

De la A a la U, todas son...

Since the vowel A to the vowel U, all are...

MARTHA E. ARIZMENDI DOMÍNGUEZ, J. HUMBERTO FLORENCIA SALDÍVAR
Y GERARDO MEZA GARCÍA¹

Para Esvón, indiscutible conocedor de las
“malditas”

Resumen. Conocer la producción literaria de un escritor es una de las actividades que debemos realizar quienes nos dedicamos al estudio de la literatura. Y es justamente lo que se pretende realizar, además de especificar las formas de escritura que emplea en una de sus obras.

Óscar de la Borbolla en *Las vocales malditas* demuestra su conocimiento literario y nos invita a reflexionar a propósito de los temas desarrollados en la obra, así como el tratamiento que da a cada uno, utilizando para ello una técnica de escritura con figuras retóricas que la determinan y hacen posible.

Por tanto, la intención de este texto es mostrar de qué manera el autor y, en especial la obra mencionada, incide en la narrativa actual como indicio para dar paso a la creación.

Palabras clave: vocales, malditas, lipograma, paráfrasis, descripción.

Abstract. *The knowledge's writer literary production is an activity we have to know when we study literature, and it is just the way we will do with this author, specifically to show his literary compositions in one of his texts.*

Óscar de la Borbolla in "Las vocales malditas" shows us his literary form and he invite to do reflections about his jobtopics and the treatment of each one, using a great techniques on his writing and rethoric figures that it has and can be possible.

The intention in this writing is to show the way in which the author expose in the nowadays narrative like the basement to give course to creation.

Keywords: *vocals, danmed, figure (lipogram), paraphrases, description.*

La vida literaria de un autor se manifiesta en la calidad y cantidad de obras que produce, las cuales conocemos de manera directa o indirecta; es decir, a través de la lectura atenta de cada una, o gracias a los tres elementos

¹ Profesores investigadores de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Correos electrónicos: marthamza@prodigy.net.mx, firennez@yahoo.com y gerardomza@prodigy.net.mx.

constitutivos de los estudios literarios: la crítica, la teoría y la historia de la literatura del país o del mundo.

Por medio de la primera, la lectura, nos hacemos cómplices del autor, nos asumimos como él, adoptamos un papel de co-autores y establecemos estrictos convenios mediados por la obra, en su calidad de mensaje artístico, tales son los planteamientos de la Estética o Teoría de la recepción. La crítica y la teoría dan cuenta del efecto y la recepción de ésta, en cuanto el público da respuesta a la lectura del texto que tiene en sus manos. Por su parte, la historia de la literatura nos brinda la oportunidad de conocer la presencia de la obra en el entorno de las producciones nacionales.

Los lectores tenemos la necesidad de compartir nuestra lectura con los demás, con la finalidad de enriquecerla, modificarla o darle un enfoque distinto, de acuerdo con el horizonte propio y el de los otros.² Ésta es la condición primigenia para concretar el círculo de la comunicación literaria, un autor o emisor, una obra o mensaje y un receptor o lector.

Ante la presencia de esta función tripartita hacemos patente la actualización³ del texto y la asumimos como parte nuestra para mostrar la contemplación que de él tenemos, mediante la intervención de su autor, con quien compartimos las perspectivas esquemáticas⁴ que quiso imponer en la obra.

Así, durante nuestro diálogo con el texto también lo hacemos con el autor, pues éste se compenetra de tal manera que su presencia está en la obra como instancia textual concreta y abstracta a la vez, concreta porque existe real y empíricamente en el contexto, ya que es la figura que firma y aparece públicamente para ponderar su texto; abstracto porque se sitúa dentro de éste y ejerce funciones concretas ya como narrador, ya como personaje (Vital, 1994: 75).

El autor al que nos referiremos ahora es Óscar de la Borbolla, escritor mexicano situado en un lugar privilegiado dentro de la narrativa mexicana actual, dada la calidad de su obra, muy apreciada por los jóvenes lectores. Un ejemplo de esta aceptación es el llamado Proyecto Borbolla —llevado a cabo en la Preparatoria 8 “Miguel E. Schulz”, de la Escuela Nacional Preparatoria—, el cual, a través del desarrollo de “proyectos”, pretendía integrar cuatro figuras: alumno, profesor,

² “La función del lector consiste en someterse a las sugerencias y directivas que parten de la obra y en actualizar no cualquier perspectiva arbitraria, sino las sugeridas por la obra” (Ingarden, 1993: 39).

³ “Por tanto, [se actualiza] sólo mediante actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su carácter procesual, sólo en el proceso de su lectura” (Iser, 1989: 149).

⁴ Se refiere a la capa de la obra literaria que contiene los puntos de indeterminación, los cuales son eliminados por el llenado o concretización que hace el lector (Iser, 1989: 38).

escritor, redacción grupal, con la finalidad de que el alumno, además de leer la obra, tenga frente a sí la figura del escritor, cuya presencia ejerce influencia positiva en él como lector real (Paredes, 2004: 46).

En el presente artículo echaremos mano, para realizar una adecuada interpretación de la obra motivo de análisis, de teorías y posturas teóricas que faciliten esa tarea, pues no por ser diferentes llevan a lados opuestos, sino, y ésta es nuestra línea de estudio, que conducen por caminos semejantes, los cuales permiten realizar una interpretación validable, en la medida que no abandonamos el texto y no forzamos su lectura a la aplicación de métodos únicos que develarán lecturas lineales y sin actualizaciones concretas, dejando más espacios vacíos que los que el texto fictivo postula; por tanto, la Teoría o Estética de la recepción, el simbolismo e interpretación de objetos y nombres propios, enmarcados por el uso de figuras retóricas, serán el eje conductor de la escritura que aquí presentamos.

Tres han sido, a nuestro juicio, los temas que forman parte de la estética de este autor: por un lado, 1) la constante referencia a historias bíblicas lo proyecta como un indiscutible conocedor de la palabra divina; por otro, 2) en su obra detectamos, asimismo, el gusto por la ciudad, por sus historias, su gente, sus costumbres y su dolor —de tal suerte que con esto lo colocamos al lado de otro grande, Carlos Fuentes, con quien comparte el escenario urbano y las estructuras textuales que rompen con el código estético establecido, tal como sucede en “Dios sí juega a los dados”, texto que da título a la colección del mismo nombre. Allí el autor muestra su condición de ser perdido en las deambulatorias y caóticas calles de la ciudad, basándose en teorías científicas al proponer novedosas técnicas narrativas en las que deposita su concepción urbanista—; y por último, no por ser menos importante, 3) el sentido de ontofobia, el cual lo lleva a proponer un mundo nuevo, la ucronía.

Una larga lista de títulos conforman la totalidad de la obra de Óscar de la Borbolla, mencionaremos: *Un recuerdo no se le niega a nadie*, *Todo está permitido*, *Nada es para tanto*, *Manual de creación literaria*, *Las vocales malditas*, *La vida de un muerto*, *La risa en el abismo*, *La rebeldía de pensar*, *Instrucciones para destruir la realidad*, *Filosofía para inconformes*, *Dios sí juega a los dados*, *Asalto al infierno* y *otras aventuras ucrónicas*; empero, sólo nos remitiremos a una, *Las vocales malditas* (2003).⁵

Con *Las vocales malditas*, Óscar de la Borbolla intenta mostrar un mundo, por un lado caótico y, por otro, lleno de fantasías que deambulan por el terreno

⁵ Ésta es la edición que se utilizará para el análisis; en lo sucesivo sólo se anotará el número de página después de cada cita.

celestial. Esta obra está integrada por cinco narraciones, cada una escrita con una misma vocal, sólo una. La dificultad que ofrece este tipo de técnica o forma de escritura no es obstáculo para que el autor logre redondear los textos y presentar historias cargadas de ironía y sátira existencial, social y en ocasiones política, todo mediante el lipograma, licencia que remite a otras dos figuras retóricas, redondeando aún más la historia, como veremos ahora.

El lipograma es una figura retórica (“literalmente: “pérdida de letra”), es el nombre de ciertas composiciones literarias que prescinden de una letra, en una especie de juego” (Beristáin, 2003: 303). Como podemos apreciar, Óscar de la Borbolla desecha en cada relato cuatro de las vocales; así, a partir de los títulos vamos entendiendo el juego que el autor efectúa en cada historia: “Cantata a Satanás” sólo utiliza la A; “El hereje rebelde”, sólo la E; “Mimí sin bikini”, sólo la I; “Los locos somos otro cosmos”, sólo la O y “Un gurú vudú”, sólo la U; aquí solamente analizaremos los dos primeros.

Esto es un juego y un poder de ejercicio de la palabra que, sin embargo, está lleno de otros sentidos logrados por el efecto del texto y el asumido por el receptor; por ejemplo, leemos “los locos somos sólo otro cosmos, con otros otoños, con otro sol” (De la Borbolla, 2003: 48), parte en la que el autor, además de desdeñar cuatro vocales, remite tanto a la descripción como a la definición, figuras que anunciamos líneas atrás.

Al buscar el significado de *definición*, encontramos que

Como figura retórica* de pensamiento, en la tradición, tiene la finalidad de aclarar el significado* del cuerpo léxico que ha sufrido una desfiguración a través del tiempo, restableciendo así el primitivo significado etimológico; es decir, a partir de la palabra*, preguntar su significado y atribuírselo (Beristáin, 2003: 129).

Es fácil determinar que la obra aludida es producto del ingenio de su autor, como también lo es de su empleo del lenguaje y del conocimiento retórico que posee, pues reconoce que la definición, además de aclarar, define conceptos, situación que conlleva a otro sentido, la descripción; ésta se caracteriza por presentar los rasgos físicos de una persona, prosopografía; su carácter o sentimientos, etopeya; el modo de ser de un personaje, carácter; las semejanzas y diferencias entre personajes, paralelo; la presencia de lugares reales, topografía; o la de lugares imaginarios, topofesía; la presencia de una época, cronografía; esta figura, la descripción, da origen a otra, la definición.

Vemos, así, en “Cantata a Satanás” cómo el autor utiliza la descripción de un personaje, además de su caracterización: “Sara ajada, más flaca cada mañana,

lavaba la casa: arrancaba a las sábanas manchas, canas, caspa; al alzar la sala hallaba cáscaras, naranjas, tazas rajadas, latas achatadas” (18), además de generar otra, la cual es considerada paráfrasis.

La *paráfrasis* es un

Enunciado* que describe el significado* de otro enunciado, es decir, es un desarrollo explicativo, producto de la comprensión o interpretación; una especie de traducción de la lengua* a la misma lengua, pues el significado es equivalente pero se manifiesta mediante un significante* distinto, mediante un sinónimo, ya que la paráfrasis no agrega nada al contenido* del enunciado que es su objeto. Toda paráfrasis es metalingüística [...] En otra acepción, paráfrasis es la interpretación libre y generalmente amplificada de un texto*. Puede realizarse a partir de obras escritas en la misma lengua o en otras. Puede tener propósito didáctico o literario (Beristáin, 2003: 388).

En el mismo relato encontramos: “Rodolfo monologó con honroso modo: probó, comprobó, cómo los locos sólo son otro. Otto, sordo como todo ortodoxo, no lo oyó, lo tomó por tonto; trocó todos los pros, los borró; sólo lo soportó por folló: obró con dolo” (49).

Al leer con detenimiento las líneas anteriores nos damos cuenta de que la técnica desarrollada en *Las vocales malditas* tiene un carácter eminentemente lúdico, pues De la Borbolla recrea el lenguaje con elasticidad y, de principio, con el sentido de juego que sólo los niños poseen, pero si vamos más allá, encontramos una creación nueva, fresca y con alto valor semántico y sintáctico, ya que al recorrer las páginas hallamos mundos fantásticos tan bien elaborados que mucho se parecen a la realidad nuestra.

Si el juego nos remite a la niñez es porque son los infantes quienes mejor lo ejercitan; los adultos pensamos, algunas veces, que jugar es perder el tiempo, pero en otros momentos estamos conscientes de que el jugar presupone mundos mágicos que ofrecen maravillas insospechadas.

Al pensar en el juego creador, el que proporciona placer a quien lo ejecuta, aceptamos que en él no hay yugo ni sometimiento, sino que aparece de manera casi natural y su resultado equivale a la aceptación de una personalidad bien fincada.

Todos los hombres juegan, unos con las creencias y costumbres propias y ajenas, otros con las instituciones, pero, a fin de cuentas, su actividad lúdica los inviste de una especie de caparazón que los protege de ataques externos.

El adulto que mejor juega es el poeta, su material lúdico es el lenguaje, el cual adquiere desde pequeño, cuando rompe con las reglas y el orden de las pala-

bras en el discurso que balbucea, para crear infinidad de sonidos a los que da un significado especial. Cuando el poeta crea sonidos y formas armoniosas propone un juego lingüístico en el que las imágenes se desorbitan y las palabras se tornan mariposas, pues

¿Qué otra cosa hacen los poetas sino prolongar más allá de la infancia el poder de cambiar el orden de las palabras y alterar la sintaxis? ¿No consideramos locos a quienes se entregan a esa actividad fuera de las reglas impuestas por el estatuto literario? (Duvignaud, 1982: 33).

Esa concepción del poeta/jugador es la que rescatamos para hablar de Óscar de la Borbolla, un jugador empedernido del lenguaje, un poeta “maldito”, no de aquellos de antaño generación, sino uno del aquí y ahora, pues su juego lingüístico, su creación de palabras malditas, no sólo apunta a romper con la rigidez de lo establecido, sino enriquece y da brillo al texto.

Asimismo, en la escritura advertimos un dejo de re-creación que da cuenta de la anterioridad de una obra; es decir, el autor presenta, a manera de relato literario, la interpretación de algunas historias de la Sagrada Escritura, las cuales encierran la concepción de Óscar de la Borbolla ante aquéllas.

En “Cantata a Satanás”, relato que da inicio a la obra, el autor presenta la historia de la primera vocal, inventando a Sara, Abraham, Baltasar y Satanás, a quienes involucra en la narración para dar vida a personajes que participaron en la creación del mundo, según la tradición judeocristiana. Así, Sara proviene de *Sarah*, la dominadora, y a la vez del verbo *sarah* que significa ‘dominar’. Abraham es el padre alto y excelso; es padre de las multitudes. Baltasar es el rey negro, proviene del fenicio *Bel* y *Baal*, cuyo significado es ‘señor’, y Satanás es el ángel caído, pero el vencedor.

Al realizar nuestra interpretación sabemos que Sara es la dadora de vida, la esposa del patriarca Abraham, a quien los católicos consideraban santa por su arrojo y valor y por ser quien inicia la tradición mencionada; contrariamente a lo dicho en la Escritura, Abraham no es dominador, sino dominado por Sara. Baltasar, pese a su color, es el blanco de ataque de ambos.

De esta manera:

SARA = VIDA

ABRAHAM = PROTECCIÓN

BALTASAR = MUERTE

SATANÁS = VENCEDOR

Si Satanás es el ángel caído, debería ser el vencido, Baltasar el ileso, Sara la protegida y Abraham el vencedor, pero lo vemos al contrario, pues es justamente la interpretación que da el autor de un texto a otro, un cambio a nivel tanto sintáctico como semántico de carácter netamente literario.

Aunque también diríamos, de acuerdo con la estructura del relato, que existe dualidad en los personajes, un desdoblamiento que los conduce de un actuar a otro: Sara es muerte o provoca la muerte; Baltasar es el alba que anuncia el nuevo día, el renacer, es la vida; Abraham es vencedor porque, a fin de cuentas, en su condición de patriarca es quien ejerce el poder y, Satanás es el protector, pues con su manto de ángel, caído, pero ángel, protege y alivia a los demás. Por otro lado, Sara ejerce el poder, el mando, se sitúa como la divinidad: “Anda haragán, a trabajar para ganar la plata” (16). Ésta es la condición parafrasística que devela De la Borbolla en “Cantata a Satanás”.

En el segundo relato, “El hereje rebelde”, leemos “En el verde césped del edén, célebre sede de creyentes, el decente Efrén se estremece” (27). Efrén es el doblemente fructífero, su raíz hebrea lo determina como muy fructífero, como el jefe y patrono de una tribu con el mismo nombre. Esther, “variante de *Ishtar*, la Venus babilonia. En el libro bíblico de Esther (2, 7) este nombre se indica como el equivalente persa del hebreo *Hadaza*, ‘mirto’; aunque se considere más bien derivado, al igual que Astarté, del asirio *sitarch* o del persa *satarah*, ‘estrella’ (en particular el planeta Venus)” (Tibón, 2005: 91).

En este relato, el autor plantea una situación ya conocida: hay un jefe que dicta leyes difíciles de realizar, las cuales son rechazadas por quienes habitan el lugar; algunos son herejes y están en contra del Jefe Celeste; otros son rehenes que carecen de alimentos y padecen enfermedades que los conducen a la muerte. La historia se nos presenta a través de un narrador que da cuenta de las acciones de los personajes. “Desde el estrés del Jefe el edén decrece, el excedente le pertenece, se ejercen leyes dementes, se debe beber detergente en vez de leche” (28).

El Jefe Celeste es quien decreta deberes y medidas de represión en contra de los habitantes, especialmente del hereje.

¡Ejem! ¡Dejen de entenebrecerme, seres febles! ¡Vermes! Refléjenme, venérenme, échense, desesperen. Les generé de heces en el retrete del desdén. Les presté el verde edén. Les exenté de fenecer. Les estrellé el éter. Les enderecé el pesebre. Les enseñé el deber...! Me entenebrecen, seres herejes, les perderé! (31-32).

Esther y Efrén tienen relaciones instigados por el Rebelde, el Jefe los descubre y los castiga arrojándolos del edén; desde ese momento el fructífero Efrén

trabaja la tierra con esfuerzo y Esther, la estrella, pare a sus hijos con dolor. El Rebelde les hace creer que pueden ser felices en su nueva vida, pues no quiere perder el poder y la influencia que ejerce sobre ellos.

Efrén posee un carácter mutable, siempre en constante cambio; su actitud evoluciona al ritmo de las acciones del relato. Esther es la estrella que guía los pasos de los demás personajes, ella tiene un carácter estable, su modo de ser y de actuar siempre es el mismo.

El Jefe Celeste, por su parte, presenta un carácter irascible, iracundo en algunos momentos; es un ser despiadado y exigente que priva a los habitantes del edén de las condiciones necesarias para vivir de manera digna.

El Rebelde es la otra parte de la historia; es irreverente e independiente de la directriz del Jefe Celeste; representa al ser que sale ileso de todas las vicisitudes de la vida; por tanto, es el héroe de la historia narrada. Curiosamente encontramos aquí una extensión del Rebelde, pues aun siendo “hereje”, es héroe; la rebeldía acentúa su insolente condición y lo eleva a formar parte de la casta divina.

Encontramos, así, la presencia de un Jefe que impone las condiciones de vida y dicta las leyes que han de acatarse; ante la desobediencia de sus dictados reacciona enérgicamente, pues castiga a quienes infringen las leyes y los expulsa del edén. Lo anterior indica que el Jefe Celeste es Dios, Efrén es Adán, Esther es Eva y el Hereje rebelde es la serpiente.

En “El hereje rebelde”, se aprecia la presencia de un texto anterior: el *Génesis*; sin embargo, en el primero existe gran diferencia con respecto de la función del segundo, pues en la historia bíblica sabemos que Dios es bondadoso, ejerce su poder ante Eva y Adán por desobedecerlo y los castiga arrojándolos del paraíso, pero su carácter continúa siendo el mismo; en el texto analizado el Jefe posee un carácter diferente; es un ser despiadado. Efrén representa la desobediencia y, por tanto, su carácter es ambivalente; Esther no cambia, siempre es igual; mientras que el Rebelde es el único personaje que dirige sus acciones a ser él mismo y, por tanto, semejante a Dios.

Oscar de la Borbolla con este texto nos introduce en un mundo imaginario; nos presenta un génesis al revés, dado por las acciones de los personajes; utiliza la etopeya como estrategia discursiva para evidenciar el desdoblamiento citado.

De la Borbolla se sitúa, con estas concretizaciones, como co-autor, en la medida en que hace suya la idea de participar activamente en la extracción de sentido de un texto, del cual crea otro como muestra, ya de aceptación, ya de alejamiento de uno anterior.

Es evidente que el tema de “El hereje rebelde” es la expulsión del ser humano del paraíso, así como el de “Cantata a Satanás” es el de la creación del mundo.

En ambos escritos el autor presenta su lectura del texto bíblico, lo actualiza y utiliza para ello un procedimiento de escritura diferente, libre, no sujeto a las reglas o cánones de un género, de una época o de una corriente en particular, el lipograma, sino que se inclina por exponer una escritura renovada, nueva, en la que da cuenta de su conocimiento de las estructuras literarias a propósito de obras anteriores; de esta manera, despliega la paráfrasis como técnica de escritura para dar paso, una a una, una sin cuatro, cinco sin una, a las malditas; por eso, de la A a la U, todas son... historias antiguas, modernizadas.

Bibliografía

- Acosta, Luis A. (1999), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos.
- Beristáin, Helena (2003), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- De la Borbolla, Óscar (2003), *Las vocales malditas*, México, Nueva imagen.
- Duvignaud, Jean (1982), *El juego del juego*, México, Fondo de Cultura Económica [Jorge Ferreiro Santana (trad.)].
- Ingarden, Roman (1993), “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México [Sandra Franco y otros (trads.)], pp. 31-54.
- Iser, Wolfgang (1989), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus [Manuel Barbeito (trad.)].
- Paredes Chavarría, Elia Acacia y Carmina Paredes Neira (2004), “Proyecto Borbolla”, *Didáctica XXI*, Revista de la Asociación mexicana de Profesores de Lengua y Literatura, época 1, núm. 7, agosto, pp. 46-48.
- Tibón, Gutierre (2005), *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Vital, Alberto (1994), *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Warning, Rainer (ed.) (1989), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.

Recibido: 13 de diciembre de 2006

Aceptado: 8 de junio de 2007

Martha Elia Arizmendi Domínguez es Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesora investigadora de tiempo completo en licenciatura y posgrado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Entre sus publicaciones recientes están los artículos “Una lectura sincrónica de César Vallejo: estudios de poética” (*Contribuciones desde Coatepec*, núm. 10, enero-junio 2006), “La ternura de la

muerte. Constantes en *El llano en llamas de Juan Rulfo*” (Memoria del Coloquio de Investigación, UAEM, marzo/abril 2006) y “Anatomía de un texto de redacción” (*Espéculo*, núm. 34, Universidad Complutense de Madrid).

Jesús Humberto Florencia Zaldívar es Licenciado en Literatura Dramática por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor-investigador en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Entre sus publicaciones recientes está el libro *Todos Santos* (UAEM, 2006).

Gerardo Meza García es Maestro en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México y profesor-investigador de tiempo completo en licenciatura y posgrado de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Entre sus publicaciones recientes están los artículos “La ternura de la muerte” (*La Colmena*, núms., 51-52, julio-diciembre 2006, UAEM) y “La ternura de la muerte. Constantes en *El llano en llamas de Juan Rulfo*” (Memoria del Coloquio de Investigación, UAEM, marzo/abril 2006).