. <www.biografiasyvidas.com/biografia/c/colon_willie.htm.>

Bolívar, Ramón. Coord. *Yo que de Tabasco vengo*. México: Stammpa Ed. 2011. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI, 2012. Impreso.

Bourdieu, Pierre. "Algunas propiedades de los campos" en *Sociología y cultura*. México: CONACULTA, 1990. Impreso.

Cabrera BernatCiprian, Samuel Rico Medina; *Historia general de Tabasco*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, 1994. Impreso.

Camus, Albert. *El extranjero*. México: Alianza, 2012. Impreso.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo.*México: Alianza, 1985. PDF.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*, Buenos Aires: Editorial Lozada, novena edición, 1978. Impreso.

Cedeño, Manuel. *Sistema político en Tabasco*. Zacatecas: UAZ, 1999. Impreso.

Centro David Hume. "Anaforismo". 7 06 2010. Web. 20 06 2016 <http://centrodavidhume.blogspot.mx/2010/06/anaforismo.html.>

Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario. Web. 2016 <http://dle.rae.es/index.html>

Diccionario de sinónimos y antónimos. Espasa-Calpe. 2005. Impreso.

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen. 1997. Impreso.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1962. Barcelona: Planeta-Agostini 1992. PDF.

Eco, Umberto. *Lector in fabula.*Barcelona: Lumen, 1987. PDF

Estrada, Cristiam. *Las representaciones sociales en la mujeres indígenas de Tabasco*. México: ÍCONOS, 2016. Formato digital.

Frías, Aurora. *La promoción cultural: representaciones y e identidad sobre los rituales indígenas en dos comunidades tabasqueñas*.México: ÍCONOS, 2016. Formato digital.

Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2002. Impreso.

Gadamer, Hans-Georg. *La verdad de la obra de arte*. 2002. Ddooss.org. PDF Web 18/09/15 <www.ddooss.org/libros/Gadamer_obra_arte.>.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

Gallegos, Cristián. "Aportes a la Teoría del Sujeto Poético. "Espéculo. Revista de estudios literarios. 2006-32. Universidad Complutense de Madrid. Web5 11 2015 <www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>

Genette, Gérard. "Fronteras del relato". *Análisis estructural del relato* México: Ediciones Coyoacán, 2008. Impreso.

Gómez, Pablo. Entrevista personal . 17 10 2015.

Heidegger, Martin "El origen de la obra de arte" en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1996 Versión española de Helena Cortes y Arturo Leyte. PDF

Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Uruguay. 05 2013. web. 18/09/15. <www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1. pdf>

Jaramillo, Julio. "Fatalidad". vals peruano. (música de Laureano Martínez Smart y letra de Juan Sixto Prieto). 18 09 2009. YouTube. Web 5 03 2016. <www.youtube.com/watch?v=4LSj90NfuyQ>.

Lavín, Mónica. *La más faulera*. México: PenguinRandomHouse, 2012. Impreso.

Lizarazo, Diego. *La reconstrucción del significado*. México: Addison Wesley Longman de México. 1998. Impreso.

López Acopa, Luis. "Nostalgia y testimonio de Villahermosa a través de la narrativa tabasqueña". Festejos por los 100 años de la restitución del nombre de Villahermosa, a la ciudad. Villahermosa. 6 02 2016a. Copia del texto facilitada por el autor.

López Acopa, Luis. "Buenos días Villahermosa y felicidades". Punto de reunión. Web. 02 022016b. <www.puntodereunion.com>.

López Acopa, Luis. "Que las zorras sigan palpitando". XXIV Encuentro de Escritores, en homenaje a Teodosio García Ruiz.. Conferencia Magistral. Instituto Juárez UJAT. 23 03 2010. Copia del texto facilitada por el autor.

López; Juan de Jesús. "Teodosio García Ruiz: escritor, docente, persona", "Habla La Palabra. Encuentro de Literatura y Traducción "José Carlos Becerra" 2014. Audio.

López; Juan de Jesús. *Nostalgia de Sotaventode Teodosio García*. Diario Milenio Tabasco, Cultura. 14 de julio 2003. Impreso.

Martínez Assad, Carlos. *Tabasco. Historia breve*. México: Fondo de Cultura Económica. 2015. Impreso.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: MinimaTrotta. 2013. Impreso.

Morales T., Leónidas. Conversaciones con Nicanor Parra. Santiago: Universitaria, 1ª edición., 1991, pp. 100-101. Impreso.

Navarro, Rosa. El mito de Don Juan. Revista Clarín- 884, 2 11 2008. Web. 05 08 2016. <www.revistaclarin.com/884/el-mito-de-don-juan/#sthash.f8w86BA6.dpuf>

Nieto, Fernando. "Teodosio García Ruiz: escritor, docente, persona", "Habla La Palabra. Encuentro de Literatura y Traducción "José Carlos Becerra" 2014. Audio.

Nieto Fernando. Entrevista personal . 12 01 2015.

Nieto Fernando. "La poesía en Tabasco, Hoy", XXIV Encuentro de Escritores, en homenaje a Teodosio García Ruiz.. Conferencia Magistral. Instituto Juárez UJAT. 23 03 2010. Copia del texto facilitada por el autor.

Padilla, Juan José. "El plan Chontalpa, camino hacia el Neolatifundio disfrazado". México: Escuela de Periodismo Carlos Septién, 2014. Tesis maestría. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.

Peralta, Francisco. *Los otros tiempos*, Villahermosa: UJAT, 2011. Impreso.

Pérez Segura, Elizabeth. *Vida y obra del escritor tabasqueño Teodosio Romeo García Ruiz*. Villahermosa: DAEAUJAT, Tesis licenciatura, 2003. Impreso.

Pitol, Sergio, "El mago de Viena y de nuevo Hamlet". Soñar la realidad. Una antología personal. México: Plaza Janés, 1998. Impreso.

Prada, Renato. Literatura y realidad. México: Fondo de Cultura Económica. 1999. Impreso.

Prada, Renato. *El lenguaje narrativo*. Zacatecas:UAZ, col. Principia, 1991. Impreso.

Ricoeur, Paul. Tiempo y narración I. Buenos Aires: Siglo XX,2004. Impreso.

Ricouer,Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XX, 2004. Impreso.

Ricoeur, Paul.*El conflicto de las interpretaciones*. Ensayos de hermenéutica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Rivera, Gerardo. *La Bohemia Tabasqueña, Autores y Obras*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco. 1998. Impreso.

Ruiz Abreu, Carlos E. Historia Política Contemporánea de Tabasco Tomo II. Gobierno del Estado de Tabasco. Tabasco. 2009. Impreso.

Ruiz Magdónel, Miguel Ángel. "Teodosio García Ruiz: escritor, docente, persona", "Habla La Palabra. Encuentro de Literatura y Traducción "José Carlos Becerra" 2014. Audio.

Ruiz Magdónel, Miguel Ángel. *Circaria: Una poesía después de Pellicer, Gorostiza y Becerra*. México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Adentro. 1998. Impreso.

Ruíz Ortiz, Jaime.*El hombre que inventó la oscuridad*. Villahermosa: UJAT, 2014. Formato digital.

Santamaría, Francisco J. *El provincialismo tabasqueño* tomo I. México: Ed. Andrés Botas e hijo, 1921. Web PDF 12-04-15 <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/9/elprovincialismo01santuoft/elprovincialismo01santuoft.pdf.>

Sautiu, Ruth, et al. *Manual de metodología*. México: Clacso libros. Copias facilitadas por Íconos.

SEP. *Tabasco: Planicie y pantano*. México: Secretaría de Educación Pública. 1991. Impreso.

Torres, Juan. ¡Ay mojo maistro!, Villahermosa: UJAT , 2007. Impreso.

Williams, R y Rodríguez, B. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: UV. 2002. Impreso.

Bibliografía del escritor estudiado

García Ruiz, Teodosio, *Sin lugar a dudas*, Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco. 1985. Impreso.

_____ *Yo soy el cantante*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco. 1990.

_____ *Leonardo Favio Canta una canción*. Villahermosa: Ed. Chontal. 1992.

_____ *Furias Nuevas*. Villahermosa: FETA. 1993. Impreso.

_____ *Bananos*, Villahermosa: Ed. Aguiluchos: 1997.

_____ *Tierra recién nacida*. México: UNAM. 1998.

_____ *Villahermosa. Peligro para caminantes*. Villahermosa: PACMYC. 2000. Impreso.

_____ *Sueños de la estirpe*, Villahermosa: Instituto de Cultura de Tabasco. 2000b.

_____ *Eroticom Plus*. Villahermosa: FECAT. 2000c.

_____ *Canciones para la infanta*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz. 2001a.

_____ *Casa llena*. Villahermosa: FECAT. 2001b.

_____ *Eco de lluvias*. Villahermosa: CONALMEX, UNESCO. 2001c.

_____ *Nostalgia de Sotavento*. Villahermosa: UJAT. 2003. Impreso.

_____ *Mujer de miel*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco. 2010. Impreso.

_____ *Berrido*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco. 2012. Impreso.

_____ *El sentido ausente*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco. 2012.

_____ *Días extraños, muros extraños*. Villahermosa: UJAT. 2013. Impreso.