

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO LÍRICO EN “CAPITÁN ES EL VIENTO”, DE RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS

Carolina Paula Drexler

Graduada en la Universidad Nacional de Río Negro (Argentina)

1

La comprensión integral de la obra de Raúl Hernández Novás, deuda pendiente de la crítica literaria, debe, ineludiblemente, dedicar un profundo análisis a las formas de construcción del sujeto lírico en sus poemas y a la relación que se establece entre esta voz y la del autor material de la obra. En este trabajo intentaremos abordar la primera cuestión a partir de un análisis de uno de los poemas, “Capitán es el viento”, del primer poemario escrito por Hernández Novás, *Enigma de las aguas*, dejando de lado la relación entre la vida y la obra de este poeta.

La selección de este poema en particular, dentro de la gran cantidad de textos que podrían haber servido a los fines de este trabajo, responde más a la reunión de diversas imágenes en un único poema antes que a otras razones, ya que uno de los rasgos característicos de este poeta es la coherencia que mantiene a lo largo de toda su obra, publicada e inédita, no solo en lo que respecta a la construcción del sujeto lírico, sino a la selección temática, a las intertextualidades, etc.

2

Un *yo* ausente

La primera lectura del poema nos enfrenta a una pregunta inevitable: ¿dónde aparece el *yo* de un poema en el que se habla mayormente en segunda y tercera persona? En contados versos se elige escribir realmente desde el *yo*, situación que podría apresurar la conclusión de que en este poema no hay la suficiente relevancia de la primera persona como para sostener un análisis sobre la representación del sujeto lírico. Sin embargo, es precisamente esta característica la que arroja una primera observación sobre esta cuestión: la elisión del *yo*.

En la primera parte —única, por otro lado, en que se utiliza la primera persona— los primeros tres versos son comparaciones que carecen de uno de sus términos. Así, algo que no está dicho es como “Akileo”, como “el equilibrista”, como “un frágil eslabón”, y no es difícil identificar a ese *algo* con el sujeto lírico si observamos, por ejemplo, que, en la

comparación, Aquiles está partiendo hacia un viaje —viaje que por el mito sabemos que es en barco— y que luego el *yo* del poema se halla rodeado de marineros, como si fueran, quizá, sus compañeros de viaje. Por otro lado, la aparición del sujeto lírico como un equilibrista es recurrente en su poesía, como también la conciencia o el anhelo de una muerte próxima.

Sin embargo, y precisamente es la característica que señalábamos anteriormente, la elección es no completar esas comparaciones, así como luego el poeta elige mencionarse lo menos posible. Antes bien, pareciera ser más común escribir aquello que los demás hacen (“...¿no ves los rostros del viento?, me decían” v.7, “Ellos veían las imágenes del viento” v. 11), y referirse a sí mismo por contraste: él es quien no puede participar de las acciones de los demás, en este caso, de las visiones. De esta forma, él es aquel que solamente ve “puertas cerradas, paraíso negado” vv. 9,10.

Esta es la primera característica respecto del sujeto lírico que podemos extraer de este poema. Se construye un *yo* a partir de lo que no es, de lo que no puede hacer, y esa es una característica que se repetirá a lo largo del poema e incluso ayudará a darle continuidad a pesar de que, en cada una de las cuatro partes, el protagonista de la acción en apariencia vaya cambiando.

A partir de la segunda parte, la primera persona desaparece, y su identificación con otros personajes se muestra por continuidades que pueden establecerse,¹ como ser esta imposibilidad de participar en lo que los demás participan. La segunda parte se desarrolla en medio de personajes circenses, y nuevamente la oposición está dada por quienes están en (o participan de) las alturas y quien no, por lo que la continuidad entre el *yo* y este nuevo personaje que lo encarna es evidente. Nuevamente, sin embargo, la alusión a este nuevo personaje es indirecta: en los versos 21, 26, 29, 30 y 39 las oraciones están construidas con sujeto tácito. Solo el verso 35 ayuda a personificar esta nueva aparición del sujeto, que lo nombra como payaso, y cuya imagen nos recuerda al equilibrista, ya que este payaso “no puede subir las escalas, el pie encuentra, / en vez de la cuerda, el vacío”. También reaparece el motivo de la visión limitada: “Dicen que en su pequeño balde lleno de un agua turbia / veía el cielo del viento” vv. 26-27, donde no solo la visión es indirecta, mediada por un espejo, “por temor al vértigo”, sino que además ese espejo es de agua, y de agua turbia, por lo que la visión no será un claro reflejo, sino un reflejo deformado.

En la tercera parte el sujeto vuelve a cambiar de forma y, nuevamente, queda relegado frente a otra figura. Aparece un *ella* (preanunciada

¹ Razón por la cual seguiremos hablando de “sujeto lírico” aunque ya no sea él mismo la voz que relata el poema.

por la mención a la “muchacha desnuda frente a un árbol” del verso 20) que ocupa el centro de la escena, mientras que el *yo* parece haberse transformado en un árbol, que es quien continúa ese relato de la imposibilidad, en este caso, de la imposibilidad de la cercanía de la muchacha (“Entre ellos dos, fría madera, la muralla del viento. / Imposible, imposible” vv.54-55), pero asimismo de la imposibilidad de ser quien se espera que sea, ya que ella “esperaba a su amado, pero *sólo* llegó un árbol”, es decir, ese árbol *no* es el amado. La identidad, una vez más, está dada por lo que no es y por lo que no puede llegar a ser.

Un *yo* en evolución

El poema es el relato de un viaje: el viajero parte por mar y atraviesa diferentes puertos (el circo, la casa), y como en cualquier relato de viaje, va sufriendo cambios a medida que se interna en su rumbo. Según Cirlot² el viaje tiene dos principales connotaciones: por un lado puede señalar el movimiento por el cual el sujeto se separa de la Madre, a través de cualquiera de las posibles lecturas de este momento arquetipo: nacimiento, pérdida mítica del Paraíso, abandono de la infancia, etc. Por el otro, puede simbolizar el afán por reencontrarse con ella, con la unidad primigenia del mundo. Se aprecia que ambos movimientos participan del mismo hecho, pérdida y recuperación del origen.

El viaje de este poema comienza con la mención de Aquiles despidiéndose de su madre camino a Troya. Esta aparición aporta dos datos que serán fundamentales para entender la naturaleza del viaje que el sujeto lírico emprende. En primer lugar, involucra una reconocida fatalidad (Aquiles sabe que morirá en Troya) al tiempo que demuestra la inevitabilidad del destino. En este caso, como en el de Aquiles, saber que viajar es morir no impide el viaje. En segundo lugar, la imagen de Aquiles está acompañada de la de la madre. Aquiles se despide de su madre antes de partir, imagen que fortalece la idea de Cirlot de que el viajar está relacionado con un distanciamiento respecto de la madre. Ahora bien, si el sujeto lírico se aleja de la Madre,³ y al mismo tiempo conoce que ese desprendimiento tendrá como consecuencia su muerte, uno de los principales orígenes de la tensión trágica del poema radica en la inevitabilidad de este anhelo. Veremos de qué forma el viaje que comenzó alejándose acaba transformándose en un viaje de regreso que no logra su objetivo.

3

La partida

Pero primero atendamos al itinerario de esa travesía. Hay cuatro etapas, que coinciden con cada una de las partes en que el poema está

2 Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1992, pp. 459-462.

3 Como manifestación arquetípica coincidente o no con una madre real.

dividido. La primera ya la hemos mencionado, y consiste en el momento en que el sujeto lírico abandona a la Madre y se aleja de ella por mar. Aquí la presencia del mar no asombra a quienes conocen la obra de Hernández Novás. Este elemento es casi omnipresente en sus poemas, por lo que merece hacer una mención respecto de sus posibles significados. Como señalan numerosos críticos, la obra de este poeta está fuertemente marcada por, en primer lugar, la relación entre el sujeto lírico⁴ y la Madre, y la dicotomía entre nacimiento —entendido como exilio— y reintegro al vientre materno —con su pluralidad de significaciones—; en segundo lugar, por la aparición de imágenes “materiales”, lo que Bachelard llama “imágenes primigenias”,⁵ aquellas que están en directa relación con la manifestación del inconsciente, de la naturaleza instintiva. En tal contexto, la aparición del agua materializada como un mar no puede pasar desapercibida. El agua es un elemento principalmente femenino,⁶ y dentro de todas las imágenes femeninas, la de la Madre ocupa un lugar central en tanto es la primer Mujer amada. Dice Bachelard que “el amor filial es el primer principio activo de proyección de las imágenes, es la fuerza protectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal”⁷ y esta es la perspectiva que prima, al menos en este poema. Por eso, al partir, el viaje es por agua, porque es la Madre la que acompaña la partida y la que está siendo abandonada; también por ello el viaje es en barco, otro símbolo del arquetipo de la Madre, en este caso, de la Madre protectora. Ya en esta instancia puede percibirse la tensión entre el alejamiento y la necesidad de permanecer rodeado por ese ser que nutre y protege, como si, al estar partiendo, el sujeto lírico intentara permanecer rodeado de aquello que materializa la Madre.

El primer altercado del viaje se desarrolla en esta primera parte. Junto a otros marinos, viajeros como él, descubre que no puede participar del mundo de los demás. Mientras ellos ven esas “imágenes del viento”, él descubre que no puede. Sus visiones son otras, ya marcadas fuertemente por la nostalgia —un “paraíso negado”, un olor a “lejana tierra”—, ya anticipatorias de una necesidad futura —“una muchacha desnuda frente a un árbol”—. Este sentimiento de inconformidad y de desubicación

4 En realidad, la crítica habla de un *yo* autobiográfico que se despliega en los poemas, cuestión que no se problematizará en este trabajo.

5 En diversos libros aborda esta cuestión, pero para una definición precisa de lo que se entiende por imaginación material e imágenes primigenias, puede consultarse la introducción [1942] a su obra *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2011.

6 Cf., por ejemplo, Cirlot, (ob. cit., pp. 54-56), Bachelard, (ob. cit., pp. 175-202), o incluso el concepto freudiano de éxtasis oceánico en que se vincula al mar como símbolo fundamental de la vida pre-natal.

7 Gaston Bachelard: ob. cit. p. 177.

anticipa la tragedia del sujeto lírico, que a partir de entonces irá conformándose de acuerdo a este primer sentimiento de exclusión. Como ya mencionamos, es esta característica la que nos permitirá ir identificándolo a medida que va mudando de forma. Por eso no es difícil ver que, en la segunda parte, este marino ha devenido en payaso. No obstante, los cambios que suceden son dignos de ser mencionados.

La conformación del yo

En la segunda etapa ya se ha abandonado al mar y al barco, y el mundo toma una nueva forma, como también las personas que lo habitan. Luego de un momento de indiferenciación en el cual todos eran parte de la tripulación de un barco, ahora cada cual toma y desarrolla su propio papel, es decir, despliegan personalidades diferentes y roles diferentes unos de otros —acaso hay que señalar las correspondencias con la etapa de individuación en la que las personas comienzan a reconocerse como individuos diferentes a sus padres—, y en esta etapa fundamental, el sujeto lírico asume la forma del payaso, hace de la frustración y de la imposibilidad su *oficio* (“su final amargo / es muy probable y viene del oficio” v. 37-38). Así como en la etapa anterior, el sujeto lírico es quien no puede participar, quien no interactúa con los demás. Pero es necesario señalar algunas particularidades de esta segunda parte. Este payaso no es feliz haciendo su papel, sino que siente miedo a “la risa de los espectadores”, incomodidad que motiva que siga buscando una forma con la que se sienta a gusto, y que aparecerá en la próxima etapa de su viaje. El hecho de ser un payaso lo obliga a representar la imposibilidad —de subir, de mirar— y lo arrastra, a través de “una historia ridícula y triste”, a ese “final amargo”, “final perdido”, es decir, su personaje no implica más que rasgos negativos que lo llevan, como si estos versos fueran réplicas del primero, a la muerte joven del equilibrista, a la búsqueda frustrada.

Por otro lado, este personaje siente vértigo. Quisiera detenerme aquí un momento para rescatar unas palabras de Bachelard sobre la percepción de la altura: “el vértigo es una súbita soledad. [...] Víctima de un vértigo considerado en su significación primera, él está *solo* en las profundidades de su ser”.⁸ Dos nociones toman fuerza en este fragmento: la de soledad y la de interior del ser. El sujeto lírico no únicamente está solo, sino que está recluido en su interior, abismado en sí mismo. Ni siquiera puede mirar directamente las alturas —que por otra parte son tan extensas como su sentimiento de aislamiento—; debe recurrir a un espejo de agua, de agua turbia, un espejo imperfecto, como

único medio para participar de alguna manera del mundo de los demás personajes.

Por otro lado, creo necesario al menos arriesgar a modo de hipótesis un significado para el balde de agua turbia, porque esta imagen se repite casi textualmente en un poemario escrito algunos años más tarde, *Animal civil* (1981-1982), en el poema “Recuerdo”, donde dice: “el mago hurta el *equilibrio*, el *payaso* ha caído / en su *pequeño balde* a fin de ahogarse / y responder al *mar* con un saludo pleno / de un *agua turbia* y de una ausencia leve como el serrín baldío...” vv. 26-29 (el resaltado me pertenece). Resulta llamativa la reiteración tan literal y la relación que puede establecerse entre ambos fragmentos. Si volvemos al afán de reintegrarse a la Madre, o lo que significa lo mismo, al momento de unidad e indiferenciación, a un momento que se corresponde con el mítico Paraíso, la muerte aparece como el medio por el cual se puede lograr tal retorno. En este fragmento de “Recuerdo”, esa muerte es buscada (o encontrada) a través de una caída, que culmina en un pequeño balde en el cual el payaso se ahoga. Ya vimos un posible funcionamiento del símbolo de la *caída*, como introspección o reclusión dentro del propio ser, y también señalamos que el agua es un símbolo innegablemente unido a la representación de lo maternal. ¿La muerte por ahogamiento no es acaso la mejor imagen de la búsqueda por reintegrarse a la Madre, a la unidad? Ahora bien, esa Madre proyectada en el agua no está representada en su mejor y mayor expresión, como podría serlo un mar, un lago, un río, todas muestras de agua libre y pura, sino que está contenida en un pequeño recipiente artificial, un balde. Un balde pequeño que es, si se quiere profundizar en los símbolos del poema, un elemento que corresponde al mundo de la infancia en tanto puede ser identificado con un juguete. Tampoco el agua es el agua prístina que proyecta a la Madre, sino que es un agua turbia, ya lejana de la pureza primera, un agua que ha sido corrompida y que está en lugar de aquella agua original que ya se ha perdido. Volviendo a “Capitán es el viento”, y si aceptamos como significado para el balde de agua turbia la proyección inexacta e imperfecta de la Madre, no es irrelevante que sea este el instrumento a través del cual el sujeto lírico ve el mundo, ya que manifiesta que lo está viendo a través de lo que de la Madre queda en él, sin poder desarrollar su propia mirada, lo que equivaldría a superar el vértigo y mirar directamente hacia las alturas.

El mundo íntimo

Al comenzar la tercer parte del poema el payaso muda en árbol, y el escenario circense, en una casa solitaria, por lo que si podíamos sostener que en la segunda etapa del viaje el sujeto estaba conformando su identidad en la esfera pública de la vida, en este momento la identidad ya está conformada y se enfrenta con un nuevo momento. Como señalamos,

⁸ Gaston Bachelard: *La tierra y los ensueños de la voluntad* [1947], Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1994, p. 385.

la casa puede ser la representación del *yo*, pero este no es el del sujeto lírico, sino el de una *muchacha* que espera a su amado. El sujeto lírico devenido árbol —otra imagen que se repite a lo largo de la obra de Hernández Novás, especialmente en sus primeros libros— se acerca a la casa queriendo entrar, pero no es quien está siendo esperado por la mujer, hecho en el cual está el principio de lo trágico de esta instancia del viaje. Aquí ya no hay espectadores ni puestas en escena, todo lo que sucede es en la intimidad de los dos personajes que coexisten en el espacio aunque guardando una distancia absoluta. El vértigo anterior aquí es representado por la nueva naturaleza de su personaje, ya que al ser árbol no puede compartir nada con una persona y, nuevamente, se encuentra alejado inevitablemente del mundo. Sin embargo, a diferencia del payaso, el árbol sí intenta romper esa distancia. Es él quien se acerca a la casa, quien intenta coexistir con un otro, si bien sus intentos serán nuevamente fallidos.

La casa es un símbolo preeminentemente femenino, como lo es el mar y el barco. Ofrece, como ellos, un refugio, por lo que es una manifestación del arquetipo de la Madre protectora. De hecho, puede observarse la continuidad existente entre mujer y casa atendiendo a la inocencia que ambas manifiestan: ella está desnuda, y la casa no tiene “papeles, ni retratos” v. 46, es decir que carece de historia, ni tiene “fuego en las estufas” (v. 47) lo que, dado el carácter marcadamente masculino de este elemento puede venir a significar el estado virginal de la mujer; la casa es también identificada con el cristal (v. 50), elemento transparente y asociado a la pureza. Así, cuando el árbol se acerca a la casa buscando un refugio, se acerca, al mismo tiempo, a una mujer que encarna esta misma manifestación y se configura la dicotomía *exterior/tormenta-interior/refugio*. Hay un gran cambio respecto de la instancia anterior, ya que el sujeto lírico no busca refugiarse en sí mismo sino junto a otro que es, además, femenino. La nueva configuración de este elemento aquí es sumamente importante si acordamos en el significado de este viaje: ahora el sujeto atraviesa una etapa en la cual busca reencontrarse con la Madre, con la unidad perdida, en el acercamiento a una mujer que aparece bajo la forma de Amante, es decir, de potencial madre dadora de vida. El deseo de participar de la creación, que puede ser una forma de volver a ser parte de esa unidad perdida, está expresamente manifestada en el verso 53, donde dice: “Aquí encontraré mis pájaros, aquí dejaré mis semillas”. Sin embargo, este acercamiento tampoco puede realizarse, ya no por el vértigo que el personaje no puede enfrentar, sino por su propia naturaleza y por la intervención del viento, que se materializa como una “muralla” entre ambos.

Merece atención el rol que juegan los elementos materiales que participan de esta parte. En primer lugar hay que señalar que estos inundan la escena: el viento, la lluvia, el cristal, el fuego, el sol. Hasta

ahora es la primera vez que, en el poema, el mundo material logra una presencia tan fuerte, fenómeno que puede relacionarse con la búsqueda del sujeto lírico de anegarse nuevamente en la materia —que no es sino un regreso al mundo infantil/maternal—⁹ por medio de la paternidad. En este aspecto, la pureza que demuestra la mujer es la manifestación de la idealización del sujeto lírico respecto de la mujer amada, que debe responder a la idea de Madre que sostiene.

No obstante esta búsqueda, tal unión, tal anegamiento en lo material, no se realiza. Nuevamente sufre la frustración de no poder participar del mundo, de sentirse aislado. El motivo de la muralla, también frecuente en la obra de Hernández Novás, aparece aquí materializado, como ya dijimos, por la madera y por el viento; ambos elementos lo encierran en sí mismo nuevamente, como el vértigo y el espejo imperfecto del balde de agua turbia. La contradicción que sufre el árbol, entre querer participar del mundo material y, a la vez, sentir que son los elementos los que lo separan de él, que se imponen como una frontera infranqueable, constituyen, igual que en la etapa previa, la frustración del sujeto lírico que, ante tal fracaso, sigue su viaje nuevamente en un barco.

Esta imposibilidad se manifiesta con tal fuerza gracias a las imágenes que utiliza para personificarse, especialmente en este poema, bajo las formas de payaso y de árbol. En otras obras aparecerán motivos similares o con connotaciones parecidas, como lo son la estatua, el equilibrista, el loco, etc., imágenes que encierran esta tensión entre lo que el sujeto lírico anhela y lo que puede hacer y son producto de la ridiculización que el sujeto lírico hace de sí mismo, y constituye el tópico de la autoparodia, tópico corriente en la obra de Hernández Novás y que fue analizado, por ejemplo, por Arcos, como una “afirmación de la vulnerable —trágica— pero por ello mismo intensa humanidad”.¹⁰ del sujeto, es decir, como tensión humana e inevitable, lo que recuerda la inevitabilidad del viaje trágico de este poema.

El retorno al Mar

En la cuarta parte del poema volvemos a encontrarnos con un marino a quien se le habla en segunda persona reafirmando un sentimiento que tenemos ya en nuestra mente: el destino es inevitable, el rumbo no está dado por la voluntad de la persona, sino por esta fuerza indomable que la trasciende. Finalmente se le dice “¿Te han dejado solo? / ¿Nadie

⁹ Bachelard sostiene que el amor por la naturaleza, la pasión que despierta su observación, es producto de un amor primero, que proyectamos sobre ésta, y que está directamente relacionado con el mundo de la infancia y el vínculo estrecho con la Madre (Bachelard, *El agua y los sueños*, ed. cit., pp.175-202).

¹⁰ Jorge Luis Arcos: “La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia”, *Anuario L/L*, 23: 74, La Habana, 1992.

sobre cubierta?” vv. 67-68, soledad que difiere de la anterior, porque ahora esa soledad no es la que él ha generado, sino que es producto de que los demás se alejen. Esta imagen hace pensar en los muchos poemas de este poeta en los que representa un naufragio y al sujeto lírico como un náufrago. ¿Acaso todos se han ido para salvarse de la tragedia de permanecer en el barco y hundirse con él? Cada uno encontró su personaje, cada uno pudo pisar tierra firme, pero nuestro sujeto lírico volvió al barco, al mar, porque no encontró la forma de recrear la vivencia de la Madre por sí mismo. Acaba el relato de su viaje, en el último verso, con una imagen que es símbolo de la renuncia a seguir buscando: “¡Miradlo, miradlo, atado al palo mayor del cielo!”.

BIBLIOGRAFÍA

Hernández Novás, Raúl: *Poesía* (prólogo, compilación y notas de Jorge Luis Arcos), Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2007.

_____ *Otros poemas*, (prólogo, compilación y notas de Jorge Luis Arcos), Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2015.

SIEMPRE LA MUERTE, SU PASO BREVE: AL FILO DEL MEDIO SIGLO

Luis Álvarez Álvarez

Profesor de la Universidad de Camagüey

Después de haber obtenido primera mención en el género novela del concurso Casa de las Américas, *Siempre la muerte, su paso breve*, de Reynaldo González, fue publicada en 1968, de modo que en breve se cumplirá el cincuentenario de la aparición de la que, sin duda, constituye una de las novelas cubanas más relevantes de la segunda mitad del siglo xx. Me interesa regresar a esas páginas —que supongo serán recordadas luego en su aniversario exacto— por su valor intrínseco en el panorama, no siempre opulento, de la narrativa nacional: se trata de una obra que, tantas décadas después, sigue atrayendo por una serie de factores del más diverso orden.

La primera cualidad señera estriba en que la acción se contextualiza básicamente en un ámbito provinciano: la novelística insular ha tendido, por razones bien comprensibles, a ubicarse en un ambiente capitalino. Como poco antes había sucedido con *Bertillón 166*, del santiaguero Soler Puig, la novela de González se planta en una ciudad del interior del país, Ciego del Alma, nombre ficticio que funge apenas como velo casi transparente para la entonces localidad municipal de Ciego de Ávila. El gesto de velar la referencia real es apenas esbozado: una serie de elementos referenciales y de caracterización revelan que se trata de la entonces localidad camagüeyana —hoy avileña—. Mucho más que la novela de Soler Puig, *Siempre la muerte, su paso breve* traza el rostro prototípico de la ciudad del interior de la isla, cuyas características —sociales, pero también económicas, políticas, urbanísticas— resultan quintaesenciadas en un retrato coral de gran penetración y validez artísticas. El novelista estaba consciente de esta calidad especial de su obra: ello se evidencia en la denominación de “Paisaje casi urbano” que asigna a seis de los capítulos de la novela. Y en efecto se trata de una realidad —vigente hasta hoy— de las ciudades del interior de Cuba: ninguna es de modo pleno un espacio cabalmente urbano, sino una especie de espacio a medio camino entre la ciudad más o menos grande y la sociedad rural, sobre todo un ámbito de transacción, imprescindible en un país cuya economía, a pesar de los pesares, de los proyectos y los devaneos desarrollistas, resulta básicamente agrícola.