

Análisis interdisciplinario del discurso artístico: la herramienta didáctica*



IZTAPALAPA

Agua sobre lajás

Helena Beristáin**

Resumen: La autora explica un método de análisis literario diseñado para la enseñanza de la literatura en el nivel medio superior, mismo que es antihistoricista, deductivo-inductivo, investigativo, activo, interactivo y transdisciplinario. Utiliza, conforme el texto lo requiere, nociones de gramática, semántica, retórica, semiótica, historia y teoría literaria. El método es ilustrado con el análisis detallado de un poema del uruguayo Alfredo Mario Ferreiro. Se proporciona el contexto histórico necesario para la ubicación y comprensión de su obra literaria.

Palabras clave: enseñanza de la literatura, didáctica literaria, métodos de análisis literario, Alfredo Mario Ferreiro, poesía uruguaya.

El encuentro del niño recién nacido con el lenguaje verbal lo ubica en un nicho dentro de un entorno humano. El aprendizaje de ese código lo hace consciente de su pertenencia a un núcleo social, lo hace echar raíces, crecer y participar. Todo ser humano, gracias al lenguaje que nuestra especie ha acuñado durante millones de años, se pregunta sobre su pasado, sus antecedentes, sus ancestros, sus tradiciones y, con base en ellas, planea su futuro: quién soy, hacia dónde me dirijo. Su primer encuentro con el discurso de calidad artística lo hace, de cierta manera, volver a nacer, aunque dentro de otro mundo en el cual la palabra adquiere un peso diferente, otro poder, una fuerza mágica generadora de un encantamiento imponderable que modifica el horizonte de vida

* Este texto se basa en la conferencia magistral impartida en el Segundo Encuentro Nacional de Análisis del discurso celebrado en Monterrey en octubre de 2002.

** Investigadora Emérita del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

porque resucita, a guisa de herencia irrenunciable, intelectual y afectivamente, el pretérito ideado y recreado de una persona de cualquier época, cultura o idioma. Por ello se inventaron las canciones de cuna. Por ello tempranamente se enseñan esas historias paralelas a la historia, que son los cuentos y los poemas y las canciones infantiles. Y por ello también, ya en la escuela, el papel del profesor de literatura es tan importante en la sociedad, pues está ubicado como pieza clave en los cimientos humanistas de toda enseñanza, sea de las ciencias humanas o de las exactas.

El estudiante que adquiere el hábito, en cualquier nivel de escolaridad o edad, de leer por esparcimiento textos de calidad artística, modifica afirmativamente su carácter, experimenta positivos cambios irreversibles, mejora la calidad de su vida en muchos aspectos y sentidos, independientemente de su vocación académica y laboral.

De aquí se infiere que el objetivo general más ambicioso que un profesor puede tener radica en convertir a todo estudiante en incurable adicto a la lectura de textos literarios tomados de los autores clásicos de diversas épocas y culturas. Para obtener esa calidad en el proceso de enseñanza y aprendizaje debemos esforzarnos en desechar el tan añejo y generalizado método historicista, conferencístico y memorista y sustituirlo con uno práctico, de constante ejercitación de cada estudiante, es decir: activo a partir de la realización de ejercicios, interactivo con base en la confrontación y el pulimento de resultados, ya que no se aprende bien lo que se escucha y en cambio se aprende bien lo que se hace, se investiga, se practica y se ejercita; lo sopesado en el debate y lo considerado a partir de un enfoque múltiple, interdisciplinario y constructivista. El lugar de la conferencia es el coloquio, el encuentro, el congreso, la presentación de un nuevo libro. La conferencia tiene su lugar, pero no en el aula.

Para ésta, el maestro planea el proceso de aprendizaje y lo provee de herramientas idóneas para su realización; procura las instrucciones generales y las parciales que se refieren a cada paso de las etapas del procedimiento; promueve en todo momento la participación individual o colectiva de los estudiantes; vigila la evaluación parcial y total de sus resultados; suscita, comenta y anota las intervenciones; orienta el proceso de desarrollo de las lecciones para que la dinámica no pierda su rumbo ni se estanque en digresiones coyunturales; procura el apoyo teórico basado en aportaciones de disciplinas diversas pero coadyuvantes en la solución de los problemas por él previstos (gramaticales, retóricos, semióticos, históricos, entre otros) y contribuye con materiales adicionales tales como definición de términos técnicos, bibliografías, biografías, cuadros sinópticos, diccionarios, antologías, etcétera.

Podríamos definir esta situación en su conjunto como la aplicación de un método NO HISTORICISTA (aunque atiende el aspecto de la época y sus antecedentes); DEDUCTIVO E INDUCTIVO (porque primeramente va del texto al contexto, de la parte al todo (es decir: del ejemplo artístico completo a los elementos que lo conforman) y, a continuación, va del todo a la parte (es decir: del contexto histórico y teórico al ejemplo analizado). Además, es un método DINÁMICO (porque el alumno participa continuamente); INVESTIGATIVO (porque lee, anota, consulta, redacta y aterriza en conclusiones); INTERACTIVO (porque permanentemente construye a dialogar, a coparticipar); TRANSVERSAL (porque su itinerario atraviesa todos los niveles de la lectura); CONSTRUCTIVISTA (porque el estudiante no memoriza repitiendo cada párrafo sino realizando los mismos ejercicios en textos muy diversos donde tropieza con problemas diferentes y resultados distintos); TRANSDISCIPLINARIO (porque utiliza, conforme el texto lo requiere, nociones de gramática, de semántica, de retórica, de semiótica, de historia, de teoría literaria, por citar algunas).

Practicando tales actividades, sin monotonía, a partir de textos diversos, el estudiante aprende a leer, reafirma el conocimiento de su lengua, aprende a investigar y a manifestar el propio juicio así logrado. Este resultado proviene de que en las etapas de este proceso de lectura subyacen la adaptación y el seguimiento de los pasos señalados en la taxonomía del conocimiento piagetiana, en virtud de que el estudiante reconoce nociones, las parafrasea, las define, las correlaciona, las reutiliza en variados ejemplos, las analiza morfosintáctica, semántica y retóricamente y, además, elabora síntesis y produce juicios de valor que revelan el nuevo criterio laboriosamente adquirido.

El punto de partida de la aplicación de este método no es la narración de la historia de la literatura ni la descripción de las ideas de texto privilegiadas por los autores de una época para, al final, elegir y leer (o dejar de tarea leer) un ejemplo. Es exactamente al contrario. Consiste en tomar como punto de partida un texto breve, ejemplar, representativo de una corriente de una época; que sea atractivo, interesante, sugerente, quizás enigmático, complejo, ambiguo, problemático (según la edad y el nivel de los estudiantes).

El método consta de varias etapas de lectura ubicadas en dos momentos: 1) lectura intratextual y 2) lectura contextual. Es decir, yendo de la comprensión del texto leído a su ubicación en un contexto situacional, epocal e individual. La lectura intratextual está orientada a alcanzar una meta: saber qué dice el texto y de qué manera lo dice. La contextual, de carácter interpretativo, se propone investigar por qué dice el texto lo que dice, y por qué lo dice de esa manera.

1. Lectura intratextual

En esta lectura se integran cuatro momentos de desciframiento del ejemplo: la lectura *inocente*, la *intelectiva*, la *gramatical* y la *retórica*.

La lectura inocente es la que realiza cada individuo a partir de su propio bagaje cultural para convencerse, vivencialmente, de que no se requiere un conocimiento especial para leer literatura. El paso evaluativo de este ejercicio consiste en la redacción de una paráfrasis cuya revisión —colectiva— permite detectar solecismos y corregirlos tempranamente.

La lectura intelectual consiste en buscar en libros de consulta el significado del habla popular, de los regionalismos, los préstamos de otros idiomas, las palabras inventadas por el poeta, etcétera, todo lo cual contribuye a confirmar y afinar la interpretación que se ha revelado en la paráfrasis.

La lectura analítica gramatical (aplicable principalmente al poema en verso, por su peculiar utilidad, ya que suele distorsionar la sintaxis) consiste en el análisis que revela, como una radiografía, el esqueleto morfosintáctico y semántico de la construcción, que muchas veces se ve constreñida por el corsé del esquema métrico-rítmico.

La lectura analítica retórica detecta la presencia de esta disciplina y el papel que desempeña en la elección del vocabulario, en la disposición de los elementos, en la naturaleza de las figuras localizadas y el efecto global de sentido que su presencia produce.

En la lectura contextual, se correlacionan los hallazgos obtenidos durante la lectura intratextual con los diferentes conjuntos estructurales que constituyen su contexto y a los cuales la textura discursiva remite. En esta fase, se integran cuatro momentos interpretativos de la lectura del texto a analizar.

Primeramente, se requiere ubicar al autor por medio de sus datos biográficos. Tal investigación no cabe como tarea del estudiante en el tiempo de un programa de literatura, por ello la investigación debe ser aportada por el maestro y funge como una herramienta de trabajo.

Una vez ubicado el autor, es posible asociarlo con su contexto literario,¹ es decir, con las *ideas de texto* (en cuanto a tradiciones, géneros, lenguaje, temática, papel de la retórica) que prevalecen entre sus contemporáneos y que revelan actitudes de aceptación y seguimiento, como en los *epígonos* de la corriente de los

¹ Con la *serie literaria*, diría Tinianov (1972).

neoclásicos mexicanos del siglo XIX, por ejemplo; o bien gestos de rechazo e innovación como los que se observan contra el *modernismo* en los movimientos de la vanguardia hispanoamericana de principios del siglo XX.

Ya identificados los rasgos de su tendencia literaria, es posible correlacionarlos, en un contexto cultural más amplio, con otros fenómenos culturales epocales, tales como actitudes, valores y *visión de mundo* del escritor; símbolos, hábitos, comportamientos, estamentación de la sociedad; influjo en él de obras artísticas de códigos no verbales como pintura, música, arquitectura o cinematógrafo, y de la repercusión de los descubrimientos científicos como el ferrocarril, el avión, el automóvil, la construcción de carreteras, por ejemplo.

Por último, forma parte de la interpretación el considerar la época histórica cuya problemática moldea su personalidad creadora en coyunturas de muy amplias consecuencias como desastres naturales, epidemias, descubrimientos, conquistas, colonizaciones, crisis, guerras.

Estos pasos permiten observar cada caso analizado como un todo situado en el centro de un horizonte semiótico. Para lograr este final interpretativo, el estudiante debe practicar la investigación a partir de los materiales aportados por el maestro y de las instrucciones recibidas (como elaborar papeletas útiles dotadas de cornisas, autores, paginación, separación de temas, citas textuales, paráfrasis, etcétera), y debe elaborar un resumen informativo de su lectura.

Para comenzar, el profesor debe localizar muestras muy breves de poesía lírica, de relato narrado o representado, y proporcionar el instructivo pertinente para cada género analizado; asimismo, podrá aportar las pautas para realizar lecturas de textos literarios extensos fuera del aula. A cada paso, sus aclaraciones y explicaciones serán pertinentes.

Al abordar los géneros, por ejemplo, deberá explicar que hay numerosas variantes históricas evolutivas y que se dan traslapes: cuadros de costumbres que parecen cuentos; relatos en forma de poemas; novelas que incluyen poemas líricos y épicos (como *Tabaré*, del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín); poemas versificados que contienen párrafos (como en el caso del poeta uruguayo de las vanguardias Alfredo Mario Ferreiro).

Al referirse a las *funciones de la lengua*, aportará argumentos y ejemplos para identificar la *dominante*. En el análisis gramatical del discurso artístico, plagado de ambigüedades léxicas, morfosintácticas y semánticas, conviene que el maestro especifique su criterio, que irá moldeando el de cada estudiante.

A continuación mostraremos cómo realizar el análisis de un poema siguiendo el método propuesto.

ALFREDO MARIO FERREIRO (Montevideo 1899-1959)

BARCOS (1927, en *El hombre que se comió un autobús*)

Barcos. Flores del mar²
Flores con pétalos de banderas
y perfume de todos los puertos.

Mar: bosque de olas.
Olas: ramas blancas
de la selva horizontal de los mares.

Barcos: flores abiertas
en la punta del vaivén blanco y eterno.

Barcos de todas partes; barcos que deben haber recibido
una invitación para venir a dormir en este puerto.

Banderas que se saludan con tirones de viento.

Banderas que tratan de hacer saludar a los mástiles mal
educados, pedantes, tiesos.

Hélices que vinieron mordiendo con furia las aguas de
todos los mares.

Hélices rencorosas, mujeres a cuatro palas, insaciables en
su odio, que todavía seguirán mordiendo al pobre mar.

El mar: millones de veces tajado por las proas, millones
de veces desgarrado por las hélices vertiginosas y voraces, y
millones de veces vendado y cicatrizado por la Cruz Roja de
la espuma caritativa de las olas.

Barcos de todos los tamaños, con todas las banderas, con
todos los olores, con hombres de todas partes. Barcos: casas
marinas. Casas que se han ido a vivir lejos de la tierra.

² Las líneas, los espacios y los márgenes aparecen tal como en el libro.

El mar da flores de barco
para engalanar los ojales de amarre
de los puertos tristes.

1.1. *Lectura inocente y paráfrasis. Soluciones posibles*

El poeta contempla el mar y ve los barcos como sus flores: unas flores cuyos pétalos son las banderas y cuyo perfume proviene de todos los puertos que han visitado. Las olas del mar le parecen un paisaje boscoso, y las olas, unas ramas blancas (por sus bordes de espuma) de esa selva horizontal. Los barcos son como flores abiertas al final, en la orilla de ese eterno vaivén blanco (de espuma). Hay barcos que proceden de todas partes y que deben haber recibido una invitación para venir a dormir en este puerto. Jaladas por el viento, parece que sus banderas se saludaran y trataran de que los mástiles (mal educados, pedantes, tiesos) también saluden. Al moverse, sus hélices parecen haber venido mordiendo con furia las aguas de todos los mares. Esas hélices se asemejan a unas rencorosas mujeres con cuatro palas, que con odio insaciable seguirán mordiendo al pobre mar que ha sido millones de veces tasajeado por las proas, millones de veces desgarrado por las hélices vertiginosas y voraces, millones de veces vendado y cicatrizado por la Cruz Roja de la espuma caritativa de las olas. Hay barcos de todos los tamaños, con todas las banderas, olores y hombres de todas partes. Barcos como casas marinas que se han ido a vivir lejos de la tierra. El mar produce flores de barco para engalanar los ojales de amarre de los puertos tristes.

1.2. *Lectura intelectual. Soluciones posibles*

BOSCAJE: cuadro o tapiz que representa un bosque poblado de árboles, matorrales y animales.

MASTILES: palos, postes de una embarcación.

HÉLICES: conjuntos de aletas helicoidales (definición tautológica: con forma de hélice) que giran alrededor de un eje y empujan el fluido ambiente produciendo en él una fuerza de reacción que se utiliza principalmente para la propulsión de barcos y aeronaves.

OJALES DE AMARRE: amarras; cuerdas o cables con que se aseguran las embarcaciones en los puertos.

1.3. Lectura analítica gramatical (morfosintáctica)

1.3.1. ENLISTADO DE ORACIONES

Por la ausencia de verbos que deliberadamente crea ambigüedad, equívocidad (defecto en el lenguaje práctico y virtud en el lenguaje artístico porque genera polisemia), podríamos pensar en dos soluciones posibles:

- a) Que, primeramente, el poeta se dirige a los objetos del paisaje descrito con una enumeración de *vocativos* a los que en seguida se asigna una frase sustantiva en *aposición*: (barcos, flores de mar; mar, bosque de olas; olas, ramas blancas; barcos, flores abiertas); y más tarde les adjudica oraciones subordinadas adjetivas (barcos que deben haber recibido; banderas que se saludan; banderas que tratan de hacer; hélices que vinieron).

Todos los vocativos son apelativos que invocan a los objetos (los barcos, etcétera) a fin de adjudicarles la aposición (aunque separada por punto), la cual posee un valor de predicado nominal y también de adjetivo (la calificación que se les asigna), pues no hay en ninguna parte un verbo en imperativo que les adjudique la función de *cuasisujetos*.

El único verbo principal, al final (el mar da flores), sería el eje de todos los vocativos de la descripción, que refrenda y repite la idea, y amarra los segmentos enumerativos de los aspectos del paisaje marino, los cuales funcionan como pinceladas descriptivas del mismo.

- b) Si les adjudicamos un verbo implícito, elidido, se convierten en sujetos seguidos de un *predicativo* (flores del mar, bosque de olas...), por lo que la aposición posee un valor compartido que se infiere como posible lectura: si no hay verbo cumple una función adjetiva de aposición; si lo hay, es predicativo. La ambigüedad gramatical es de origen retórico, en este caso procede de esa *elisión* y aporta al poema una profundidad que proviene de que es equívoco: significa una cosa y también otra (u otras).

Si consideramos los verbos implícitos como elididos, modificamos el texto y reducimos su nivel figurado, su equívocidad, sus significados posibles.

Si analizamos el poema sin los verbos implícitos quedaría como sigue:

- 1) Barcos: flores del mar
 (VOCAT.) [(APOSICIÓN) (ADNOMINAL³)]

³ Adnominal, frase modificadora de un sustantivo, cuyo núcleo es otro sustantivo.

- 2) Flores con pétalos de banderas y
 (APOS.⁴ Y VOCAT.) [(ADNOMINAL) (ADNOMINAL)] (NEXO⁵)
 con perfume de todos los puertos
 (ADNOMINAL)(ADNOMINAL)
- 3) Mar: bosquejo de olas
 (VOC.) [(APOSICIÓN) (ADNOMINAL)]
- 4) Olas: ramas blancas de la selva horizontal
 (VOC.) [(APOSICIÓN) (ADNOMINAL)]
 de los mares
 (ADNOMINAL)]
- 5) Barcos flores abiertas en la punta⁶
 (VOC.) (APOSICIÓN.) (C. CIRCUNSTANCIAL)
 del vaivén blanco y eterno.
 (ADNOMINAL)
- 6) Barcos de todas partes;
 (VOC.) (ADNOMINAL)
- 7) Barcos que deben haber recibido una invitación
 (VOC.) (N.⁷) (VERBO) (C. DIRECTO)
- 8) para venir a dormir en este puerto
 (NEXO) (VERBO) (C. CIRCUNSTANCIAL)
- 9) (Banderas que se saludan con tirones de viento.
 (PREDICATIVO⁸) (N.) (P.⁹) (VERBO) (C. CIRCT.) (ADNOM.)

⁴ Aposición, sustantivo que adquiere un valor de adjetivo porque su núcleo es un sustantivo.

⁵ Nexo, conjunción copulativa.

⁶ Se infiere que están en la punta; el circunstancial está dentro de una implícita subordinada adjetiva.

⁷ Nexo, pronombre relativo y sujeto del verbo que sigue en la oración subordinada adjetiva.

⁸ Predicado nominal cuyo núcleo es sustantivo o adjetivo.

⁹ Pronombre cuasirreflejo con verbo transitivo: cada bandera, humanizada, saluda a otras; cada una es saludada (voz pasiva) por otras.

- 10) Banderas que tratan de hacer saludar a los mástiles
 (VOCAT.)(N.¹⁰)(VERBO) (COMPL.
 mal educados, pedantes, tiesos.
 DIRECTO)
- 11) Hélices que vinieron mordiendo con furia las aguas
 (VOCAT.)(N.¹¹)(VERBO) (C. CIRCUNST.)(C. DIRECTO)
 de todos los mares.
 (ADNOMINAL)
- 12) Hélices rencorosas, mujeres a cuatro palas
 (VOCATIVO)(VOCAT.)(ADNOMINAL)
 insaciables en su odio¹²
 (C. CIRCUNST.)(C. CIRCUNST.)
- 13) Que seguirán mordiendo al pobre mar
 (N.¹³)(VERBO)(C. CIRCUNST.)(C. DIRECTO)
- 14) El mar: millones de veces tajado por las proas,
 (SUJ. PACIENTE)(C. CIRCUNSTANCIAL)(VERBO)(AGENTE V. PAS.)
- 15) millones de veces desgarrado
 (COMPL. CIRCUNST.)(VERBO)
 por las hélices vertiginosas y voraces
 (AGENTE DE VOZ PASIVA)
- 16) y millones de veces vendado y cicatrizado
 (N.)(COMPL. CIRCUNST.)(VERBO)(N)(VERBO)
 por la Cruz Roja de la espuma caritativa de las olas.
 (AGENTE V. PASIVA)[(ADNOMINAL)(ADNOM.)]
- 17) Barcos de todos los tamaños, con todas las banderas
 (VOCATIVO)(ADNOMINAL)(ADNOMINAL)
 con todos los olores, con hombres de todas partes
 (ADNOMINAL) (ADNOMINAL) (ADNOMINAL)

¹⁰ Nexo, pronombre relativo y sujeto del verbo que sigue en la oración subordinada adjetiva.

¹¹ Nexo, pronombre relativo y sujeto del verbo que sigue en la oración subordinada adjetiva.

¹² V. Son adjetivos de *hélices* y de *mujeres*, conforman una implícita subordinada adjetiva: Las hélices son, como las mujeres, insaciables en su odio.

¹³ Predicado nominal cuyo núcleo es sustantivo o adjetivo.

- 18) Barcos: casas marinas.
(VOCAT.) (APOSICIÓN)
- 19) Casas que se han ido a vivir lejos de la tierra
(VOCAT.) (N. Y SUJ.) (P.) (VERBO) (C. C.) (MOD. ADV.)
- 20) El mar da flores de barco
(SUJETO) (V.) [(C. DIR.) (ADNOMINAL)]
- 21) para engalanar los ojales de amarre
(OR. SUB. ADV. FINAL) (C. DIRECTO) (ADNOM.)
de los puertos tristes.
(ADNOMINAL)

La lista de oraciones, suponiendo los verbos y otros elementos cuya elisión produce *ambigüedad*, es:

- 1) (Los) barcos (SON) flores del mar.
- 2) (SON) flores con pétalos de banderas y con perfume de todos los puertos.
- 3) (El) mar (ES) boscaje de olas.
- 4) (Las) olas (SON) ramas blancas de la selva horizontal de los mares
- 5) (Los) barcos (SON) flores abiertas en la punta (la parte más alta) del vaivén blanco y eterno.
- 6) (SON) barcos de todas partes.
- 7) (SON) barcos
- 8) que DEBEN HABER RECIBIDO una invitación
- 9) para VENIR A DORMIR a este puerto.
- 10) (SON) banderas
- 11) que SE SALUDAN con tirones de viento.
- 12) (SON) banderas
- 13) QUE TRATAN DE HACER SALUDAR a los mástiles mal educados, pedantes, tiesos.
- 14) (SON) hélices
- 15) que VINIERON mordiendo con furia las aguas de todos los mares.
- 16) (SON) hélices rencorosas, mujeres a cuatro palas, insaciables en su odio
- 17) que SEGUIRÁN mordiendo al pobre mar.
- 18) El mar (HA SIDO) millones de veces TAJADO por las proas,
- 19) (ha sido) millones de veces DESGARRADO por las hélices vertiginosas y voraces,

- 20) y (HA SIDO) millones de veces VENDADO
- 21) y (ha sido) (millones de veces) CICATRIZADO por la Cruz Roja de la espuma caritativa de las olas. (*El mar ha sido... tajado, desgarrado, vendado y cicatrizado*).
- 22) (Hay) Barcos de todos los tamaños, con todas las banderas, con todos los olores, con hombres de todas partes.
- 23) (Los) barcos (SON) casas marinas,
- 24) casas que se HAN IDO A VIVIR lejos de la tierra.
- 25) El mar DA flores de barco
- 26) para ENGALANAR los ojales de amarre de los puertos tristes.

1.3.2. ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO DE CADA ORACIÓN (CONSIDERANDO VERBOS IMPLÍCITOS)

- 1) (Los) Barcos (son) flores del mar
(SUJETO) (v.) (PREDICATIVO) (ADNOMINAL)
- 2) (Son) Flores con pétalos de banderas y con perfume
(PREDICAT.) (ADNOMINAL) (ADNOMINAL) (N.) (ADNOMINAL)
de todos los puertos.
(ADNOMINAL)
- 3) (El) mar: (es) bosque de olas.
(SUJ.) (v.) (PREDICATIVO) (ADNOMINAL)
- 4) (Las) olas (son) ramas blancas de la selva horizontal
(SUJETO) (v.) (PREDICATIVO) (ADNOMINAL)
de los mares.
(ADNOMINAL)
- 5) (Los) barcos (son) flores abiertas en la punta
(SUJ.) (v.) (PREDICATIVO) (C. CIRC.)
del vaivén blanco y eterno.
(ADNOMINAL)
- 6) (Hay) barcos de todas partes;
(v.) (C. DIRECTO) (ADNOMINAL)

- 7) (Son) barcos
(v.) (PREDICATIVO)
- 8) que deben haber recibido una invitación
(N.) (v.) (COMPL. DIREC.)
- 9) para venir a dormir a este puerto.
(N.) (v.) (COMPL. CIRC.)
- 10) (Hay) banderas
(C. DIRECTO)
- 11) que se¹⁴ saludan con tirones de viento.
(N.) (P. R.) (v.) (COMPL. CIRC.) (ADNOMINAL)
- 12) (Hay) banderas
(c. directo)
- 13) que tratan de hacer saludar a los mástiles
(N.) (v.) (COMPLEMENTO
mal educados, pedantes, tiesos.
DIRECTO)
- 14) (Hay¹⁵) hélices
(v.) (COMPL. DIR.)
- 15) que vinieron mordiendo con furia las aguas de todos los mares.
(N.) (v.) (COMPL. CIRC.) (C. CIRC.) (C. DIRECTO) (ADNOMINAL)
- 16) (Son) hélices rencorosas, mujeres a cuatro palas,
(PREDICATIVO) (PREDICATIVO) (ADNOMINAL)
insaciables en su odio
(PREDICATIVO)

¹⁴ Pronombre personal reflexivo: las banderas se saludan recíprocamente; cada una es saludada por las otras.

¹⁵ El verbo *haber* es el auxiliar para conjugar los tiempos compuestos de los demás verbos, pero también es un verbo transitivo. *Hélices* es la cosa habida.

- 17) que seguirán mordiendo al pobre mar.
(N.) (V.) (C. CIRCUNST.)(COMPL. DIRECTO)
- 18) El mar: (ha sido) millones de veces tajado¹⁶ por las proas,
(S.)(V.)(C. CIRC.)(V. AGENTE V. PASIVA)
- 19) (ha sido) millones de veces desgarrado por las hélices vertiginosas y voraces
(V.) (C. CIRCUNSTANCIAL)(V.)(AGENTE VOZ PASIVA)
- 20) y (ha sido) millones de veces vendado
(N.)(V.)(COMPL. CIRCUNST.)(V.)
- 21) y (ha sido) cicatrizado por la Cruz Roja de la espuma caritativa de las olas.
(N.)(V.)(V.)(AGENTE V. PASIVA) (ADNOMINAL)(ADNOMIN.)
- 22) (Hay) barcos de todos los tamaños, con todas las banderas,
(V.)(PREDIC.)(ADNOMINAL) (ADNOMINAL)
con todos los olores, con hombres de todas partes.
(ADNOMINAL)(ADNOMINAL) (ADNOMINAL)
- 23) (Los) barcos: (son) casas marinas.
(SUJETO)(V.)(PREDICATIVO)
- 24) Casas que se¹⁷ han ido a vivir lejos de la tierra.
(N.)(P. R.)(V.)(C. C.)(MOD. ADVERB.)
- 25) El mar da flores de barco
(SUJ.)(V.)(C. D.)(ADNOM.)
- 26) Para engalanar los ocales de amarre de los puertos tristes.
(SUB. ADV. FINAL)(C. DIRECT)(ADNOM.)(ADNOMINAL)

A continuación, se procedería a establecer las relaciones de coordinación y subordinación entre las oraciones, paso que omitimos aquí. La idea es que las figuras producen ambigüedades.

¹⁶ En la voz pasiva el verbo suele ser una perífrasis: *haber*, más *ser*, más *participio*.

¹⁷ Pronombre personal reflexivo.

1.4 Lectura analítica retórica

Primeramente se observa la distribución de las ideas y su aparente motivación. La distribución de las ideas parece responder al orden casual de la mirada que revisa el paisaje y lo interpreta. Salta de los barcos a las metáforas de las flores, los pétalos vistos como banderas, el bosque de las olas, la selva horizontal de los mares, etcétera. Luego regresa a otra revisión: barcos, banderas, saludos, y agrega detalles nuevos (hélices) y nuevas metáforas (rencorosas mujeres que odian y muerden al mar). Por último regresa al barco: asa marina, flor del mar.

Seguidamente, localizamos e identificamos las figuras retóricas por niveles de lengua. EN LOS NIVELES FÓNICO-FONOLÓGICO Y MORFOSINTÁCTICO (ritmo y metro), las líneas versales son unidades métricas que presentan diversos ritmos dispuestos en estrofas de una, dos, tres o cuatro asimétricas líneas y que, a partir de la cuarta, tienen una estructura prosaica y, en la última (la duodécima), vuelve a tender a lograr que cada línea contenga una unidad sintáctica con su propio ritmo (aunque prosaico). Esa proporción asimétrica no sólo está en el metro de las líneas versales, sino también en su distribución, ya que varía la medida de ambos márgenes.

En el nivel morfosintáctico hallamos las numerosas *elipsis* verbales: omisiones deliberadas de elementos de la enunciación que constriñen *lo enunciado* y que lo tornan *ambiguo*. Los verbos principales son elididos: son verbos de estado utilizados para describir el paisaje. En este mismo nivel están también las anáforas de palabras o frases (repeticiones iniciales: barcos, banderas, hélices, etcétera). Esa misma reiteración en periodos más extensos, suena a estribillo (Barcos... flores del mar... Barcos: flores abiertas... Barcos de todas partes... Barcos de todos los tamaños).

Por otra parte, las *enumeraciones* acumulan detalles del mar, de los barcos, del comportamiento de las hélices.

Todo el poema constituye la *descripción* de un paisaje marino. En ella lo más abundante (e impresionante) está en el nivel léxico-semántico, y es el conjunto de tropos, las *metáforas en presencia* (porque aparecen explícitos los dos términos que guardan entre sí una relación parcial de semejanza).

Esa metáfora es personificadora (llamada también *prosopopeya*) y su conjunto es la *alegoría* (tropo de pensamiento, de nivel lógico) que produce el efecto onírico, surrealista, de que se presencia el latir del paisaje, ya que todos los objetos que lo pueblan pertenecen al mundo animado, son seres vivos que están en movimiento. Los barcos son flores. Las banderas son pétalos de esas flores y son perfumadas, son portadoras de perfumes de todos los puertos que antes han visitado. El mar es un bosque de olas, pertenece al mundo vegetal, las olas son ramas blancas de esa selva, y las flores —los barcos— están sobre el vaivén blanco y eterno de ese bosque de olas.

Todo el poema es, pues, una metáfora hecha de metáforas prosopopéyicas; es una alegoría: nada está inerte, el mundo alienta en todos sus aspectos y late vivificado por la mirada del poeta. Los barcos actúan como personajes que deben haber recibido una invitación para venir a dormir en este puerto. Las banderas son otros actores que se saludan utilizando los tirones de viento y que se proponen educar a los rígidos mástiles y enseñarlos a saludar.

Las hélices son otras personas ejecutantes, que vinieron mordiendo con furia las aguas de todos los mares. Se portan como mujeres rencorosas que seguirán mordiendo al mar con odio, y que revelan sentimientos, pasiones.

El mar es otro artista en este escenario, el cual es compadecido por el poeta: el pobre mar millones de veces mordido, tajado, desgarrado por las hélices; pero vendado y cicatrizado por otro benévolo personaje: la espuma caritativa de las olas que actúa como la Cruz Roja.

Muchos poetas vanguardistas trataron de erradicar de su gramática el adjetivo. Pero la adjetivación, rechazada por la mayoría de las tendencias de vanguardia, cumple aquí, por el contrario, un papel importante en la animización de la naturaleza y de los objetos. Hay muchos adjetivos: ramas blancas, selva horizontal, flores abiertas, vaivén blanco y eterno, mástiles mal educados, pedantes, tiesos, hélices rencorosas, vertiginosas, voraces, pobre mar, espuma caritativa.

Los adjetivos también instauran estados de ánimo: los puertos están tristes. Las oraciones subordinadas adjetivas son metáforas que igualmente humanizan objetos: barcos que deben haber recibido una invitación (barcos invitados); banderas que se saludan; banderas que tratan de hacer saludar; hélices que vinieron mordiendo; hélices (como mujeres) que todavía seguirán mordiendo; casas que se han ido a vivir lejos de la tierra. Y no hay que olvidar que las aposiciones y los adnominales cumplen funciones compartidas (sustantivas y adjetivas) y son otras metáforas.

2. Lectura contextual. Mirada semiótica

En esta etapa del análisis se considera la noticia biográfica del autor (con los detalles pertinentes para la mejor comprensión del texto) y datos relativos a la época y a las tradiciones artísticas vigentes o ya rechazadas. El alumno podrá relacionar ciertos datos pertinentes con el poema leído.

A continuación proporcionamos el contexto biográfico y cultural para la interpretación de este autor, que resultará significativo para el alumno que ha trabajado y analizado una parte, por pequeña que sea, de su obra.

Alfredo Mario Ferreiro (Montevideo 1899-1959) es el autor uruguayo más representativo de la estética de los veinte. Hijo de Arturo Ferreiro y de María Celia Martínez, vive en la época de los movimientos artísticos llamados vanguardias y de las dos grandes guerras mundiales 1914-1918 y 1937-1945. En 1917 emprende sus estudios de derecho y los abandona. Trabaja en la Cátedra ambulante de agronomía, luego en el Banco Hipotecario, más tarde escribe para el periódico *El Siglo*. En 1920 comienza a colaborar en el diario *La Razón*, y más tarde en otros importantes como *El mundo uruguayo*, *Peloduro* y *Marcha*.

Su poesía se considera de las más renovadoras. El poema aquí analizado proviene de su primer libro, *El hombre que se comió un autobús*, de 1927, que fue comentado por Jorge Luis Borges en Buenos Aires y por Andrade Murici en Río de Janeiro. Ese mismo año apareció en el rotativo *El País* un fragmento de una novela suya (*La cita*) que nunca se publicó. En 1930 aparece un segundo libro, *Se ruega no dar la mano*. Poemas profilácticos a base de imágenes, hasta ahora nunca reeditado. Entre 1929 y 1931 dirige, junto con Julio Sigüenza, *Cartel*, *Panorama mensual de literatura y arte*, que contiene artículos y también poemas suyos. En 1932 dirige charlas por radio en Montevideo.

Por esa época ha estallado ya la nueva crisis del capitalismo, y con ella el abandono de la experimentación en las estrategias de vanguardia y el nuevo acercamiento a las preocupaciones sociales. Ferreiro no vuelve a publicar, hasta 1939, en la *Revista Nacional*, dos poemas más, de corte nerudiano que, junto con su aliento vitalista, fantasioso y visionario, parecen relacionarlo también con el surrealismo que emerge hacia 1925 (y que nosotros ya podemos observar en la visión onírica del mundo que se vislumbra en el poema estudiado, que se publica en 1927). Después, su producción comienza a ser redescubierta y rescatada en varias etapas: en 1941 Alberto Zum Felde reconoce con justicia su mérito, luego vuelve a ser comentado hacia fines de los sesenta, hacia 1980 y hacia fines de los noventa por investigadores como Pablo Rocca. Este investigador publica primero, en 1997, el extenso y documentado ensayo aquí citado y parafraseado; luego, en 1998, la nueva edición y el prólogo de *El hombre que se comió un autobús*, y en octubre del año 2000, en *Insomnia*, separata cultural de *Posdata*, dentro de *Los archivos de la literatura uruguaya*, la compilación (con nota preliminar, cronología y bibliografía suyas), de artículos relativos a Ferreiro aparecidos en *La cruz del sur* y en *Cartel* entre 1926 y 1930, documento en el cual también se funda este apartado.

Zum Felde lo relaciona con Oliverio Gironde, advirtiendo acertadamente que coinciden en la mezcla de varias tendencias, por ejemplo la utilización abundante de metáforas sensibilizadoras, que animan y humanizan los objetos; la

chispa irónica (que también lo aproxima a Ramón Gómez de la Serna), humor que de por sí está presente en el espíritu lúdico de futuristas, cubistas, dadaístas, ultraístas y surrealistas, y que en las fantasías de Ferreiro pone una traviesa nota que parece provenir de un duende bromista; el dinamismo asentado en el tráfico de la nueva vida urbana mecánica, ruidosa, aunque con matices melancólicos (a diferencia del futurismo italiano).

Según la biografía que nos procura el doctor Rocca (quien lo ha estado sacando del olvido cuando aún las historias y las antologías de la literatura latinoamericana más recientes no lo mencionan), Ferreiro fue de los primeros en advertir, y el primero en representar en su obra, los cambios que juzga producidos por los avances de la ciencia y la técnica, así como el efecto que éstos causan en la sociedad, las costumbres, el ritmo de las comunicaciones, los traslados, los movimientos cotidianos, pues observa en su país:

...una mezcla terrible de todas las nacionalidades. Nos yanquizamos a escape. Padece-mos la angustia del negocio a hora fija. Vivimos auscultando el cable. Volamos en ondas de 25 metros. Cambiamos a cada momento el automóvil usado por el nuevo.

Del mismo año 1927, Rocca menciona otras publicaciones de autores contemporáneos que considera esenciales [*Palacio Salvo*, de Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959) y *Paracaídas* de Enrique Ricardo Gareit (1900-1979)], y señala que su importancia radica en que, aunque aún tímidamente, ya comienzan a aplicar pautas características de algunos de los movimientos europeos de vanguardia tales como cubismo, futurismo, creacionismo, dadaísmo, ultraísmo y surrealismo, a la vez que rechazan fórmulas gastadas, modelos manidos por el uso, recetarios ya rebasados, de movimientos anteriores; normas a las cuales los nuevos autores parecen imitar, pero en forma burlesca, ya que las desvirtúan caricaturándolas, como hacen, por ejemplo, con los simbolistas, los realistas, los naturalistas y, sobre todo, con los acólitos del modernismo latinoamericano.

Entre los autores contemporáneos con quienes también coincide Ferreiro en los rasgos que revelan los fundamentos de su vocación cosmopolita y plural, que acoge con gusto lo lejano y lo próximo, lo europeo y lo americano, Rocca menciona a los uruguayos Gervasio Guillot Muñoz y Jules Supervielle; a los argentinos (además de Oliverio Girondo) Nicolás Olivari, Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón; al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón; al peruano Enrique Bustamante y Ballivián, a los europeos André Bretón, Philippe Soupault y al arquitecto Le Corbusier, y dice de ellos que adoptan el verso libre de Mallarmé, Verhaeren, Whitman, Apollinaire y Marinetti.

Ferreiro, como buen poeta, actúa movido por un anhelo de rechazo a lo consagrado y de búsqueda de lo nuevo y diferente, y su poesía, como la de otros autores de esa época, revela no sólo una sino varias influencias, por lo que también puede verse en él el influjo del exaltado movimiento de subversión artística que es el creacionismo, el cual ambiciona la autonomía existencial del poema que, en este caso, se logra, porque es evidente que el mar del poeta es un otro mar; un mar con las propiedades que el poema revela, una creación de Ferreiro. En su obra es, además, evidente el influjo de otras tendencias de ese momento; pero no calcadas sino manejadas de modo individual y local, y ceñidas a los temas que él frecuenta y que son los cuatro lenguajes decisivos en toda apuesta poética local. 1) la ciudad en movimiento, 2) lo campesino criollo, 3) lo marino y lo infinito como símbolos de la trascendencia del ser, 4) los dictados intimistas o la erótica del propio ser.

En este poema que tomamos como ejemplo es asimismo innegable el ascendiente que sobre él ejerce el cubismo por varias razones: el humor, la relativamente anárquica distribución de las líneas versales en el espacio; los movedizos márgenes de ambos lados en las estrofas y los párrafos, donde los versos se sueldan entre sí, aunque su ritmo sigue revelando que son versos libres.

También están muy presentes y muy logrados los influjos ultraístas de Borges y el surrealista, que se advierten en el uso intensivo de metáforas, preponderadamente las de carácter animista, que introducen un aspecto que tiene algo mágico o de ensueño, ya que hacen seres vivos de los objetos o que son metáforas antropomórficas porque los humanizan, así como a otros aspectos de la naturaleza que sí están vivos, porque pertenecen al reino animal o vegetal, pero que aquí se muestran como personas.

Esto hace vivir y latir todos los asuntos y los aspectos del mundo, inclusive a las máquinas. En Ferreiro el influjo del maquinismo futurista produce algo sui géneris que posee calidad y que no se da simplemente al modo italiano de Marinetti —relacionado con los avances técnicos, el maquinismo, el movimiento, la velocidad—, pues en este autor revela aristas de alegre humorismo o de sentimiento y melancolía, amén de cierta misoginia observable en su caracterización de las mujeres, también emparentada con el ultraísmo. Aquí por ello los barcos son seres humanos que reciben invitaciones y también son flores; sus pétalos son banderas que son personas que se saludan; las hélices muerden con odio como mujeres rencorosas; el pobre mar es lastimado por las hélices; la espuma de las olas caritativamente lo venda y cicatriza, etcétera.

En la obra de Ferreiro se advierte la intención de rehabilitar en la poesía el más puro lirismo, distante de anécdotas y de secuencias narrativas, lo cual es igualmente voluntad de los ultraístas.

La intención de marcar su poesía con el uso de tales rasgos particulares se corrobora en el resto de su obra, en sus poemas y en artículos, por ejemplo en uno donde afirma que el automóvil es poema y el poema es automóvil (ya que es móvil por sí mismo), y su peculiar y generalmente gozoso futurismo se manifiesta, además, como simultaneidad, en ciertos juegos onomatopéyicos donde el código verbal se combina con un código musical, de modo que ambos aterrizan en un sentido de movimiento que guarda alguna relación con su gran afición por el naciente cinematógrafo, como se observa en el poema *Tren en marcha*, que tiene algo de invención, algo de jitanjáfora y algo de onomatopeya —y solamente eso—, pero conduce a recordar impresiones vividas en un tren o en una máquina:

Toco-tócoto
trán trán.
Toco-tócoto
tran tran.
Recatrácata, paf-paf...

etc.

Esto se mezcla con cierta sintaxis coloquial (mujeres a cuatro palas) y hasta con vocabulario tomado de las jergas populares regionales (del tango por ejemplo), lo cual proviene de la voluntad de desolemnizar el lenguaje aristocratizante, cultista, convencional en cierto modernismo, aunque también es resultado de la coexistencia con la corriente de la misma época llamada criollismo, que vuelve la mirada hacia la sencillez consuetudinaria de la cultura de los pueblos latinoamericanos, en lo que se ha llamado simplismo. Rocca menciona a otros poetas contemporáneos de Ferreiro, destacados y conscientes que intentaron dar vida a la literatura de cepa criolla con las herramientas de la poesía nueva, como Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche y Juan Cunha.

El conjunto de los influjos del cubismo, creacionismo, ultraísmo, futurismo, surrealismo y del criollismo crea en la obra de Ferreiro un efecto renovador de todos los motivos gastados y su presencia se comprueba no sólo en su poesía sino en los ensayos que publicó en la revista *La Cruz del Sur* y en *Cartel*, que dirigió junto con Julio Sigüenza.

En 1930 Ferreiro se suma a otros intelectuales para lamentar la muerte, unos años antes, de un excelente estadista liberal que los gobernaba (José Batle y Ordóñez); ese mismo año publica su segundo libro, *Se ruega no dar la mano*, y por esa misma época de entreguerras se agravan nuevamente la crisis del capitalismo, el

ascenso del fascismo, las deformaciones del socialismo y, por ende, comienzan a perder brío el entusiasmo y la confianza en el futuro.

En consecuencia, muchos vanguardistas consideran concluida la etapa de experimentación innovadora y se adhieren a un arte comprometido en la búsqueda de metas sociales. Ferreiro, por su parte, participa en la política en 1933 a favor de un presidente autoritario (con quien tenía vínculos de consaguinidad) y forma parte de un órgano legislativo (hasta 1934) en la creencia de que participaba en un proceso de positiva renovación; sin embargo su esperanza se frustra y desde ese mismo año, hasta 1938, comienza a codirigir la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense que publica cincuenta libros. También en 1934 acompaña y guía, junto con Enrique Amorim, a Federico García Lorca en su visita a Uruguay. Igualmente por entonces auxilia, mediante sus relaciones políticas, a Horacio Quiroga para que obtenga su jubilación como cónsul.

Luego, se dedica a escribir crónicas y artículos en diversas revistas (como *Marcha* y *Peloduro*), de crítica severa, contundente; pero siempre aplaudiendo la presencia de lo nuevo e imprevisto. No parafrasea ni explica los textos; escribe para inducir a la lectura y opina que los poemas no deben explicarse. Dice, por ejemplo, de un libro que recomienda: "Es libro de leer. No vamos a comentar sus comentarios poemáticos". En realidad, muchas de sus observaciones sobre los poemas que reseña son, a su vez, quizá por un inconsciente prurito creacionista, otros nuevos poemas, una reinención de aquello que él acepta y elogia. Comenta, por ejemplo, de un libro para niños:

Purísimo y purísimo, atrae hacia él los círculos de diafanidad. Los traspasa y los describe. Describe diafanidades. Es decir, escribe con luz.

Toda la acción del librito demuestra esta posición espiritual.

Y el poema se arma solo. Sólo tiende sus brazos hacia la claridad y solo parte como flecha evadida de potente arco.

Desde 1938 y hasta su muerte, en 1959, Ferreiro trabaja en Buenos Aires o en Montevideo, colaborando en diferentes periódicos y en radiotelefonía, y escribe mucho sobre arte, literatura, humor, historia, páginas memoriosas, problemas contemporáneos. A su muerte, en Montevideo, José María Peña, un periodista amigo suyo, transcribe un discurso fúnebre que Ferreiro se había autodedicado años antes:

Ahora soy yo quien puede reírse, desde mi conato irreversible de calavera, mientras ustedes se compungen, aunque sea fugazmente.

Bibliografía

Ferreiro, Alfredo Mario

- 1998 *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)*, ed. y prólogo de Pablo Rocca, Ediciones de la Banda Oriental (Colección Socioespectacular. Biblioteca básica de autores uruguayos), Montevideo.

Tinianov

- 1972 *El problema de la lengua poética*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.