

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua

Christoph Strosetzki (Coord.)



Christoph Strosetzki (Coord.)

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Volumen 22.3

Christoph Strosetzki (Coord.)

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura |
Lengua

Editores: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christoph Strosetzki (Coordinador)

„Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.3

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

<http://unipress.readbox.net>

Volumen 22.1: Sección 1-3 (Medieval | Siglo de Oro | Teatro)

Herausgeber: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber, Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck, Manfred Tietz

Volumen 22.2: Sección 4-5 (Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea)

Herausgeber: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke, Carmen Rivero

Volumen 22.3: Sección 6-9 (Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua)

Herausgeber: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

Redaktion: Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés, Amaranta Saguar García

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-NC-ND 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0186-9

(Druckausgabe, 3 Bände)

URN <urn:nbn:de:hbz:6-87189751976>

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Christoph Strosetzki

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Amaranta Saguar García

Titelbild:

Manuela Zarek (Schloss Münster)

Umschlag:

ULB Münster



Contenido

Contenido

Volumen 22.1

Sección 1: Edad Media

Sección 2: Siglo de Oro

Sección 3: Teatro

Volumen 22.2

Sección 4: Siglos XVIII y XIX

Sección 5: Literatura contemporánea

Volumen 22.3

Sección 6: Literatura hispanoamericana

Sección 7: Cine

Sección 8: Historia

Sección 9: Lengua

Contenido del volumen 22.3

Literatura hispanoamericana

- El humor de Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas* 3
FERNANDA DE ALMEIDA SILVA
- Mariano Picón Salas en Chile (1923-1935)..... 15
IOANNIS ANTZUS RAMOS
- Ribeyro y Marco Aurelio..... 27
JUAN JOSÉ BARRIENTOS
- Memoria sobre la Colonización en Chile* de Ignacio Domeyko
y la equivocada propuesta «Colonia Muschgay». Siglo XIX..... 37
LILIANET BRINTRUP HERTLING
- Fuera de la nación: Abraham Valdelomar, Mario Bellatin y la
nouvelle experimental del Perú 53
LUIS H. CASTAÑEDA
- Identidades en pugna en la literatura popular impresa rioplatense..... 63
GLORIA CHICOTE
- Disgregaciones narrativas: escritura y locura en *Zama*, de
Antonio Di Benedetto..... 77
LARISA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ

El periodismo latinoamericano: monopolio de información o libertad de expresión (2000-2015).....	87
MAROUANE EL MAHIBBA	
<i>Abrapalabra</i> de Luis Britto García. Obra síntesis del <i>boom</i> y del <i>postboom</i> en Latinoamérica.....	95
LUIS GONZAGA ÁLVAREZ LEÓN	
El Romancero en América: conservación y variación.....	113
AURELIO GONZÁLEZ	
El tránsito de la Modernidad a la Neomodernidad	125
LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ	
En torno a la relectura.....	139
TALIA HUSS	
La representación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz en la España de los siglos XX y XXI.....	149
AMALIA INIESTA CÁMARA	
Para una poética de <i>Maqroll el Gaviero</i>	163
VÍCTOR IVANOVICI	
«El Aleph», la música y el laberinto de Buenos Aires: la presencia de Borges en <i>El cantor de tango</i> de Tomás Eloy Martínez.....	183
IANA KONSTANTINOVA	
La estética gótica postmoderna en <i>La mujer desnuda</i> (1950) de Armonía Somers.....	193
ANAMARÍA LÓPEZ-ABADÍA	
Literatura, narcotráfico y terrorismo: disrupción ética y aprendizajes forzados	205
CECILIA M. T. LÓPEZ BADANO	

Una lectura de « <i>Nuit caprense, cirius illuminata</i> » de Julio Ramón Ribeyro.....	215
GIOVANNA MINARDI	
La muerte en <i>Hablar solos</i> de Andrés Neuman	229
RASHA MOHAMED ABBOUDY	
Espacio e identidad en <i>Las viudas de los jueves</i> de Claudia Piñeiro	243
ELIZABETH MONTES GARCÉS	
El autor como mito en <i>Un oficio del siglo XX</i> de Guillermo Cabrera Infante.....	255
ANDRÉS ORTEGA GARRIDO	
Matrices folklóricas en el <i>Quijote</i> : de la tradición hispánica a la narrativa folklórica.....	267
MARÍA INÉS PALLEIRO	
De <i>Amor</i> a <i>Umbral</i> . Reflexión artística y sujeto femenino en Juan Emar.....	281
SONIA RICO ALONSO	
«Fragmentos de un evangelio apócrifo», de Jorge Luis Borges: un legado ético de la poesía.....	295
MARÍA LUCRECIA ROMERA MOLINARI	
El humor como instrumento de crítica y denuncia en la obra de algunos narradores mexicanos.....	315
BLANCA ESTELA RUIZ	
<i>La forma del silencio</i> de María Luisa Puga: una novela urbana distinta	327
CARMEN PATRICIA TOVAR	

Cine

- Reprimir al hijo, invisibilizar a la madre: *Pelo malo* de Mariana Rondón.....341
MYRIAM OSORIO

Historia

- Tópicos persistentes: la pervivencia de los estereotipos negativos sobre los españoles en la ficción neerlandesa contemporánea.....357
LIEVE BEHIELS
- Estudio de refranes desde el marco referencial de la cultura popular369
NORMA CORRALES-MARTIN
- La *Confessio Amantis* ceutí en la biblioteca de Luis de Castilla. Un medio de reivindicación dinástica377
MANUELA FACCON
- La Real Academia de la Lengua como ámbito ideológico de la España ilustrada en *Hombres buenos* de Arturo Pérez-Reverte395
MARÍA-TERESA IBÁÑEZ EHRlich
- Episodios de una guerra interminable*: la historia y la posmemoria en el proyecto galdosiano de Almudena Grandes409
CRISTINA RUIZ SERRANO
- Manuel Vázquez Montalbán desde *Por Favor*, una voz disidente y satírica en la Transición.....423
JOSÉ V. SAVAL
- Estudio sobre libros antiguos españoles en bibliotecas de Transilvania.....435
ȘTEFAN TRIF (STANCIU)

Lengua

- El español americano en contacto con el quechua: ¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?..... 449
VERÓNICA BÖHM Y ANJA HENNEMANN
- Fijación y creatividad en la traducción de los proverbios de *La Zucca* al español 465
DANIELA CAPRA
- Titulares periodísticos e «información de sucesos»: análisis de un semanario mexicano 479
JUAN NADAL PALAZÓN
- Hacia una clasificación pragmática de los infinitivos independientes. Usos discursivos y tendencias innovadoras en la gramática del infinitivo en español 491
MONICA PALMERINI Y CRISTINA CALÒ
- Hacia una teoría fraseométrica: dos calas en el segundo ciclo del *mester de clerezía* 507
FRANCISCO P. PLA COLOMER
- Contenido léxico, estructura argumental y esquemas sintácticos del verbo *ver* 519
BLANCA ELENA SANZ MARTIN
- Aproximación a la fraseología del aragonés medieval a partir del estudio de la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia 533
SANTIAGO VICENTE LLAVATA
- Retorno al español en el oeste de Michigan: actitudes lingüísticas de estudiantes universitarios de herencia hispana 547
KEITH WATTS

Literatura hispanoamericana

ED. FRANK LEINEN, GESINE MÜLLER Y SEBASTIAN THIES

El humor de Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas*

FERNANDA DE ALMEIDA SILVA

Universidade de São Paulo

RESUMEN: Este trabajo se propone analizar los principales mecanismos de construcción del humor utilizados por Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas*. A partir del análisis de ocho de los doscientos textos de la obra, es posible detectar cinco estrategias centrales utilizadas por el autor (hombre visto como máquina, caricatura y parodia, sátira, inesperado y exageración) y percibir sus principales efectos. Además, basándonos en la teoría crítica y literaria de autores como Irene Cabrejos de Kossuth, Jorge Coaguila, Juan José Saer y Alfredo Bryce Echenique, entre otros, se mostrarán algunas de las posibles razones por las cuales el autor construye el humor. Para la base filosófica relativa al humor, partiremos principalmente de los conceptos generales de Henri Bergson, Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche.

PALABRAS CLAVE: Julio Ramón Ribeyro, humor, *Prosas apátridas*, Perú, América Latina

1. Introducción

Hay ciertas afirmaciones que se repiten de manera insistente acerca de la obra de Julio Ramón Ribeyro que señalan su estilo único, sus personajes fracasados, su escritura densa o su interés por el universo peruano de exclusión y marginal. Sin embargo, poco se habla de una de las características, a mi modo de ver fundamental y que, según el propio autor, sería

una de las constantes de su obra: el humor, a veces en sus manifestaciones más sutiles¹. Dice Ribeyro:

[...] hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas. Yo me divierto mucho cuando escribo².

A partir del análisis de los textos seleccionados en este trabajo, el objetivo será comprender de qué manera Ribeyro construye el humor, cuáles son los mecanismos que utiliza y los efectos que estos procedimientos posibilitan.

A pesar de que el autor es conocido principalmente por sus obras de ficción, intentaré analizar cómo construye el humor también en sus libros de no ficción. En este caso me detendré con más atención en sus *Prosas apátridas*³. Esta elección tiene como intención detectar en la actitud general del autor las huellas de humor que también encontraremos en sus obras de ficción, ya que este trabajo parte de una investigación mayor sobre la obra de Ribeyro: mi tesis de maestría para la Universidad de São Paulo (USP).

Efectivamente, en los doscientos textos que componen el libro *Prosas apátridas* el humor tiene una posición destacada. Se trata de textos cortos que raramente ocupan más de una página y que mezclan memorias, comentarios, análisis y otras formas de escritura, siempre desde el punto de vista de la primera persona. La fluidez y la indeterminación entre ficción y realidad no aparecen solo en este libro. Ese límite, muy tenue, también

¹ Irene Cabrejos de Kossuth, «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59 (2004), pp. 205-228; Catalina Arianzen, «Las estrategias discursivas en el relato de Julio Ramón Ribeyro», en *Pensadores / ensayistas / intelectuales hispánicos (23-25 de noviembre de 2000)*. *Encuentros hispánicos en la Universidad de Lund*, 2000, pp. 13-31 (en línea) [fecha de consulta: 23-09-2016] <<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2000/textos/1.pdf>>; Carlos Meneses, «El buen humor de Julio Ramón Ribeyro», en *El Ateneo: Revista Científica, Literaria y Artística*, 12-13 (2003), pp. 83-88; Sandra Granados Vidal, «Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro», en Gladis Flores Heredia *et al.* (ed.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Cátedra Vallejo, 2014, pp. 155-172.

² Jorge Coaguila, *Ribeyro, la palabra inmortal*, Lima, Jaime Campodonico, 1995.

³ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Lima, Seix Barral, 2014. Todas las citas del libro serán indicadas solamente con número de página.

surge de manera muy marcada en toda su obra, que implica una indefinición de géneros, muy importante en Ribeyro. Según el propio autor, en la introducción: «[...] se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo»⁴.

Trabajaré con un corpus de cuatro textos, que llamaré «prosas», atendiendo a la feliz denominación que aparece en el título del libro. Me parece importante señalar, como explica el propio autor, que no se trata de prosas de un apátrida, y sí de textos que no encontraron un lugar entre sus libros ya publicados y que permanecieron algún tiempo entre sus papeles, sin un destino ni una función precisa. Por lo tanto, podemos decir que se trata de un conjunto que nos permite vislumbrar la mirada de Ribeyro frente al mundo, su manera de asimilar y trabajar los más diversos temas y, lo que más interesa en este trabajo, entender cómo construye el humor.

2. Definiciones en torno al concepto de humor

Vale la pena curiosear sobre los conceptos más generales de humor y risa para abrir la puerta a nuestra lectura. Como afirma George Minois, historiador francés y autor del libro *Historia de la risa y del escarnio*, la risa es inherente al hombre. Por lo tanto, no hay comicidad fuera de aquello que es propiamente humano⁵. Esta afirmación es un importante punto de unión entre los muchos teóricos que intentaron entender el origen, las causas y los efectos de lo cómico a lo largo de la historia y de la literatura.

Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer relacionan la risa con el pesimismo. Según George Minois, para Friedrich Nietzsche «la risa y el pesimismo caminan juntos, se entretienen mutuamente. Porque si tomamos consciencia de nuestra condición desesperada podemos reír seriamente, y esa risa nos permite soportar nuestra condición»⁶. Para Schopenhauer, en cambio, «el pesimismo no es enemigo de la risa, al contra-

⁴ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, p. 9.

⁵ George Minois, *História do riso e do escárnio*, Maria Elena O. Otriz Assumpção (trad.), São Paulo, Unesp, 2003.

⁶ George Minois, *História do Riso e do Escárnio*, p. 518.

rio. Cuanto el mundo más parece una realidad absurda y dislocada, más debemos reírnos de él»⁷.

De hecho, la risa asociada al pesimismo es una de las principales claves del humor ribeyriano; la risa triste y el humor que surgen a partir del fracaso. Para Sigmund Freud, la ironía sustituye el desgaste emocional por la risa: «El placer del humor nace entonces, no sabríamos decirlo de otra forma, a costa de dar rienda suelta a la desesperación que no llegó a producirse; surge para evitarnos un desgaste afectivo»⁸.

Entre los pocos trabajos que tratan el tema del humor en Ribeyro, se encuentra el ensayo de Irene Cabrejos de Kossuth, titulado «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”»⁹. A partir de fragmentos de los textos del autor, Cabrejos identifica catorce tipos de humor. Su intención no es tanto la de definirlos conceptualmente sino la de ejemplificar estos tipos y mostrar la comicidad de cada uno de ellos.

Tomando como referencia las definiciones de Cabrejos, y a partir de la lectura de *Prosas apátridas*, destacaré las principales estrategias de construcción del humor utilizadas por Ribeyro, buscando entender cómo las construye y qué tipo de efectos provocan.

3. Hombre visto como máquina

Tanto la literatura como el cine tienen un importante punto en común, la posibilidad de crear el efecto cómico a partir de la construcción de imágenes. En las comedias clásicas de la gran pantalla, interpretadas por actores como Charles Chaplin, el Gordo y el Flaco o los Tres Chiflados, esta construcción puede ser entendida a partir de uno de los preceptos teóricos de Henri Bergson¹⁰, que dice que una de las causas de la comicidad es la interrupción de la naturalidad de los gestos, y que sucede cuando

⁷ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Auguste Burdeau (trad.), París, Presses Universitaires de France, 1966, vol. 1, cap. 13, pp. 93-96; *apud*. George Minois, *História do riso e do escárnio*, p. 514.

⁸ Sigmund Freud, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, São Paulo, Imago, 2006.

⁹ Irene Cabrejos de Kossuth, «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”».

¹⁰ Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 22.

somos sorprendidos por un comportamiento artificial que nos hace parecer con las máquinas. Como vemos en la siguiente prosa:

PROSA 65

Por la misma vereda desierta por donde yo camino, un hombre viene hacia mí, a unos cien metros de distancia. La vereda es ancha, de modo que hay sitio de más para que pasemos sin tocarnos. Pero a medida que el hombre se acerca, la especie de radar que todos llevamos dentro se descompone, tanto el hombre como yo vacilamos, zigzagueamos, tratamos de evitarnos, pero con tanta torpeza que no hacemos sino precipitarnos hacia una inminente colisión. Esta finalmente no se produce, pues faltando unos centímetros logramos frenar, cara contra cara. Y durante una fracción de segundo, antes de proseguir nuestra marcha, cruzamos una fulminante mirada de odio. (p. 56)

La prosa dibuja una coreografía centrípeta de la que los dos personajes no pueden escapar y casi colisionan. Según Bergson, la comicidad proviene del hecho de que el cuerpo vivo se pone rígido como si fuera una máquina. Para tomar un ejemplo del cine, pienso en la escena de *Tiempos modernos* en la que Charles Chaplin trabaja en una cadena de montaje apretando tornillos. Después de pasar algún tiempo haciendo el mismo trabajo, el personaje se sale de la cadena de montaje, pero sigue repitiendo automáticamente el mismo movimiento con los brazos. En la prosa citada, Ribeyro describe la causa de la situación como una falla en «el radar que todos llevamos dentro»¹¹, como una especie de mecanismo que por algún motivo deja de funcionar provocando este movimiento atípico, semejante al de una máquina.

Bergson afirma también que la risa siempre es una risa de grupo y que «esconde una segunda intención de comprensión, yo diría casi de complicidad con otros que también ríen, reales o imaginarios». A partir de esta idea es posible afirmar que Ribeyro busca aproximarse al lector, como si lo convidase a reír con él.

4. Caricatura y parodia

En una definición estricta y convencional¹², la caricatura consiste en la exageración por medios plásticos o literarios de partes de una personalidad real o de un personaje de ficción. Según Bergson, es como si la

¹¹ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, p. 56.

¹² Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2004, p. 68.

materia y las circunstancias estuvieran limitadas por la existencia y por el cuerpo, pero dejaran entrever hacia donde se prolongarían si no existieran esas limitaciones. Cabe al caricaturista describir cómo serían las características al ser liberadas de sus limitaciones y el efecto cómico se da justamente al poder ver de antemano las señales iniciales de las contorsiones exageradas por parte del autor¹³.

Ya la parodia consiste en ridiculizar alguien o algo¹⁴. En las prosas de Ribeyro ese mecanismo aparece junto a la caricatura. Como vemos en la siguiente cita:

PROSA 83

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: «El hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación pueril. Pero puedo también decir: «Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: “¡En qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!”». Sin embargo, quizás en la primera fórmula resida el arte de relatar. (p. 30)

Hay un patetismo en la figura presentada, el narrador es cruel y bromea sobre el personaje que describe, nos reímos de la distracción de este calvo ante la vida. La búsqueda por capturar la individualidad del personaje, sus ridículas grandezas y sus sublimes miserias cotidianas son características presentes en la prosa citada. Como bien analizó el escritor y crítico Alfredo Bryce Echenique, en el texto «Del humor quevedesco a la ironía cervantina»¹⁵, estos son trazos de la influencia de Cervantes en la literatura.

Así, al cuestionar en qué dependencia pública el pobre hombre habría perdido sus cabellos, el narrador se ríe de la gran farsa de la vida cotidiana de un hombre correcto, que cumple con sus deberes de buen ciudadano y nada gana por ello, al contrario, pierde. Como describe Laura Hosiasson en su epílogo de la antología brasileña *Só para fumar-*

¹³ Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, p. 5.

¹⁴ Walter Nash, *The Language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse*, London / New York, Longman, 1987, p. 9.

¹⁵ Alfredo Bryce Echenique, *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006, p. 384.

tes: «Él apenas se planta delante de las infinitas posibilidades del ser humano en sociedad y hace una parodia triste de ellas»¹⁶.

Para Minois, «todos los tipos de ironía y broma visan a un objetivo que se sitúa más allá de la risa»¹⁷. Es lo que también afirma el autor y crítico literario Juan José Saer cuando dice: «A decir verdad la comedia es siempre un paréntesis, y describe una situación intermedia»¹⁸. Saer afirma que salvo pocas excepciones en la literatura moderna, la sombra del fracaso se proyecta continuamente sobre la intriga, por más que nos haga reír.

5. Sátira

La sátira es definida como una modalidad literaria o como el tono narrativo que tiene como fundamento criticar a las instituciones o personas, tomando una actitud ofensiva, incluso cuando pretende ser disimulada¹⁹. La sátira tiende a provocar una risa ambivalente, una fusión entre alegría y vergüenza²⁰. Se puede afirmar de manera más general que es la comicidad construida contra las instituciones, costumbres o ideas.

Y será el mecanismo utilizado por Ribeyro para reírse principalmente de la literatura clásica y de sus cánones, pero sin colocarse desde fuera; por lo tanto, no se trata de una risa en la distancia, ya que el narrador se ríe de sí mismo y de sus propios vicios e imperfecciones, percibiéndose como parte de esas instituciones y costumbres sobre las que bromea. Podemos entender esa autoironía como un mecanismo de aproximación al lector²¹. Lo vemos en la siguiente prosa:

¹⁶ Laura Janina Hosiasson, «A discreta obsessão de Ribeyro», en Julio Ramón Ribeyro, *Só para fumantes*, Laura J. Hosiasson (trad.), São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 292.

¹⁷ George Minois, *História do riso e do escárnio*, p. 528.

¹⁸ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Grupo Planeta / Seix Barral, 1999, p. 47.

¹⁹ Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, p. 412.

²⁰ «[...] o riso cumpre regularmente uma de suas funções principais, que é despertar amores-próprios distraídos para a plena consciência de si mesmos e obter assim a maior sociabilidade possível dos caracteres», en Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 2013, p. 160.

²¹ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, p. 130.

PROSA 1

¿Cuántos libros, Dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos! Mi propia biblioteca, donde antes cada libro que ingresaba era previamente leído y digerido, se va plagando de libros parásitos, que llegan allí muchas veces no se sabe cómo y que por un fenómeno de imantación y de aglutinación contribuyen a cimentar la montaña de lo ilegible y, entre estos libros, perdidos, los que yo he escrito. No digo en cien años, en diez, en veinte, ¿qué quedará de todo esto? Quizá solo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero airosos y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. Los libros de Camus, de Gide, que hace apenas dos decenios se leían con tanta pasión, ¿qué interés tienen ahora, a pesar de que fueron escritos con tanto amor y tanta pena? ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean-Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando. Entrar a una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido: en sus nichos de madera, ya los libros se aprestan a dormir su sueño definitivo, muchas veces antes de haber vivido. ¿Qué emperador chino fue el que destruyó el alfabeto y todas las huellas de la escritura? ¿No fue Eróstrato el que incendió la biblioteca de Alejandría? Quizás lo que pueda devolvernos el gusto por la lectura sería la destrucción de todo lo escrito y el hecho de partir inocente, alegremente de cero. (p. 13)

Aquí el humor es utilizado como mecanismo para hablar de un tema que angustia a Ribeyro y que reaparece muchas veces en otros de sus textos. Como en el cuento «El polvo del saber»²², sobre las pericias de un joven para recuperar la posesión de una gran biblioteca que pertenecía a su familia y que, finalmente, descubre que ésta se había transformado en un montón de papeles reducidos a polvo y carcomidos por polillas.

No es casualidad que esta prosa sea la que abre el libro y que justamente hable del desinterés por la lectura. Ribeyro se ríe de sí mismo, de sus «pocas ganas» de leer. Pero se ríe también del lector, como si cuestionara su gusto por estar leyendo *Prosas apátridas*. Hace una sátira de la literatura y de los cánones clásicos al afirmar que tal vez lo que nos devolviera el gusto por la lectura sería la destrucción de todo lo que ya se ha escrito antes. Para el filósofo George Palante Minois, la ironía y la sátira están mucho más cerca de la tristeza, porque celebran la derrota de la razón, por tanto, nuestra propia derrota²³.

²² Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

²³ George Minois, *História do riso e do escárnio*, p. 567.

6. Inesperado

Una vez más, según Bergson, toda distracción es cómica, «y cuanto más profunda es la distracción, más elevada es la comedia»²⁴. Esta es otra de las estrategias utilizadas por Ribeyro: la construcción narrativa que distrae al lector para, en la secuencia, sorprenderlo, invirtiendo de cierta forma la dinámica del texto en sí o incluso del texto en relación con las prosas del volumen.

Es lo que sucede en la prosa 83 cuando presenta dos perspectivas para escribir sobre el mismo hecho (el hombre calvo en el bar). El autor pone en juego no solo el arte de relatar, sino el arte de narrar y la construcción de perspectivas narrativas. Parece que por detrás de su texto se pregunta cuál es la función y la importancia de narrar. Propone dos maneras distintas de contar un mismo hecho (la calvicie de un hombre en un bar) poniendo en cuestión la utilidad o incluso la verdad contenida en cada una de ellas. Resulta bastante evidente que Ribeyro destaca la segunda como más interesante, más rica. Él conduce al lector a valorar mucho más la segunda manera por su conducción narrativa, por su historia. Pero el narrador se está riendo justamente de eso, de lo que hay de artificial en la literatura. Cuando el lector tiene la impresión de estar de acuerdo, se desata esa complicidad: afirma que el arte de relatar tal vez se encuentre en la forma más objetiva y directa de decir que el hombre del bar era calvo, es decir, en la primera forma.

En la siguiente prosa podemos ver el uso de la estrategia de lo inesperado trabajada de modo diferente:

PROSA 123

El asombro, el sobresalto, incluso el malestar que me produjo comprobar hoy que el inquilino calvo, con anteojos y perrito con el que me he cruzado durante ocho años en las escaleras, diciendo siempre la misma e invariable frase, «*Pardon, monsieur*», no era uno, sino eran dos. Dos hombres exactamente iguales, con anteojos, calvos y perrito, pero con los que me he cruzado siempre a horas diferentes, de modo que los había fundido en un solo ser. Ya me había intrigado un poco la facultad que tenía este hombre de multiplicarse, pues a veces tenía la impresión de cruzarme con él demasiado seguido y a veces en lugares incongruentes. Pero hoy sucedió lo que debía haber sucedido hace años y encontré a ambos en la puerta del edificio, con sus perritos y sus anteojos, departiendo amigablemente, al igual que sus perros. Tan confundido quedé que no supe a cuál decirle mi «*Pardon, monsieur*», y los miré

²⁴ Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, p. 109.

alternativamente, con la boca abierta, hasta que al fin ambos se anticiparon y pronunciaron al unísono el saludo habitual, acompañándolo de una sonrisa y una venia. Salí a la calle sin responderles, francamente indignado, como si hubiera sido víctima de una farsa. (p. 97)

El narrador es la propia víctima de lo inesperado, causado y creado de algún modo por él mismo, por su propia distracción. Al revés que en la prosa anterior, en la que el narrador construía su texto para sorprender al lector, esta vez parte del principio de su propia sorpresa a la hora de narrar lo sucedido. Lo inesperado aquí no está dirigido al lector, al contrario, es el tema central de la historia que cuenta.

Una vez más el narrador se ríe de sí mismo y una vez más da importancia a un hecho habitual y banal para tratar un tema más serio y profundo: el de la soledad en medio de la multitud, la perplejidad del hombre en la gran ciudad, donde somos todos y ninguno en particular.

7. Consideraciones finales

No hay contradicción entre el uso del humor y el universo del fracasado, habitualmente tratado por Julio Ramón Ribeyro. Al contrario, la risa, la comicidad y la ironía son maneras de enfrentar el mundo, de situarse y afirmarse ante la realidad. Para Minois, «la ironía es la manera esencial a través de la cual el hombre se relaciona con el mundo, es el reconocimiento del abismo insuperable que existe entre el sujeto y el universo. La ironía no podría existir si el hombre se ajustara al mundo»²⁵.

Mediante las cinco estrategias aquí trabajadas, Ribeyro se aproxima al lector, se distancia, cuestiona y revela acontecimientos, temas y verdades. El humor se construye de maneras diferentes para causar efectos distintos. Las estrategias de construcción del humor son utilizadas para provocar al menos tres efectos principales, que son: reír de sí mismo, aproximarse al lector y ahorrar el desgaste que ciertos temas y narrativas provocarían si fueran abordados de manera más «seria».

Queda claro que el humor es fundamental en la escritura de Ribeyro, y no se trata de una característica figurante o decorativa, sino de un aspecto estructural, de un tabique a través del cual se construye el núcleo de sus narrativas y cuestionamientos. Si el humor es una visión del mundo del

²⁵ George Minois, *História do riso e do escárnio*, pp. 539-540.

propio autor, Ribeyro lo construye como un camino posible para no sucumbir al abismo existente entre la razón y la imperfección del hombre; como denuncia de la farsa social injusta; como la elección para ahorrarse el desgaste afectivo; y, finalmente, como mecanismo de asimilación del mundo y de las relaciones humanas.

OBRAS CITADAS

- Arianzen, Catalina, «Las estrategias discursivas en el relato de Julio Ramón Ribeyro», en *Pensadores / ensayistas / intelectuales hispánicos (23-25 de noviembre de 2000). Encuentros hispánicos en la Universidad de Lund*, 2000, pp. 13-31 (en línea) [fecha de consulta: 23-09-2016] <<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2000/textos/1.pdf>>.
- Bakhtin, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 2013.
- Bergson, Henri, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Cabrejos de Kossuth, Irene, «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59 (2004), pp. 205-228.
- Coaguila, Jorge, *Ribeyro, la palabra inmortal*, Lima, Jaime Campodónico, 1995.
- Echenique, Alfredo Bryce, *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006.
- Granados Vidal, Sandra, «Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro», en Gladis Flores Heredia *et al.* (ed.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Cátedra Vallejo, 2014, pp. 155-172.
- Freud, Sigmund, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, São Paulo, Imago, 2006.
- Hosiasson, Laura Janina, «A discreta obsessão de Ribeyro», en Julio Ramón Ribeyro, *Só para fumantes*, Laura J. Hosiasson (trad.), São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 292.
- Meneses, Carlos, «El buen humor de Julio Ramón Ribeyro», en *El Ate-neo: Revista Científica, Literaria y Artística*, 12-13 (2003), pp. 83-88.

- Minois, George, *História do riso e do escárnio*, Maria Elena O. Otriz Assumpção (trad.), São Paulo, Unesp, 2003.
- Moisés, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2004.
- Nash, Walter, *The Language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse*, London / New York, Longman, 1987.
- Ribeyro, Julio Ramón, *Prosas apátridas*, Lima, Seix Barral, 2014.
- Saer, Juan José, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Grupo Planeta / Seix Barral, 1999.
- Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Auguste Burdeau (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

Mariano Picón Salas en Chile (1923-1935)

IOANNIS ANTZUS RAMOS

American University in Dubai

RESUMEN: El presente artículo aborda el pensamiento cultural de Mariano Picón Salas a través de su obra escrita en Chile entre 1923 y 1935. La estancia de Picón en el país austral coincidió con el colapso del régimen parlamentario y del poder de la oligarquía. En esa situación de crisis el joven escritor venezolano definió un proyecto cultural que serviría para superar los problemas políticos y sociales de Chile y de Hispanoamérica. Al definir este proyecto, Picón pretendía sentar las bases de una modernidad adecuada para el continente que legitimase al mismo tiempo el poder de las clases medias en ascenso. En su intento de superar lo que él percibía como las disonancias o los excesos del continente, el joven escritor incurrió en algunas contradicciones.

PALABRAS CLAVE: Mariano Picón Salas, ensayo hispanoamericano, literatura venezolana, literatura chilena

Mariano Picón Salas (Venezuela, 1901-1965) emigró con su padre a Chile en 1923 debido a la ruina de la economía familiar y a la difícil situación política que se vivía en Venezuela bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez (1909-1935). El ensayista residió allí durante doce años, hasta principios de 1936. Durante este tiempo completó su formación académica, publicó sus primeros ensayos y novelas importantes y participó activamente en la vida intelectual. Esta prolongada estadía en Chile dejó en él una huella indeleble y es evidente que influyó tanto en sus escritos publicados en ese momento como en toda su obra posterior. Sin embargo, este periodo juvenil ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica. El objetivo de la presente ponencia es estudiar la concep-

ción cultural del joven Picón Salas a través de su obra escrita en Chile entre 1923 y 1935.

En varios de los textos publicados durante su estadía en el país austral, Picón Salas se mostraba muy consciente de que estaba viviendo un periodo de grandes cambios a nivel nacional y continental. Así, por ejemplo, en el artículo *Literatura y actitud americana* (1930), nuestro escritor ponía de manifiesto que Hispanoamérica se encontraba inmersa en un momento de grandes transformaciones:

[...] lo que es posible ya afirmar siguiendo el ritmo de la hora histórica es que revolución (no una determinada revolución por un «ismo» determinado, ya que las circunstancias nacionales son diferentes), sino revolución en cuanto expresa cambio, firme despertar de las conciencias nacionales y actitud vigilante, y americanidad que enraíza en la tierra y se sumerge en la voluntad plástica del medio americano, serán dos rumbos indeclinables de la presente y la próxima hora continental¹.

Igualmente, en el texto *El intelectual y la humana discordia* (1934), Picón Salas reiteraba que «la América Latina de estos años está viviendo un proceso revolucionario»².

En efecto, la década que coincide con la estancia de Mariano Picón Salas en Chile fue, a decir de Patrick Barr-Melej, «la más turbulenta en la historia de Chile entre la guerra civil de 1891 y los años sesenta»³ y se caracterizó por la inestabilidad y los continuos cambios de gobierno. Esta situación se explica porque el país estaba inmerso en un cambio de régimen. Es decir, que la nación austral estaba sufriendo en estos años un «proceso de reacomodo social», pues en ella se estaba fraguando un nuevo «equilibrio de poder en la fase de aparición de nuevos sectores sociales»⁴. En efecto, en el primer cuarto del siglo XX se había hecho evidente que el régimen parlamentario, dirigido por la oligarquía, no podía dar respuestas a los conflictos que amenazaban a la sociedad chilena.

¹ Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», en *Intuición de Chile*, Santiago, Nascimento, 1935, p. 137.

² Mariano Picón Salas, «El intelectual y la humana discordia», en *Intuición de Chile*, Santiago, Nascimento, 1935, pp. 113-114.

³ Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism and the Rise of the Middle Class*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001, p. 106. Traducción nuestra.

⁴ Miguel Ángel Campos, «Mariano Picón Salas y el petróleo recelado», en *Vigencia de Mariano Picón Salas*, Mérida, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2001, p. 58.

Esto motivó constantes huelgas y movilizaciones, que se canalizaron en un primer momento con las esperanzas puestas en el primer gobierno de Arturo Alessandri (1920-1925). Sin embargo, pronto se hizo evidente que la transformación del viejo sistema en uno nuevo no dependía sólo de un cambio de gobierno.

La obra de Picón Salas escrita en Chile se enmarca entonces en un contexto en que era necesario inventar una nueva forma de concebir la política, la cultura y la sociedad. Más en concreto, el pensamiento de nuestro autor durante este lapso debe entenderse como parte del intento de las clases medias chilenas por construir una hegemonía cultural alternativa a la de la oligarquía⁵. El objetivo de estas clases en ascenso era imponer al resto de la sociedad su cosmovisión para así naturalizar su propio liderazgo. En un proceso que había ido ganando peso desde principios del siglo XX, los intelectuales pertenecientes a estos grupos se consideraron a sí mismos los «auténticos intérpretes de la nacionalidad»⁶ y, a través de la escritura literaria y de la educación pública, trataron de imponer su proyecto de reforma de la nación. Nuestro autor actuó como un «intelectual orgánico»⁷ de estos colectivos sociales en ascenso, y con-

⁵ Tomamos el concepto de Gramsci, que caracterizó el «momento» político de la hegemonía como ese en que «se llega a la conciencia de que los mismos intereses corporativos propios, en su desarrollo actual y futuro, superan el ambiente corporativo, de grupo meramente económico, y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, la cual indica el paso claro de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas [...], determinando además de la unidad de los fines económicos y políticos, también la unidad intelectual y moral, planteando que todas las cuestiones en torno a las cuales hierva la lucha no ya en un plano corporativo sino en un plano “universal”, y creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados.» (Antonio Gramsci, «Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 414-415). Como queda claro por la cita, entendemos «clase social» no como un concepto económico, sino cultural.

⁶ Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile...*, p. 3. Traducción nuestra.

⁷ Gramsci define así esta noción: «Todo grupo social, como nace en el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea al mismo tiempo y orgánicamente una o más capas de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función, no sólo en el campo económico, sino también en el social y político: el empresario capitalista crea consigo mismo el técnico industrial, el científico de la economía política, el organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho, etc.» (Antonio Gramsci, «La formación de los intelectuales», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 388).

tribuyó con su escritura a este «proyecto político-cultural»⁸ estrechamente vinculado al proceso de modernización capitalista del país. A grandes rasgos, la intención de estas clases era llevar a cabo reformas de manera cauta y proyectar una visión más incluyente de la nación que les sirviera para legitimar su propio poder político y social.

La estadía de Picón Salas en Chile coincidió, por tanto, con un periodo de grandes cambios políticos y socioculturales. Y para él la solución al *impasse* en que se encontraba el país no dependía de un cambio de gobierno sino, sobre todo, de un *ethos* nuevo. Los problemas políticos y sociales de la nación austral y, por extensión, del continente se tenían que resolver implementando un nuevo concepto de cultura. Según afirmaba en el ensayo *Literatura y actitud americana* (1930):

[...] el deber de toda política no es velar la realidad con bellas frases ni intangibles derechos, sino afrontarla valientemente, prever el porvenir, tener la conciencia y sobre todo el sacrificio que demande la hora. Por ello toda política reclama un contenido cultural que se alce sobre lo transitorio de los hombres y las necesidades, que esclarezca la realidad, integre lo que está disperso y sea capaz de trascender en perspectiva de porvenir y de historia⁹.

La verdadera política, entonces, suponía la implementación de un nuevo paradigma cultural que sería universal, permitiría descubrir lo esencial, crearía consenso y tendría continuidad en el tiempo. Veamos ahora, más en concreto, en qué consistía el proyecto cultural del joven Picón Salas.

Picón pensaba que el continente hispanoamericano era un espacio desordenado y anárquico que requería, por tanto, ser ordenado. En muchos momentos de su obra de juventud se aprecian comentarios donde América Latina aparece como un territorio instintivo, informe y desarticulado. En el artículo *El intelectual y la humana discordia*, Picón llamaba al continente «nuestro turbio mundo suramericano» y se refería a él como «estas tierras no bien desbrozadas»¹⁰. En otro ensayo indicaba igualmente que ese espacio vivía todavía en «la turbia y revuelta edad

⁸ Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile...* p. 2. Traducción nuestra.

⁹ Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», p. 149.

¹⁰ Mariano Picón Salas, «El intelectual y la humana discordia», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 236.

del instinto»¹¹ y que en él «el odio y la incompreensión proliferan como las lianas de un paisaje virgen»¹². Además, según él, tanto los chilenos como los hispanoamericanos tendrían, como «rasgo psicológico distintivo», «el demonio de la diversidad»¹³.

Como vemos, Picón Salas consideraba que Hispanoamérica era un espacio dual, caótico e inarticulado. En otros textos iba incluso más allá y señalaba que el continente era pura naturaleza y que no había accedido todavía a la existencia histórica. En este sentido, el joven ensayista estaba siguiendo la interpretación hegeliana con respecto al Nuevo Mundo que había sido resumida por Ortega en el artículo *Hegel y América* (1928). Allí el pensador español indicaba que el filósofo alemán había alojado a América en la prehistoria, es decir, en la *no-historia*, en la *ante-historia*. Hegel consideraba que América era un espacio natural, carente de evolución, que estaba simplemente preparándose para albergar al Espíritu y acceder efectivamente a la Historia universal. El propio Ortega, siguiendo la interpretación hegeliana, planteaba que el continente era un espacio inmaduro y pueril, razón por la cual no podía ser definido¹⁴. Haciéndose eco de estas opiniones, Picón Salas pensaba que

¹¹ Mariano Picón Salas, «Salutación a Alfonso Reyes», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 225. En sus análisis, Picón Salas aplicaba a la historia del continente el pensamiento de Hermann von Keyserling, para quien la decadencia de una cultura consistía precisamente en una desconexión entre el Eros y el Logos. Según afirmaba el propio Picón Salas siguiendo al filósofo lituano: «La cultura comienza cuando cada pueblo tiene la revelación de su propia potencialidad; entre esas dos fuerzas que el desorbitado filósofo lituano [Keyserling] llama Eros (lo caótico e indiferenciado [...]) y Logos (lo razonado y elaborado), se establece una circulación vivificadora. Cada cultura saca posibilidades de sí misma, irradia en ellas su propio destino» (Mariano Picón Salas, «Realismo y cultura en Hispanoamérica», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 148). A este respecto se puede consultar el capítulo «La nueva síntesis de intelecto y alma», en Hermann von Keyserling, *El conocimiento creador*, Madrid, Espasa Calpe, 1930, pp. 117 y ss.

¹² Mariano Picón Salas, «Salutación a Alfonso Reyes», p. 227.

¹³ Mariano Picón Salas, «La literatura de Mariano Latorre», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 125.

¹⁴ A este respecto Ortega afirmaba que «todavía no se puede definir al ser americano, por la sencilla razón de que aún no es... Aún no ha empezado su historia. Vive en la prehistoria de sí mismo». (José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*, Madrid, Alianza, 1981, p. 173).

Hispanoamérica era pura naturaleza y puro instinto y que, por lo tanto, carecía de existencia histórica y cultural.

Para Picón, la causa de la «fundamental desarmonía» que caracterizaba a América Latina se hallaba en la conquista llevada a cabo por los españoles. Las ciudades del continente habían sido fundadas por soldados y hombres de fortuna cuyo instinto no era controlado por la inteligencia. Como indicaba en el ensayo *El Eros hispanoamericano* (1933):

[...] en estas ciudades sin cultura fundadas por soldados y aventureros [...] el Eros no fiscalizado por la inteligencia, prolifera y arraiga como en una selva bravía. [...] De estos instintos elementales se tiñe y se colorea en el medio social incipiente la vida del hombre colonial. Su pasión exacerbada por el medio bárbaro, su pasión que no encuentra formas culturales en que encauzarse, la vemos actuando en todo momento y aun en las cosas que parecen más nimias¹⁵.

Esta pasión anárquica propia de los conquistadores dio lugar a un vicio contrario pero complementario, la rigidez típica de la legislación y de la educación coloniales. Como afirmaba Picón en otro texto:

El reverso de la aventurera voluntad conquistadora, la otra cara del dualismo de la Conquista, es el Derecho teórico y la ley ideal que quieren establecer en la tierra nueva, el letrado o el misionero. Infructuosamente contra el destino de codicia y pasión que la tierra impone, se yergue el sermón moral o los dictámenes sutiles del letrado. Ello en la psique colonial deviene en formalismo e hipocresía. [...] La nueva sociedad tiene dos vidas: la que se expresa en los cautelosos párrafos de la escribanía local llena de circunloquios y lentas expresiones, en la carta al rey o a la Audiencia [...], y la que efectivamente ocurrió, liviana de instintos, en el trato y negocio de los hombres¹⁶.

Esta existencia doble e inarmónica que surgió en la Colonia¹⁷, se perpetuó tras la Independencia. Con el nacimiento de los nuevos Esta-

¹⁵ Mariano Picón Salas, «El Eros hispanoamericano», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 200.

¹⁶ Mariano Picón Salas, «El hibridismo religioso», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 224.

¹⁷ En esta crítica a la Colonia, Picón Salas se acerca a la postura de Ortega y Gasset para quien la vida colonial era sinónimo de inautenticidad, de incapacidad para adueñarse de la propia circunstancia: «[...] la vida colonial es la no autóctona. Es decir, que el hombre que la vive no pertenece al espacio geográfico en que la vive». (José Ortega y Gasset, *Meditación sobre el pueblo joven*, p. 166). El filósofo español denunciaba también la dualidad del hombre colonial: «el colonial es siempre, en este sentido, un retroceso del hombre hacia su relativo primitivismo en cuanto afecta al fondo de su psique, pero conservando un *outillage* material y social –es decir, cuan-

dos, el conflicto entre la pasión y la inteligencia que databa del periodo colonial se convirtió en un conflicto social. Siguiendo en esto al argentino Sarmiento, nuestro escritor pensaba que, después de la gesta de los Libertadores, se habían formado en el continente dos grupos opuestos. Por un lado, los caudillos y las masas rurales, que representaban el instinto hispanoamericano. Por el otro, los pequeños núcleos letrados y urbanos, herederos de la tradición liberal que dio lugar a la Independencia, que simbolizaban la inteligencia. Picón Salas pensaba que esta división social todavía estaba presente en el momento en que él escribía. La oligarquía que controlaba la política y la cultura vivía de espaldas a la propia realidad y su saber era superficial en la medida en que no encontraba arraigo en el entorno social o geográfico. El pueblo, por su parte, estaba desplazado de las instituciones estatales y culturales, y se encontraba recluido en los límites de una existencia elemental. Esta dupla se volvía a proyectar en la división entre lo instintivo y lo intelectual, mantenía al país y al continente en un estado inarmónico e impedía la conformación de una cultura firme y estable que hiciera posible la modernización *adecuada* de las naciones hispanoamericanas.

El hecho de que Picón Salas concibiera que la realidad continental era dual, excesiva y que vegetaba en un estado natural solo tenía sentido a partir de una comparación un tanto ingenua con el modelo europeo. En efecto, frente al dualismo hispanoamericano, las naciones del Viejo Continente eran para Picón paradigmas de orden y completitud:

Si pensamos un poco en los contrastes de la vida americana, en el dualismo criollo que representan individuos de realidad tan primaria, tan próximos al *Eros* indiferenciado, como esos caudillos de que antes hablé, e ideólogos sin raíz en su tierra, quiméricos, desorientados, advertiremos esa fundamental desarmonía. *Falta ese nivel medio, que en la cultivada Francia o en la sabia Alemania es precisamente el nivel de cultura*¹⁸.

Para acercarse al modelo ideal que representaban las naciones europeas y alcanzar el «nivel de cultura» era preciso, por un lado, sintetizar los opuestos, es decir, conciliar la oligarquía y el pueblo, la pasión y la inteligencia; por el otro, era necesario establecer una relación de continuidad entre el saber y la circunstancia nativa, entre el sujeto y el objeto,

to afecta al orden externo— de plena modernidad» (José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven*, p. 168).

¹⁸ Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», p. 148. *Cursiva* nuestra.

entre la tradición y el progreso¹⁹. A este doble cometido dedicará sus esfuerzos el joven Picón Salas. Por eso proponía reducir «el tremendo desnivel americano entre el hombre ilustrado, que asume para nosotros el carácter esotérico de un mago en una sociedad primitiva, y el pueblo [...] que está sumido aún en muchos países del continente en oscura e inexpressada vida vegetativa»²⁰. Al mismo tiempo, planteaba la necesidad de que el saber europeo arraigase en la realidad telúrica y social americana. Ello implicaba transformar la *ilustración* de las élites intelectuales –ahistórica y ajena al propio contexto– en una concepción cultural que permitiera establecer una continuidad entre las ideas y la circunstancia nativa. Este fue precisamente el propósito de la revista *Índice*, que nuestro autor fundó y dirigió en Santiago de Chile entre 1930 y 1932. En el primer editorial de la publicación, Picón afirmaba la necesidad de crear un «subsuelo cultural» para que las ideas europeas pudieran enraizar en la realidad americana:

No es la cultura a que nosotros aspiramos creación de breves días. Los pueblos nuevos sufren la ilusión de pensar que la cultura se puede transportar por pies cúbicos, en el vapor mercante. Nada realizarán los sabios, los artistas o los libros extranjeros que vengan hasta nosotros, si antes no preparamos para que su enseñanza germine, *un subsuelo cultural*. Sin este arraigo en el medio, sin esta adaptación típica [...] las ideas serán entre nosotros sólo pasajeros de tránsito²¹.

El joven Picón Salas pensaba que la realidad del continente, inarmónica y carente de formas, debía transformarse en cultura y en historia a través de los moldes creados por el pensamiento europeo. «La cultura es la forma que extrae y elabora de su propia existencia histórica cada pueblo, cada raza; comienza en el momento en que lo que fue inorgánico se torna orgánico, lo informe adquiere forma y sube a la luz de la concien-

¹⁹ Decía Picón a este respecto: «[Ser y estar] son los dos primeros verbos históricos. Y en la tensión del *ser* y la fijeza del *estar* (la fuerza del cambio y la fuerza de la tradición), se sitúa la cultura. La cultura equilibra, pues, las fuerzas externas de cambio o transformación (en la técnica, en la economía, en la vida política) con la personalidad permanente que se revuelve en el fondo del ser histórico. Este equilibrio cultural es el que nos falta. Nuestras crisis de política y de educación son crisis de formas que pugnan por adaptarse a una realidad en que no se ven soldadas ni correspondidas» (Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», p. 149).

²⁰ Mariano Picón Salas, «Realismo y cultura en Hispanoamérica», p. 151.

²¹ Mariano Picón Salas, «Editorial de *Índice*», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 276. Cursiva nuestra.

cia radiosa hasta lo que fue instinto u oscuro retorcer subconsciente»²². Y creía además que la labor de los intelectuales consistía precisamente en operar esa transformación. Por eso en un texto en que comparaba al mexicano Alfonso Reyes con Erasmo de Rotterdam señalaba: «ojalá que como la Europa de entonces nuestra América esté en la aurora de un renacimiento; y lo que ahora se agita hecho tumulto y pasión, en el subconsciente colectivo ascienda por la palabra y la enseñanza de estos hombres, al plano de la cultura y de la conciencia histórica»²³.

Era preciso entonces ordenar el caos del continente americano a través del modelo ideal que ofrecía la cultura europea. Nuestro autor pensaba que cuando América Latina, sin perder su particularidad, pudiera reproducir la concepción ética y estética europea, interpretada como una síntesis perfecta, desaparecerían los males del continente. Para ello era preciso cancelar la dualidad y los excesos, y encontrar la unión armónica entre las élites y el pueblo, entre la inteligencia y el instinto, y entre el hombre y la realidad. De este modo, su proyecto cultural pretendía la conformación de una utopía en que los contrarios se abrazarían y en que no habría distancia alguna entre el sujeto, el saber y el contexto histórico y social. En el planteamiento de este ideal, Picón Salas se acercaba a lo que estaban proponiendo en esos mismos años otros autores a nivel continental, como Alfonso Reyes y Henríquez Ureña. El escritor mexicano consideraba que la cultura era un ideal universal que había sido inventado por los griegos. Para él la cultura era sinónimo de cosmos, de orden. Por lo tanto, tendía siempre a integrar lo disperso y a conformarse a sí misma como un organismo sintético. Además, la cultura implicaba un ideal de conducta fundado en el concepto de la *sophrosyne* griega, en el término medio entre lo racional y lo afectivo. Henríquez Ureña, por su parte, también había planteado que la función histórica del continente consistía en dar una forma propia a la utopía que había nacido a orillas del Mediterráneo.

Vemos así que el conflicto político y socio-cultural que se vivía en Chile en los años veinte y treinta se convirtió para el joven Picón Salas en una problema de dimensiones mucho más amplias. El cambio de régimen que vivía el país austral hacía necesario implementar un nuevo concepto de cultura en que la circunstancia nativa, dual e inarmónica, sería corregida

²² Mariano Picón Salas, «Realismo y cultura en Hispanoamérica», p. 147.

²³ Mariano Picón Salas, «Salutación a Alfonso Reyes», p. 227.

a través de la asimilación del modelo de orden que supuestamente imperaba en las naciones europeas. De esta manera, pensaba Picón, se superaría el desacuerdo político y social de Hispanoamérica, se accedería a una *buena* modernidad desde la situación particular del continente e, indirectamente, se legitimaría el poder de las clases medias. Sin embargo, esta propuesta cultural resultaba utópica e idealista, pues imponer un orden consensual en que las partes y el todo se correspondieran y en que no hubiera elementos sobrenumerarios que amenazasen la estabilidad del cuerpo social suponía negar la noción misma de ruptura que define a la modernidad. Esto sucedió porque Picón Salas estaba pensando el continente hispanoamericano (y el modelo europeo) a partir de filósofos europeos y norteamericanos como Oswald Spengler, Hermann von Keyserling y Waldo Frank. Ellos creían que la modernidad y la cultura de masas eran las causantes de la decadencia europea y por eso buscaban restituir un cosmos pre-moderno libre de excesos, en que el ser y el estar, el logos y el eros, y el hombre y la colectividad pudieran reestablecer una existencia armónica. Impregnado de este clima de época, también Picón Salas trató de conciliar las disonancias del continente en base a una concepción anti-moderna. Corregir los excesos del continente implicaba superar las profusiones de la modernidad e imponer una cultura firme y estable en que el ser y el estar y el sujeto y el objeto establecerían al fin una continuidad armónica. Al proponer en sus escritos chilenos este ideal para Hispanoamérica, el joven Picón estaba planteando un modelo social y cultural aparentemente perfecto que, sin embargo, cancelaba la historia y negaba el impulso crítico y progresivo de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- Barr-Melej, Patrick, *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism and the Rise of the Middle Class*, Chapen Hill, The University of North Carolina Press, 2001.
- Campos, Miguel Ángel, «Mariano Picón Salas y el petróleo recelado», en *Vigencia de Mariano Picón Salas*, Mérida, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2001.
- Gramsci, Antonio, «Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

- , «La formación de los intelectuales», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Keyserling, Hermann von, *El conocimiento creador*, Madrid, Espasa Calpe, 1930.
- Ortega y Gasset, José, *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*, Madrid, Alianza, 1981.
- Picón Salas, Mariano, «Editorial de Índice», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «El Eros hispanoamericano», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «El hibridismo religioso», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «El intelectual y la humana discordia», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «La literatura de Mariano Latorre», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «Realismo y cultura en Hispanoamérica», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «Salutación a Alfonso Reyes», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «Literatura y actitud americana», en *Intuición de Chile*, Santiago, Nascimento, 1935.

Ribeyro y Marco Aurelio¹

JUAN JOSÉ BARRIENTOS

Universidad Veracruzana

RESUMEN: Las principales ideas del emperador Marco Aurelio reaparecen en los escritos de Ribeyro, que anhelaba vivir conforme a ellas.

PALABRAS CLAVE: Ribeyro, Marco Aurelio, *Meditaciones*, filosofía, estoicismo, Quevedo, austeridad

Interrogado sobre los filósofos que más lo habían influenciado, Ribeyro contestó que «quizá los estoicos», y mencionó en primer lugar a Marco Aurelio, aunque acotó que él no creía que tuviera una formación filosófica tan importante como para decir que lo habían influenciado².

Las *Meditaciones* son una serie de reflexiones que el emperador escribió en griego entre los años 170 y 180 de nuestra era, mientras luchaba contra las tribus del Danubio, que constantemente se rebelaban y amenazaban al imperio; en francés se conocen como *Pensées pour moi-meme*, pues no estaban dirigidas a quienquiera que las leyera, sino al mismo em-

¹ Esta ponencia forma parte de una investigación realizada con apoyo del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), sin el cual no hubiera podido participar en este congreso.

² Julio Ramón Ribeyro, *Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila (ed.), Lima, Campo-donico, 1998, p. 340.

perador, y eran una especie de apuntes, un *vademécum* o manual de buen gobierno y auto-control.

La primera edición apareció en Zúrich, impresa en 1519 por Andreas Gesner, y se basa en un manuscrito desaparecido y acompañada por la traducción al latín de Xilander (Wilhelm Holzman); además, existe un manuscrito completo, el Vaticanus Graecus 1950, que data del siglo XIV.

En la primera edición y los manuscritos no hay división en capítulos o libros. Las traducciones y ediciones de los siglos XVI y XVII presentan diferentes divisiones.

La numeración actual en doce libros es la de la traducción latina de Thomas Gastaker, publicada en Cambridge en 1652, según Hadot³.

Carlos García Gual señala en la introducción que la primera traducción al español, por cierto hecha directamente sobre el texto griego y no sobre la versión en latín, es la de Jacinto Díaz de Miranda, de 1758, que se publicó con el título de *Soliloquios o reflexiones morales*; agrega que se trata de una «traducción notable» con más de quinientas notas, y se ha reeditado varias veces, pues formó parte de la Biblioteca Clásica, en 1888, y también de la Colección Crisol, de Aguilar, y la Colección Austral de Espasa-Calpe. Sin embargo, este texto que en su momento tenía varios méritos –como el de la *Poética* de Aristóteles, traducida por J. Goya y Marian, o *Las vidas y opiniones de los filósofos antiguos*, de Diógenes Laercio, de J. Ortiz Sanz, hechas en esos mismos años–, «resulta hoy anticuada y un tanto rancia de estilo»⁴. Por eso, prefirió la traducción de Ramón Bach Pellicer, que se apega más al texto griego, pues en todos los pasajes difíciles opta por la precisión en vez de una elegancia discutible.

Siguiendo a Epicteto, el emperador recuerda constantemente que no hay que preocuparse por lo que no depende de nosotros, es decir de los bienes materiales, los honores, la opinión de los otros, y que debemos esforzarnos, en cambio, por dominar nuestras emociones y opiniones, que es lo único que podemos controlar.

³ Pierre Hadot, *La citadelle intérieure: introduction aux pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992.

⁴ Carlos García Gual, «Introducción» en Marco Aurelio, *Meditaciones*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 1994, p. 26.

El carácter efímero de la existencia humana, la fugacidad del tiempo y de la memoria, la muerte y el olvido que se tragan a todos los hombres, grandes o pequeños, son los grandes temas de estas *Meditaciones*.

Se trata de una serie de epigramas y reflexiones escritas en un estilo sencillo y frío, conciso y austero, aunque hay pasajes oscuros que han dado lugar a interpretaciones divergentes.

El aparente desorden del texto revela, para García Gual, «el modo como fue compuesto, por anotaciones esporádicas, con reiteración de motivos, con retoques y saltos, y elaborado en ratos sueltos, en vigilas arduas y sin una intención escolástica»⁵.

La influencia de Heráclito se aprecia en la visión estoica de un universo en continua transformación⁶, pues «[c]asi nada persiste y muy cerca está este abismo infinito del pasado y del futuro en el que todo se desvanece»⁷; «nada ama tanto la naturaleza del conjunto como cambiar las cosas existentes y crear nuevos seres semejantes»⁸. Todas las cosas humanas son «efímeras y carentes de valor»⁹. Nosotros mismos seremos «[d]entro de poco ceniza o esqueleto o bien un nombre o ni siquiera un nombre, y el nombre (qué es sino) un ruido y un eco»¹⁰.

Todo es efímero: el recuerdo y el objeto recordado, pues todo acaba cayendo en el olvido, incluso las leyendas¹¹.

Vivimos por un instante, sólo para caer en el completo olvido y en el vacío infinito de tiempo que precedió a nuestro nacimiento y que sigue a nuestro deceso. Hay innumerables personajes históricos que «tras pasar una vida de implacable enemistad, sospecha, odio... ahora están muertos y reducidos a cenizas»¹². Según Marco Aurelio, «[e]l tiempo es un río y una corriente impetuosa de acontecimientos. Apenas se deja ver cada cosa, es arrastrada; se presenta otra, y ésta también va a ser arrastrada»¹³. Nuestras vidas no son sino «un punto en el tiempo», nuestra «alma, una

⁵ Carlos García Gual, «Introducción», p. 27.

⁶ Pierre Hadot, *La citadelle intérieure...*, p. 90.

⁷ Marco Aurelio, *Meditaciones*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 1994, V, 23.

⁸ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 36.

⁹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 48.

¹⁰ Marco Aurelio, *Meditaciones*, V, 33.

¹¹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 35.

¹² Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 43.

¹³ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 43.

peonza»¹⁴, la fortuna incalculable y la fama, incierta. Todo lo existente se desintegra y todo lo creado por la naturaleza está destinado a morir, y la fama después de la muerte se convierte en olvido.

Además, la vida es increíblemente monótona. «Quien ha visto el presente, todo lo ha visto»¹⁵, pues «todo cuanto se hace hoy, se ha hecho siempre y se hará». Si recordamos, por ejemplo, la corte de Adriano, de Antonio, de Filipo, de Alejandro, de Crespo, nos podremos dar cuenta de que «[t]odo eso no era diferente de lo que ves ahora [...] solamente los actores varían»¹⁶.

Si evocamos los tiempos de Vespasiano, veremos «siempre las mismas cosas: personas que se casan crían hijos, enferman, mueren hacen la guerra, celebran fiestas, comercian, cultivan la tierra, adulan, son orgullosos, recelan, conspiran, desean que algunos mueran, murmuran contra la situación presente, aman, atesoran, ambicionan los consulados, los poderes reales... Pasa de nuevo a los tiempos de Trajano: nos encontraremos con idéntica situación»¹⁷.

En resumen, «[t]odo lo que acontece es tan habitual y bien conocido como la rosa en primavera y los frutos en verano»¹⁸.

Si echamos «una ojeada hacia el pasado», podremos «prever fácilmente lo que será el porvenir», pues «[e]l espectáculo será semejante; todo irá al mismo paso y en iguales condiciones que lo que en la actualidad sucede Y así como en las representaciones teatrales (y ahora diríamos que las películas) nos aburren, porque «siempre se ven las mismas cosas, y la uniformidad hace al espectáculo fastidioso»¹⁹, lo mismo pasa con la vida. Además, recuerda un «hermoso pasaje de Platón», según el cual «cuando se quiere hablar de los hombres, es preciso elevarse en cierto modo sobre la tierra y observar desde lo alto lo que se extiende a la vista: muchedumbre, ejércitos, trabajos en los campos, matrimonios, divorcios, nacimientos, muertes, tumulto en los tribunales, comarcas desiertas, naciones bárbaras de todos los colores, regocijos,

¹⁴ Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 17.

¹⁵ Marco Aurelio, *Meditaciones*, VI, 37.

¹⁶ Marco Aurelio, *Meditaciones*, V, 27.

¹⁷ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 2.

¹⁸ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 44.

¹⁹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 44.

lamentaciones, ferias y mercados, la confusión de todo esto y la armonía del mundo formado de tantos y tan contrarios elementos»²⁰.

Es, pues, indiferente ser espectador de la vida humana durante cuarenta años que por espacio de mil; porque, en resumen, ¿podrías ver algo más?»²¹.

«A la vista de eso en qué se diferencia el niño que ha vivido tres días y el que ha vivido tres veces más que Gereneo»²², pregunta para rematar su disertación, refiriéndose a Néstor, un personaje de la *Ilíada* que se jactaba de haber conocido tres generaciones de guerreros.

El emperador señaló que «cada uno vive exclusivamente en el presente, el instante fugaz»²³; lo demás es «incierto»²⁴; por lo tanto nuestras vidas son tan insignificantes como «el rinconcillo de la tierra donde vive»²⁵, y en varios lugares reitera que «la tierra entera es un punto, y de ella, ¿cuánto ocupa el rinconcillo que habitamos?»²⁶; además, menciona «el abismo infinito del pasado y del futuro en que todo se desvanece»²⁷.

«Pequeña es asimismo la fama póstuma, incluso la más prolongada, y esta se da través de unos hombrecillos que muy pronto morirán, que ni siquiera se conocen a sí mismos, ni tampoco al que murió tiempo ha»²⁸.

«¿Quién se acuerda de Escipión y Catón?», pregunta el emperador, «¿No se ha olvidado al mismo Augusto a Adriano y Antonino? Todo se extingue y acaba cayendo en un olvido total. Y eso los que destacaron, en cierto modo, porque los demás, desde que expiraron, se borran completamente»²⁹. Hay un eco de Marco Aurelio en la prosa 90.

Nos paseamos como autómatas por ciudades insensatas. Vamos de un sexo a otro para llegar a la misma morada. Decimos más o menos las mismas cosas con algunas variantes. Comemos vegetales o animales, pero nunca más de los disponibles. En ningún lugar nos sirven el Ave del Paraíso ni la Rosa de los Vientos. Nos jactamos de aventuras que una computadora reduciría a diez o doce situaciones ordinarias.

²⁰ Marco Aurelio, *Meditaciones*, VII, 48.

²¹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, VI, 46.

²² Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 50.

²³ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

²⁴ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

²⁵ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

²⁶ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 3.

²⁷ Marco Aurelio, *Meditaciones* V, 23.

²⁸ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

²⁹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 33.

¿La vida sería entonces, contra todo lo dicho, a causa de su monotonía, demasiado larga? ¿Qué importancia tiene entonces vivir uno o cien años? Como el recién nacido, nada vamos a dejar. Como el centenario, nada nos llevaremos, ni la ropa sucia ni el tesoro.

Algunos dejaran una obra, es verdad. Sera lindamente editada. Luego curiosidad de algún coleccionista. Más tarde, la cita de un erudito. Al final, algo menos que un nombre: una ignorancia³⁰.

Marco Aurelio señaló que «[l]as palabras, antaño familiares, son ahora locuciones caducas»³¹; el lenguaje también cambia y se transforma continuamente, y la evolución y adaptación del texto de sus reflexiones concuerda con esta idea. Y si el texto del emperador ha ido cambiando en las traducciones al español, no es raro que Ribeyro lo reescriba en una de sus prosas apátridas.

El mini-ensayo de Ribeyro merece un estudio estilístico detenido, pero me limitaré a señalar algunos rasgos notables.

Ribeyro nos recuerda de entrada la pobreza de nuestras vidas, que se pueden reducir a unas cuantas situaciones, una idea que en las *Meditaciones* aparece en varios momentos, como ya señalé, pero a la que Ribeyro le da un toque actual cuando menciona «una computadora» y «ciudades insensatas», donde nos paseamos «como autómatas», la promiscuidad urbana –«vamos de un sexo a otro para llegar a la misma morada»– y la preocupación por la alimentación –«comemos vegetales o animales, pero nunca más de los disponibles»– y en relación a esta limitación le da un giro humorístico al señalar que «[e]n ningún lugar nos sirven el Ave del Paraíso ni la Rosa de los Vientos». Contrapone a continuación la idea del emperador con la vieja concepción de la *vita brevis*. Como remate repite la pregunta del emperador. ¿Qué importancia tiene entonces vivir uno o cien años? Para concluir en seguida que, «[c]omo el recién nacido, nada vamos a dejar. Como el centenario, nada nos llevaremos, ni la ropa sucia ni el tesoro»³².

Nótese, de paso, que ahí donde Marco Aurelio habla de Néstor y recuerda que era conocido por el patronímico Gereneo, Ribeyro rechaza la erudición y escribe sencillamente «centenario».

³⁰ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Lima, Editorial Planeta Perú, 2013, p. 79.

³¹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 33.

³² Julio Ramon Ribeyro, *Prosas apátridas*, p. 79.

Termina con una especie de consideración retrospectiva o *after-thought*, donde la idea de la gloria y de la fama y el olvido, tan cara al emperador, se restringe al ámbito literario.

Algunos dejaran una obra, es verdad. Sera lindamente editada. Luego curiosidad de algún coleccionista. Más tarde, la cita de un erudito. Al final, algo menos que un nombre: una ignorancia.

La presencia de las *Meditaciones* del emperador en la obra de Ribeyro no se limita a una de sus prosas apátridas.

Los estoicos proclamaron, además, que sólo se puede alcanzar la libertad y la tranquilidad llevando una vida guiada por los principios de la razón y la virtud, lo que implica rechazar «el elogio de la muchedumbre, cargos públicos, riqueza o disfrute de placeres»³³. Solo así podemos convertirnos en «un ser exento de codicia, envidia, recelo o cualquier otra pasión»³⁴, inmune a los placeres, «invulnerable a todo dolor, insensible a toda maldad»³⁵, es decir en alguien imperturbable como «el promontorio contra el que sin interrupción se estrellan las olas»³⁶. Esta era la idea de la imperturbabilidad o *ataraxia*. Por eso el término estoicismo se utiliza para referirse a la actitud de tomarse las adversidades de la vida con fortaleza y aceptación y ya sabemos que Ribeyro supo afrontar con dignidad el cáncer que finalmente acabo con él.

La imperturbabilidad procede, desde luego, de la conciencia de que «las cosas no alcanzan el alma, sino que se encuentran fuera, y las turbaciones surgen de la única opinión interior», y que «todas esas cosas que estás viendo pronto se transformarán y ya no existirán»³⁷.

El emperador consideraba, se deduce, que los deseos son la causa de todas nuestras desdichas, y en una carta a su hermano, Ribeyro, después de hablar de su situación y proyectos utópicos, copia uno de los sonetos morales de Quevedo, que es puro Marco Aurelio, y en el que destacan los versos «Si no temo perder lo que poseo/ni deseo tener lo que no gozo» y «Solo ya el no querer es lo que quiero»³⁸.

³³ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 6.

³⁴ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 2.

³⁵ Marco Aurelio, *Meditaciones*, III/, 2.

³⁶ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 49.

³⁷ Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 3.

³⁸ «Si no temo perder lo que poseo,/ni deseo tener lo que no gozo, / poco de la fortuna en mí el destrozo / valdrá, cuando me elija actor o reo. / Ya su familia reformó el deseo, / no palidez el susto o risa el gozo / le debe de mi edad el postrer trozo / ni anhelar a la

Por otra parte, los personajes de sus cuentos son impulsados por sus deseos y al final se pegan un chasco, como en *La tía Clementina*, *La música*, *el Maestro Berenson y un servidor*, *Los merengues*, *El banquete* o *Una aventura nocturna*, *El polvo del saber*, por mencionar algunos.

Para los cínicos, el sabio era el que se contenta con lo mínimo, así nada le falta; no sufre, porque eliminó sus deseos, que son la causa de nuestra insatisfacción y desdicha, y esta idea, que también se encuentra en Marco Aurelio, es el nexo entre el cinismo y estoicismo.

En una carta a Federico Camino, Ribeyro menciona con cierta envidia y admiración a su amigo, el poeta Rodolfo Hinostroza, que «decidió irse de París, luego de quince años de residencia, y enrumbó a México en busca de nuevos horizontes, llevándose a cuestas todo su patrimonio, que se reducía a una bolsa de mano con unos cuantos jeans adentro y algunos manuscritos»³⁹.

Y en otra carta, dirigida esta vez a Luchting y escrita unos dos años antes, ya había sido mucho más explícito, pues le dice que ha satisfecho todos sus «apetitos materiales» y ya no desea nada: «Mi ideal es la austeridad, el aislamiento, la tranquilidad»⁴⁰.

Asegura que hizo un inventario de sus pertenencias, y todo le pareció «excesivo, innecesario» y que con gusto ya se hubiera deshecho de los «45 aparatos eléctricos» registrados, así como de toda la ropa y prendas de vestir que colgaba en un ropero, pues no la usaba debido a que «me pongo siempre la misma ropa vieja». Incluso sus libros le parecen «superfluos» y «una vana ostentación con sus estanterías vidriadas». Lo que quería era «vivir en paz y con poco, sin respetar las reglas del juego social», como estaba obligado por su empleo en la UNESCO. De sus compromisos, «unos trescientos al año, evita doscientos noventa», le asegura, «pero los otros diez le fastidian. Si tuviera la posibilidad de retirarse para llevar una vida modesta pero soberana, lo haría en el acto»⁴¹.

Parca su rodeo // Solo ya el no querer es lo que quiero; / prendas del alma son las prendas mías; / cobre el puesto la muerte y el dinero. // A las promesas miro como espías, / morir al paso de la edad espero, / pues me trajeron, llévenme los días» (Carta a Juan Antonio, 7 de agosto de 1976, recopilación inédita de Jorge Coaguila).

³⁹ Carta inédita a Federico Camino, 4 de agosto de 1983.

⁴⁰ Carta a Luchting, 13 de diciembre de 1981 (Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Luchting*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016, p. 240).

⁴¹ Carta a Luchting, 13 de diciembre de 1981 (Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Luchting*, p. 241).

En varios momentos manifestó su rechazo a la sociedad de consumo y su anhelo de retirarse a una casa de adobe en una playa de su país y, al final de su vida, optó sensatamente por comprarse un apartamento en el sexto piso de un edificio con vista al mar en Barranco, no muy lejos de la quinta donde creció.

Tal vez recordó que el emperador señala que «[s]e buscan retiros en el campo, en la costa y en el monte. Tú también sueles anhelar tales retiros. Pero todo eso es de lo más vulgar, porque puedes en el momento que te apetezca retirarte en ti mismo. En ninguna parte un hombre se retira con mayor tranquilidad y más calma que en su propia alma; sobre todo aquel que posee en su interior tales bienes que, si se inclina hacia ellos, de inmediato consigue una tranquilidad total⁴².

Tal vez Ribeyro se dio cuenta de que cualquier lugar es igual a cualquier lugar, y que «todo lo de aquí es igual a lo que está en el campo o en el monte o en la costa o donde quieras»⁴³.

OBRAS CITADAS

Hadot, Pierre, *La citadelle intérieure: Introduction aux pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992.

Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Gredos, 1994.

Ribeyro, Julio Ramón, *Cartas a Luchting*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016.

—, *Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila (ed.), Lima, Campodónico, 1998.

—, *Prosas apátridas*, Lima, Editorial Planeta Perú, 2013.

⁴² Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 3.

⁴³ Marco Aurelio, *Meditaciones*, X, 23.

Memoria sobre la Colonización en Chile de Ignacio Domeyko y la equivocada propuesta «Colonia Muschgay». Siglo XIX

LILIANET BRINTRUP HERTLING

Humboldt State University

RESUMEN: El proceso de colonización alemana en el siglo XIX, asunto de gran polémica y de numerosas propuestas, se inicia bajo el presidente Manuel Montt, quien concibiera la idea en 1845 y estuvo a cargo, entre otros, de figuras importantes, Bernardo Eunom Philippi Krumwiede, alemán, y Vicente Pérez Rosales, chileno. Ignacio Domeyko, prominente científico y fervoroso católico, escribe su *Memoria sobre la colonización en Chile*, expresando con énfasis un aspecto fundamental de esa «gente [alemana] honrada y trabajadora» que se debe traer al país: su religión católica. Ignacio Domeyko pone de ejemplo superlativo a Carl Otto von Muschgay Förster, potencial inmigrante alemán católico, quien escribe una carta al Presidente del Gobierno de Chile (17 de diciembre de 1849) desde el Convento de Zwiefalten, Würtemberg, exponiendo su deseo de formar parte del establecimiento de una verdadera «colonia modelo» en Chile. Será Vicente Pérez Rosales, el Agente de la Colonización alemana, quien pondrá las cosas en su lugar en su libro *Recuerdos del Pasado*, señalando el gran error del conocido naturalista Ignacio Domeyko, con respecto al colono alemán Carl Otto von Muschgay Förster. Este breve trabajo se centra en las contradicciones incurridas por un científico de la talla de Ignacio Domeyko debido principalmente a su fervor religioso. En su *Memoria...*, Ignacio Domeyko diseña y clasifica el tipo de colono que Chile necesita para llevar adelante el ansiado progreso. Como exiliado católico Ignacio Domeyko sabe bien lo que es un país dividido por su credo religioso.

PALABRAS CLAVE: Inmigración, viaje, Chile, siglo XIX

El proceso de colonización alemana en el siglo XIX, asunto de gran polémica y conflictos y de numerosas propuestas, se inicia en Chile bajo

el presidente Manuel Montt, quien completa la idea en 1845 con la promulgación de la Ley de Inmigración. Dos grandes figuras destacan, el alemán Bernardo Philippi Krumwiede y el chileno Vicente Pérez Rosales. Sin embargo, políticos, científicos, viajeros, comerciantes y especuladores económicos estuvieron también a cargo directa e indirectamente del proyecto. La inmigración y colonización en el sur de Chile, ese largo «período de vacilaciones y de buenos deseos»¹, centrado en la idea de «poblar»² dicha región con familias de origen alemán, databa ya de 1526, cuando el rey Carlos V concedió a la firma comercial Fugger de Augsburgo, los territorios ubicados al norte del Estrecho de Magallanes. El proyecto no pudo llevarse a efecto por los tremendos problemas que representaba una empresa de esta envergadura, por lo que queda abandonado alrededor de 300 años hasta que surgen nuevos intentos: en 1812 con colonos irlandeses; en 1838 con colonos europeos en camino hacia los Estados Unidos; en 1842 con 10.000 colonos católicos alemanes, proyectos todos que tampoco fructificaron. Según Jean-Paul Blancpain:

El proyecto debía hacerse con extremo cuidado para evitar una rivalidad abierta entre las dos razas, poniendo clara atención al problema de asimilación de los que iban llegando, de las relaciones ante las dos comunidades nacional e inmigrada; en buenas cuentas, de los riesgos de segregación y enquistamiento de una minoría extranjera, en la parte más alejada y más atrasada del país [Chile]³.

Ignacio Domeyko perteneció a una familia de la más antigua nobleza polaca. Nació en Niedwiaska en 1802 y vivió en Zapole, Lituania, hasta los 28 años, momento en que, junto con sesenta mil polacos, tuvo que abandonar Polonia debido a su participación en la insurrección del país en 1830, exiliándose primero en Francia en 1832 para, posteriormente, viajar a Sudamérica el 2 de febrero de 1838, contratado por el gobierno de Chile para dar clases de Química y Mineralogía en el Colegio de Coquimbo por seis años. Vivió en Chile desde 1844 hasta su muerte, en 1889, y realizó una actividad científica y profesional de enormes proporciones. Como dato ilustrativo de la dimensión de su trabajo, se puede

¹ Jean-Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile: 1816-1945*, Santiago de Chile, Dolmen, 1994, p. 33.

² Carmen Norambuena Carrasco, «La inmigración en el pensamiento de la intelectualidad chilena 1810-1910», en *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, 24.109 (1995), pp. 73-83.

³ Jean Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile: 1816-1945*, p. 47.

señalar que dictó clases de Geognosis, Mineralogía, Geología, Química y Física y que escribió un total de 394 obras: 307 estudios sobre Mineralogía; 30 sobre Geología y Paleontología; 1 sobre Física; 11 sobre Química; 15 sobre Metalurgia; 6 sobre Pedagogía; 19 estudios de materias diversas; 2 libros de viaje: *Mis viajes: Diario de un exiliado; Araucanía y sus habitantes*; y una *Memoria sobre la colonización en Chile* en 1850⁴. En dicha *Memoria*, Ignacio Domeyko, inmigrante, científico-viajero-narrador, celebra con entusiasmo el *Ensayo sobre Chile* de Vicente Pérez Rosales escrito también en 1850⁵, por haber éste presentado a Chile «ante el mundo europeo [germano] llamando a su patria a la gente honrada y trabajadora»⁶. Ignacio Domeyko, a partir de las polémicas existentes sobre el tema de la colonización, expresaba en ella enfáticamente lo que consideraba un aspecto fundamental sobre las potenciales familias germanas inmigrantes: la religión católica. Domeyko critica a Bernardo Philippi, quien fue enviado por el Gobierno de Chile a Alemania en calidad de Agente de Colonización en 1848 para atraer colonos; los trajo y, entre ellos, no sólo llegaron católicos, sino también protestantes⁷. Domeyko rechazaba la idea de traer a Chile protestantes y dio razones en su *Memoria*. Según él, el comisionado Bernardo Philippi no habría cumplido con lo establecido por la Ley de Colonización de 1845 que autorizaba que en 6.000 cuadras de terrenos baldíos se pudieran establecer colonias de «naturales y extranjeros»⁸ y que «por un decreto del 27 de julio de 1848, comisionó el Gobierno a D. Bernardo Philippi para traer colonos de Alemania [y] de 150 a 200 familias alemanas católicas de agricultores i artesanos de aldea [...] i a dos sacerdotes

⁴ Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín, 1850.

⁵ Vicente Pérez Rosales, *Ensayo sobre Chile*, Rolando Mellafe Rojas (ed.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1986.

⁶ En «Carta de Ignacio Domeyko a Vicente Pérez Rosales (12 de abril de 1858)», citada por Mellafe Rojas en su «Introducción» a Vicente Pérez Rosales, *Ensayo sobre Chile*, p. 30.

⁷ Crítica que, a su vez, le valió otras, tanto en el pasado como en el presente. El estudioso alemán George F. W. Young señala que la crítica de Ignacio Domeyko a Bernardo Philippi es injusta para un hombre que fue uno de los gestores de la empresa colonizadora. («Colonization in Llanquihue», en *Germans in Chile: Immigration and Colonization 1849-1914*, New York, The Center for Migration Studies, 1974, p. 20, nota 15).

⁸ Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, p. 6.

alemanes católicos»⁹. Tampoco, según Domeyko, el «comisionado no indica[ba] las dificultades que [hubiera] podido encontrar para el desempeño de su principal encargo [es decir] traer de 150 a 200 familias alemanas católicas»¹⁰. En su *Memoria*, que Domeyko redactaba cuando ya los futuros colonos estaban en marcha, y en medio de la polémica sobre la necesidad de poblar los territorios del sur, expone una serie de aspectos a los que el Gobierno chileno debía prestar atención, ofreciendo un diseño y clasificación del tipo de colono que Chile necesitaba para lograr el progreso y bienestar en la joven República. A partir de la calidad de exiliado de Polonia, un país donde, después de las invasiones rusas, queda desmembrado, dividido, es del todo lógico pensar que éste sería uno de los aspectos que preocuparían a Domeyko. Era importante, entonces, rechazar toda ideología y credo religioso que pudiera eventualmente dividir a los habitantes de un país¹¹. El hecho de que Domeyko escribiera su *Memoria* desde su posición de inmigrante acogido en Chile en 1832, le permitía tener sus documentos en orden e integrarse en el quehacer total del sistema chileno¹², lo que además le llevó a adquirir la nacionalidad chilena; fue también conocedor del país por sus recurrentes excursiones y, así, sabía o creía saber lo que el Chile decimonónico necesitaba. Como exiliado católico, sabía cuán importante fue para él encontrar personas de la fe que él profesaba: los católicos en Chile le hacían sentirse como en casa. Observaba que la unidad de la fe en Chile era indispensable para su progreso. La realidad del exilio le había convertido en un viajero escindido en alma y cuerpo: «Difícil es describir ese estado en que se sienten bien dos existencias separadas, [...] esto es

⁹ Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, pp. 6-7.

¹⁰ Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, p. 7.

¹¹ El historiador Benjamín Vicuña Mackenna se centraba en lo que le preocupaba a Ignacio Domeyko: el tipo de colono europeo que debía asentarse en Chile. Su observación le había demostrado que el mejor colono posible para Chile y para Latinoamérica era el alemán, ya sea por su carácter, por ser individuo de una raza especial o por ser ciudadano de sólo una comunidad política (*Bases del Informe presentado al Supremo Gobierno sobre la inmigración extranjera por la Comisión Especial nombrada con esos objeto y redactada por el Secretario de ella Don Benjamín Vicuña Mackenna*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1865, p. 20).

¹² El desempeño de Ignacio Domeyko en Chile es extenso: 349 obras escritas; varias veces, rector de la Universidad de Chile y numerosas otras funciones administrativo-académicas.

el cuerpo con los sentidos en un lugar, y el alma lejos, ocupada en otro mundo y en otra realidad», escribía al año de estar en Chile¹³.

¿Cómo poder entender la crítica de un científico de la talla de Domeyko al Comisionado del Gobierno, Bernardo Philippi, quien no sólo trabajó decididamente para que se lograra el establecimiento de colonos germanos en Chile, sino que después de lograrlo, muere asesinado en Magallanes debido a un desgraciado y lamentable episodio equívoco de venganza?

Debido a la práctica de la religión católica en Chile, Domeyko se sintió bienvenido y siempre tuvo al respecto las mejores palabras para el credo de Chile. Fue el defensor oficial de los derechos del prelado y tuvo a su cargo el nombramiento de bachilleres de las escuelas parroquiales. Además, muchos de sus amigos eran católicos y, por cierto, Chile no sólo le abrió las puertas de sus templos e iglesias, sino que la vida misma le permitió casarse por la Iglesia católica, bautizar a sus hijos, educarlos en colegios católicos y, finalmente, viajar con uno de ellos a Roma y al Vaticano para que se ordenara sacerdote. Precisamente por todo esto, Ignacio Domeyko consigue una entrevista de quince minutos con el Papa Juan Pío XXIII en el Vaticano. Éste es un momento único para él, pues no sólo ve cumplido el mayor sueño de su vida, sino que es el primer paso hacia su visita a Tierra Santa, que culminará con «haber tenido la satisfacción de ver a su hijo officiar misa en Cracovia, en el altar junto al sepulcro de San Estanislao, patrono de Polonia»¹⁴. Su fe católica le mantuvo en una línea de identidad que le protegía de cualquier posible alteridad cultural. Sin embargo, Domeyko no estaba totalmente equivocado, pues, como han indicado algunos estudiosos sobre esta materia, en el sur de Chile, sin haber existido un enquistamiento brutal por la cuestión del credo entre los mismos germanos, chilenos e indígenas, sí se registraron algunas divisiones. Blancpain explica lo ocurrido entre los germanos católicos inmigrantes de la Westfalia, Tirol y Silesia, quienes no sólo contribuyeron de modo decisivo «en materia de cánticos, de catequesis, de liturgia y de difusión de la “buena prensa alemana”»¹⁵, sino que también los católicos se habrían naciona-

¹³ Ignacio Domeyko, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, Mariano Rawicz (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1978, tomo 1, p. 73.

¹⁴ Claudio Canut de Bon Urrutia, *La Escuela de Minas de La Serena. Derrotero de sus orígenes*, La Serena, Universidad de la Serena, 1992, p. 36.

¹⁵ Jean Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile 1816-1945*, pp. 194-195.

lizado mucho antes que los protestantes. Blancpain señala que, por ejemplo, en Llanquihue entre 1890 y 1914

[...] el celo apostólico de los jesuitas de Westfalia provocó una aguda rivalidad entre emigrados de las dos confesiones, manifestada en un diluvio de anatemas recíprocos, de acusaciones de lesa-germanismo, lo cual, con ocasiones de las consultas electorales, llevó a grandes enfrentamientos: riñas, apedreamientos de cortejos, incendios de templos e iglesias, agresiones y asesinatos¹⁶.

Paz Domeyko Lea-Plaza en su valiosa y hermosa biografía *Ignacio Domeyko: La vida de un emigrante (1802-1880)*¹⁷, citando el manuscrito de Hernán Domeyko, hijo de Ignacio, se refiere a los hábitos religiosos sistemáticos de Ignacio: bendecir, rezar y leer libros místicos¹⁸. Se refiere también a las dificultades y conflictos que el catolicismo le creaba en el seno de la Universidad:

Cada nueva iniciativa de Domeyko despertaba resistencia, polémica y conflicto. Una mayoría se daba perfecta cuenta de la verdadera urgencia de aplicar ciertas medidas, y lo apoyaban, pero otros se resistían a viva voz y generaban discusiones abiertas; también había algunos que sin importar lo que él propusiera, siempre se le oponían. Había un aspecto que no podían perdonarle: su fe católica¹⁹.

Augusto Orrego Luco, exalumno de Ignacio Domeyko, explica en su libro *Recuerdos de la escuela*, no sólo el origen de la catolicidad de su maestro y su consiguiente adhesión inamovible al credo católico, sino que ofrece una mirada distinta sobre las razones de este catolicismo que, en principio, se contraponía con la ciencia y sus enseñanzas científicas:

Nosotros lo admirábamos, pero... ¿por qué no decirlo? La juventud de aquella época estaba impregnada en la incredulidad alegre de Voltaire o en el materialismo pesado y agresivo de los discípulos de Büchner. Fuerza y materia eran la expresión suprema de la ciencia, el juicio final de todas las creencias. No podíamos comprender que las ciencias naturales y las ciencias religiosas se pudieran conciliar, y no aceptábamos la posibilidad de ese monstruoso maridaje sino suponiendo la falsedad de una de las dos; o la ciencia era falsa o falsa la religión. Nuestro pequeño criterio se encerraba dentro

¹⁶ Jean Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile 1816-1945*, pp. 194-195.

¹⁷ Paz Domeyko Lea-Plaza, *Ignacio Domeyko: la vida de un emigrante 1802-1880*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 2002.

¹⁸ Para mayor información sobre la vida religiosa de Domeyko, consultar el completo libro de Paz Domeyko citado en la nota anterior, especialmente el capítulo XXX.

¹⁹ Paz Domeyko Lea-Plaza, *Ignacio Domeyko: la vida de un emigrante 1802-1880*, p. 253.

del marco de fierro de esta alternativa. Y don Ignacio, no sólo era creyente, sino también un creyente fervoroso; era lo que llamábamos un beato, lo que para nosotros era sinónimo de hipócrita. Esa sombra de las creencias religiosas pesaba sobre el prestigio de Domeyko, oscureciendo su carácter tristemente. No lo podíamos comprender. Había en esa personalidad de grandeza moral incuestionable, algo velado y misterioso, que helaba nuestra admiración y hacía palidecer nuestro entusiasmo²⁰.

En una visita que Orrego Luco hace a Domeyko en su casa, éste, hablando de su tierra natal, le explica con emoción:

[...] para nosotros ya todo eso ha concluido. Ya no tenemos patria. Vivimos desparrramados por toda la tierra. Lo único que nos queda de Polonia, lo que no nos podrán nunca arrebatarnos son sus creencias religiosas. La religión es el único lazo que liga a ese pueblo de proscritos. El seno de la religión es para nosotros el seno de la patria. Ahí se nace, ahí se vive, ahí se muere²¹.

Durante esta visita, Domeyko con fuerte emoción le pide leer el prefacio de un libro del poeta romántico polaco, Adán Mickiewicz; poeta y prefacio constituían la identidad para el científico:

Mickiewicz es católico porque es polaco, porque no puede dejar de serlo sin renegar todo el pasado de su patria y sin privarse a sí mismo de una de las fuentes más fecundas de inspiración. [...] El pueblo polaco es radicalmente católico en la significación más pura de esta palabra; su pasado entero fue una lucha a muerte contra el islamismo [...] y su porvenir es otra lucha con el cisma monstruoso que hace del zar de Rusia un papa, que como Mahomet II propaga sus doctrinas con el sable. Siendo el cisma la religión del zar, el catolicismo, naturalmente, se convierte en la religión de la libertad²².

Orrego Luco concluye: «Y así veía una cosa para mí asombrosa [...] veía brotar las creencias religiosas de Domeyko de las profundidades del amor a la patria»²³. La conservación de esta identidad polaca, en donde patriotismo y religión católica, eran una unidad, fue importante desde el inicio del exilio. Canut de Bon indica que durante el destierro a París, Domeyko y muchos otros polacos debían hacer un esfuerzo para apartarse de las nuevas ideologías liberales: «El ambiente liberal de Francia

²⁰ Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, Santiago de Chile, Francisco de Aguirre, 1976, p. 23.

²¹ Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, pp. 22-23.

²² Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, p. 23.

²³ Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, p. 23.

[era] una influencia que les atra[ía] y muchos deb[ían] luchar internamente contra esa tendencia que podría atenuar su mística patriótica y sus creencias religiosas»²⁴. Julio Pinto Vallejos en «Ignacio Domeyko (1802-1889): La minería como ciencia y como fe» explica lo que parece irreconciliable en esta figura, su ciencia y su fe católica y confirma la «mística patriótica» señalada por Canut de Bon:

Domeyko fue el exponente del espíritu de su tiempo [...] la curiosidad y rigor científico se combinaron estrechamente con la pasión del nacionalista polaco y el fervor del católico observante [...] Hasta cierto punto la religiosidad de Domeyko no era sino otra faceta de su intenso y nunca debilitado nacionalismo polaco. Criado en una época en que el catolicismo aparecía como una de las máximas expresiones de resistencia ante la ocupación rusa [desde 1772 a 1795], identificada con el rito ortodoxo, la fe religiosa fue para él una defensa fundamental de su identidad²⁵.

En su *Memoria*, Domeyko enfatiza lo que considera el verdadero carácter del colono y de la colonización, puntualizando que los emigrantes a Chile no pueden ser del mismo tipo que los que emigran a Estados Unidos. La diferencia estaba en los amplios y desérticos espacios del territorio estadounidense, en donde, según él, la diversidad de religión y costumbres existentes no afectaría a dicha nación; en cambio en Chile, país pequeño y de tradición católica, los colonos de otra religión, la protestante en este caso, conducirían a una fragmentación y división irreparables. Cierra su *Memoria*, incluyendo la carta del alemán Carl Otto von Muschgay Förster, católico, dirigida al Supremo Gobierno en donde expone su intención de emigrar a Chile para formar una colonia alemana ejemplar. Domeyko apoya la propuesta de Förster sin conocerle y, en realidad, por tratarse de un católico. El científico Rodolfo Philippi, hermano de Bernardo y buen amigo de Domeyko, escribe «Una rectificación, una aclaración i una agregación»²⁶ en defensa de su hermano, ante la acusación de Domeyko por la cuestión del credo religioso de los

²⁴ Claudio Canut de Bon, *La Escuela de Minas de La Serena. Derrotero de sus orígenes*, p. 13.

²⁵ Julio Pinto Vallejos, «Ignacio Domeyko (1802-1889): la minería como ciencia y como fe», en Julio Pinto Vallejos; Javier Jofré Rodríguez y Ricardo Nazer Ahumada (ed.), *Ignacio Domeyko, José Tomás Urmeneta, Juan Bruggen: tres forjadores de la minería nacional*, Santiago de Chile, Instituto de Ingenieros de Minas de Chile, 1993, p. 45.

²⁶ Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», en *La Revista de Chile*, 4 (1900), pp. 101-106.

colonos, porque la considera un serio error de éste. «Desgraciadamente», había escrito Domeyko, «se había enviado a Europa a un prusiano [Bernardo Philippi, protestante] que parecía digno de la confianza del gobierno, pero que obrando contrariamente a las instrucciones que se le habían dado, en lugar de católicos envió familias exclusivamente protestantes»²⁷. Rodolfo cuestiona: «¿Por qué no envió el gobierno de Chile a un católico?, ¿De qué carácter debe ser este protestante que admite el encargo de traer sólo personas católicas? Es completamente falso que las personas llegadas por su conducto fueran únicamente protestantes. [...] Había un número de católicos [y] eran católicos de Westfalia, i católicos fanáticos»²⁸. Aprovecha la ocasión para mostrar cómo Domeyko cometió, además, otras tres equivocaciones en su percepción y juicio con respecto a tres paisanos polacos católicos indignos, a quienes protegió en Chile más que nada por ser polacos y católicos. Se trata, primero, de Leon Rimarkewizz, joven que vivía en su casa, cuyas ideas eran disímiles de las de Domeyko. Rimarkewizz le acusó asegurando a Rodolfo Philippi «que Domeyko había publicado en un diario de la capital varios artículos contra los colonos alemanes llegados a Chile, que le habían llenado de indignación»²⁹. En segundo lugar, se trata del clérigo Valentín Grundzinsky, que no sólo había tomado parte en la revolución de 1830 en Polonia, sino que había sido apresado por los rusos y condenado a encierro y escape de milagro, lo cual hacía que Domeyko, por identificación, le tuviese aún más afecto. Grundzinsky, que fue acusado por delitos tales que la curia eclesiástica en 1874, tuvo no sólo que quitarle el título de sacerdote, sino que lo condenó a otras penas, lo que significó su salida rápida de Chile. El tercero es el barón Gineezick, quien habiendo estado en Brasil y en Uruguay y, habiéndose allí casado con la hija de un general, llega a Chile para encontrar trabajo, trayendo entre sus manos una carta de recomendación para Domeyko. El científico, entre varias otras ayudas prestadas, le presentó a la familia de su esposa. Gineezick se casa con una de las cuñadas de Domeyko pocos días antes de salir de Chile. Domeyko asiste a la boda. El cónsul austriaco en Valparaíso se presentó al día siguiente en casa de Domeyko para informarle de que una señora recién llegada a Valparaíso reclamaba ser la esposa de Gineezick, mostrando

²⁷ Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», p. 102.

²⁸ Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», p. 102.

²⁹ Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», p. 104.

todos los papeles en regla. Efectivamente Gineezick se había casado en Viena antes de viajar a América y había abandonado a su esposa e hijo. Para Domeyko estos golpes y disgustos amargos fueron tremendos. Rodolfo Philippi entiende estos equívocos y errores, incluyendo la crítica y acusación a su hermano Bernardo, pero lo que no puede entender es lo que considera el mayor equívoco del científico: el apoyo y protección dados al alemán Muschgay Förster. Para Domeyko, Förster, era un potencial inmigrante alemán católico ejemplar³⁰. Además, Förster agregaba algo importante en su carta dirigida al presidente del país en 1849, que indudablemente tocó la sensibilidad patriótica de Ignacio Domeyko y ante lo cual no permaneció indiferente: el hecho de que Muschgay Förster y los emigrantes se encontraran en situación de guerra:

Nosotros no podemos esperar aquí la contestación a nuestra súplica, de recelo que unos nuevos disturbios civiles en Francia y Alemania pongan dificultad a la realización de nuestro pequeño patrimonio, i a la venta de nuestros bienes muebles e inmuebles, siendo natural, que aun ahora i por muchos años probablemente, del capital que nos queda i de lo que hemos gastado en preparativos de nuestra empresa, resultarán pérdidas indispensables de del 40 al 50 por ciento³¹.

Domeyko se identificó plenamente con esta situación del que emigra o se exilia, por lo que Förster deviene un ejemplo ideal. Junto con ser hombre acostumbrado al campo, aldeano y administrador de bosques, hablaba por un grupo de personas unidas que emigraban de Alemania de una manera voluntaria y se mostraban deseosas de ocupar terrenos baldíos e iniciar faenas de campo y cosechas³². Förster solicitaba en su carta, además, que los terrenos que se les asignaran estuvieran ubicados «cerca de una misión, a fin de que podamos cumplir los preceptos de la Iglesia i con acierto promover una escuela que luego nos proponemos a establecer entre

³⁰ Muschgay Förster de Zwiefalten Würtemberg fue catalogado como Administrador Forestal.

³¹ Carl Otto von Muschgay Förster, «Carta de Carl Otto von Muschgay Förster», en Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, pp. 13-14.

³² Sobre la concesión y disputas de los terrenos, consultar José Bengoa, *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1985. También, Rodolfo Philippi, «Una usurpación de tierras fiscales en 1865», en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 57 (1927), pp. 197-201.

nosotros para el estudio del idioma del país»³³. Domeyko, cegado por su ferviente catolicismo, no pudo ver ni entrever lo que Förster se traía entre manos. Vicente Pérez Rosales, años más tarde, en su libro *Recuerdos del pasado*, revelaría el oportunismo, estafas y especulaciones de este impecable católico, un «tunante de tomo y lomo» según sus palabras³⁴, que llevó adelante en nombre de la colonización germana en Chile. Con precisión y espanto Pérez Rosales señala el gran error del conocido científico polaco. Critica también a Domeyko, no sólo con respecto al concepto de colono católico alemán ideal planteado por Förster, sino también con la ilusión fantástica de una colonia perfecta, cuyo centro estaría nada menos que en un convento católico³⁵. Debido a las discrepancias y diferencias de Förster con Pérez Rosales, quien fungía como agente de la Colonización, Förster se declara «cristiano perseguido»³⁶ y, en calidad de víctima, regresa a la capital donde recibe la protección del arzobispo de Santiago y logra que una respetada familia católica chilena, Larraín Gandarilla, le envíe de regreso al sur con el propósito de adquirir terrenos. Vicente Pérez Rosales cuenta que Förster llegó de nuevo al sur convertido en un «altanero negociante»³⁷. Aparte de despilfarrar todo el dinero del negocio encomendado, se dejó crecer la barba y huyó hacia Pitrufulquén con los indígenas araucanos, y allí «se casó con cuantas mujeres araucanas pudo»³⁸.

Durante su viaje de regreso a Polonia en 1884, tan ansiosamente esperado, Domeyko realiza una última excursión: a Jerusalén, a partir de la cual, por fin, el lector puede entender, el por qué este hombre de ciencia riguroso, no pudo nunca abandonar dicho credo y, por ello, evitar un tremendo error de percepción con respecto no sólo a sus compatriotas polacos católicos emigrados, sino con un colono católico alemán como Förster.

³³ Ignacio Domeyko, «Carta de Muschgay», en *Ensayo sobre la colonización en Chile*, pp. 14-15.

³⁴ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983, vol. 2, p. 103,

³⁵ Según Vicente Pérez Rosales, Muschgay Förster propuso también perforar por su base la Cordillera de los Andes para así llegar más pronto a Buenos Aires, Argentina.

³⁶ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado 1814-1860*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983, vol. 2, p. 102.

³⁷ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, vol. 2, p. 104.

³⁸ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, vol. 2, p. 104.

Su viaje a Jerusalén, constituye su verdadero regreso a casa puesto que Domeyko, imaginariamente, durante sus 46 años en Chile siempre estuvo, por decirlo así, en Tierra Santa. No se escapa del conflicto último de todo exiliado, desterrado o expatriado: la aparición del conflicto con su identidad cultural, por una parte, y con la solidaridad político-social-cultural con el país del exilio, por otra. El recuerdo constante y nostálgico por su patria y por su fe católica son los verdaderos cordones que le mantienen atado mental y emocionalmente a su territorio natal. No será sino hasta su regreso a Chile desde Polonia, habiendo pasado por Roma, el Vaticano y principalmente por Jerusalén o Tierra Santa, cuando Domeyko se constituirá como un sujeto indivisible, momento que ocurre ya a la edad de 80 años, cuando finalmente su cuerpo, alma y espíritu coinciden. Domeyko se sorprende de sus mismas impresiones durante su estancia en Jerusalén y estas van cobrando sentido en la medida en que amalgama, a través de un procedimiento narrativo repetido, la religiosidad de su pasado infantil vivida en la casa paterna en Lituania, con su fe y prácticas religiosas vividas en Chile³⁹. Su discurso científico-romántico cambia al escribir su visita a Tierra Santa. Descripciones exactas, medidas y taxonómicas quedan fuera y simplemente admira la obra del divino Creador. El discurso de su viaje a Tierra Santa nos presenta a un viajero-científico alejado de la ciencia, de lo utilitario y de la justicia social, donde únicamente la belleza generada por el Creador, toca su alma. Domeyko construye un discurso entre su yo-persona y Dios, ofreciendo una unidad total. Este hombre dedicado al estudio del suelo de la tierra (geólogo), se eleva a las alturas en Tierra Santa, de tal modo que consigue una relación casi mística y de unidad con el Dios de su credo católico. Será Jerusalén, y no Polonia, el espacio donde se en-

³⁹ En 1845 Ignacio Domeyko había visitado a los indígenas araucanos, a quienes vio y observó también a través del prisma de la religión católica. Vio la falta de religión católica en los indígenas como un serio impedimento para lograr la incorporación de los indígenas al proyecto progresista y de unidad de la sociedad chilena. Ignacio Domeyko alabó el trabajo de los sacerdotes y de las misiones en territorio araucano, quienes imponían la práctica del bautismo, primera comunión y matrimonio. Compadeció a las mujeres araucanas por la práctica de la poligamia. Alabó también el hecho de que los araucanos poseyeran alguna noción de Dios y también que usaran el símbolo de la cruz en sus cementerios. Admiró a los araucanos por su resistencia ante la invasión española del siglo XVI, porque la relacionaba con la resistencia polaca ante la invasión rusa en el siglo XIX.

cuentre con su verdadero deseo: su encuentro con Dios. Su identidad polaca estaba férreamente asida al hecho de ser católico. Su exilio en Chile fue, como él mismo lo indicara muchas veces, más llevadero, precisamente por ser Chile un país católico. Dijo en varias oportunidades que en Chile nadie podía estar mal, pues allí había gente que «estaba con Dios». Su excursión a Tierra Santa le permite al viajero decir «por fin he llegado», «por fin he regresado», y corresponde, según sus palabras, a «la esencia de Dios que excede de nuestro entendimiento»⁴⁰.

Este peregrino del mundo que cruzara el Atlántico y que recorriera casi todo Chile a pie, a caballo y a mula, se muestra profunda y humildemente agradecido al Creador. Domeyko se descubre a sí mismo temblando, apenas pudiendo rezar, enmudeciendo a ratos. Se ve de rodillas, conmovido, embelesado, mudo, «transido de amor y gratitud hacia el Creador»⁴¹ y se experimenta como un ser diferente. Su viaje a Tierra Santa carece de proyectos civilizadores y progresistas, va más allá de cualquier expectativa que el viajero pudiera haber tenido, no hay ilusión ni decepción; no intenta, ni en la realidad ni en la escritura, ningún tipo de transvaloración, puesto que no es un viajero en tierra latinoamericana o en tierra indígena, ni en tierra europea, sino un viajero-exiliado y peregrino que ha completado ya casi el viaje de su vida y el relato mismo de su viaje en el exilio:

¡Cómo agradecer, con qué amor retribuir al Salvador del género humano el haberme permitido acercarme a su sepulcro [...] Fervientes fueron esa noche mis reflexiones y mis oraciones por mis padres y por mi esposa, por toda la generación de parientes y amigos [...] por la Iglesia, por mi desdichado país sufriente y ocupado, por la religión y lengua perseguidas en él, por las tierras confiscadas y también por la prosperidad de la hospitalaria patria del Nuevo Mundo [Chile], donde encontré el afecto de los habitantes, la familia y cuarenta y cinco años de vida laboriosa y grata con el favor del Supremo Hacedor⁴².

No ha sido sino después de este viaje a Tierra Santa que hemos podido llegar a una cabal comprensión del por qué un científico de la talla de Ignacio Domeyko pudo apoyar ante el gobierno de Chile a un ser tan deleznable como Muschgay Förster, dedicado a fantasear proyectos para

⁴⁰ Ignacio Domeyko, citando a San Dionisio, en *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, vol. 2, p. 1020.

⁴¹ Ignacio Domeyko, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, vol. 2, p. 1011.

⁴² Ignacio Domeyko, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, vol. 2, p. 1016.

sí mismo y para Chile, en nombre de la religión católica y de la Colonización germana en el siglo XIX.

OBRAS CITADAS

- Bengoa, José, *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1985.
- Blancpain, Jean-Pierre, *Los alemanes en Chile (1816-1945)*, Santiago de Chile, Dolmen, 1994.
- Canut de Bon Urrutia, Claudio, *La Escuela de Minas de La Serena. Detrás de sus orígenes*, La Serena, Universidad de La Serena, 1992.
- Domeyko, Ignacio, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, Mariano Rawicz (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1978.
- , *Memoria sobre la colonización en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín, 1850.
- Domeyko Lea-Plaza, Paz, *Ignacio Domeyko: la vida de un emigrante (1802-1889)*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2002.
- Muschgay Förster, Carl Otto von, «Carta del Señor Muschgay Förster, 17 de diciembre de 1849», en Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín, 1845, pp. 13-14.
- Norambuena Carrasco, Carmen, «La inmigración en el pensamiento de la intelectualidad chilena 1810-1910», en *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, 24.109 (1995), pp. 73-83.
- Orrego Luco, Augusto, *Recuerdos de la escuela*, Santiago de Chile, Francisco de Aguirre, 1976.
- Pérez Rosales, Vicente, *Ensayo sobre Chile*, Rolando Mellafe Rojas (ed.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1986.
- , *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.
- Pinto Vallejos, Julio, «Ignacio Domeyko (1802-1889): la minería como ciencia y como fe», en Julio Pinto Vallejos, Javier Jofré Rodríguez y Ricardo Nazer Ahumada (eds), *Ignacio Domeyko, José Tomás Urmeneta, Juan Bruggen: Tres forjadores de la minería nacional*, Santiago de Chile, Instituto de Ingenieros de Minas de Chile, 1993, pp. 135-150.

Philippi, Rodolfo Amando, «Una usurpación de tierras fiscales en 1865»,
en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 57 (1927), pp. 197-201.

—, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», en *La Revista
de Chile*, 4 (1900), pp. 101-106.

Vicuña Mackenna, Benjamín, *Bases del Informe presentado al Supremo
Gobierno sobre la inmigración extranjera por la Comisión Especial
nombrada con eses objeto i redactada por el Secretario de ella Don
Benjamín Vicuña Mackenna (Antiguo Secretario de la Sociedad de
Agricultura de Santiago)*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1865.

Fuera de la nación: Abraham Valdelomar, Mario Bellatín y la *nouvelle* experimental del Perú

LUIS H. CASTAÑEDA

Middlebury College

RESUMEN: En esta contribución se analizan las novelas cortas *La ciudad de los tísicos* (1911) de Abraham Valdelomar y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín. En ambos textos el protagonista es colectivo: una pequeña comunidad de enfermos que agoniza al interior del espacio nacional (del Perú o de una nación abstracta) y cuestiona, al mismo tiempo, sus parámetros. Sea por efecto de la tuberculosis (Valdelomar) o de un Mal que evoca el sida (Bellatín), estas comunidades se entregan a una vida retirada en la que se realizan prácticas estéticas que implican al cuerpo y buscan el placer. La duración efímera de dichos colectivos, así como su reclusión en los márgenes del territorio nacional, crean nuevas formas de pertenencia y sociabilidad, oponiéndose a la vocación por afinarse en la tierra y prolongarse en el tiempo que es propia de las naciones modernas. Pequeños enclaves utópicos, estos grupos postulan una suerte de ciudadanía tanática de signo posnacional.

PALABRAS CLAVE: Mario Bellatín, Abraham Valdelomar, *Salón de belleza*, *La ciudad de los tísicos*

El género de la novela corta o *nouvelle* no ocupa hoy las primeras planas cuando se habla de narrativa peruana en la prensa, desde la academia o entre los escritores mismos. Este hecho no sorprende, ya que este formato intermedio, a caballo entre la supremacía comercial de la novela-novela y el valor mítico del cuento, parece condenado al intersticio, a discurrir entre dos aguas. Sin embargo, son numerosos los exponentes de este género que han sido incorporados al canon narrativo pe-

ruano de los siglos XX y el actual, a pesar de que, como pretendo sostener, la novela corta posee ciertas características que cuestionan las bases nacionales del campo literario. Textos como *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, pieza clave de la vanguardia narrativa del continente, *Fabla salvaje* (1931) de César Vallejo, o incluso *Los cachorros* (1967) de Vargas Llosa, son algunos ejemplos de *nouvelle* peruana, pero existen muchos más, sobre todo a partir de la década de 1990, tiempos de *boom* de la metaficción en el Perú y de difusión transnacional de autores como el argentino César Aira y el mexicano-peruano Mario Bellatin. Me refiero a ciertas obras de Laura Riesco, Carmen Ollé, Iván Thays o Augusto Higa, entre otros cultores peruanos del género.

En cualquier caso, me parece que el carácter fronterizo y algo difuso de la novela corta, muchas veces definida por la recepción antes que por una esencia constitutiva, no solo empodera al lector para hacerlo más activo y más crítico, sino que además traza un territorio ambiguo y enrarecido que va más allá de la tendencia singular y efímera del cuento, aunque sin incurrir en la tentación descriptiva y abarcadora de la novela total realista, la cual, en mi opinión, sigue funcionando como un horizonte de expectativas implícito en el corpus narrativo nacional. Propongo aquí que la novela corta es un lugar propicio para examinar las fisuras del edificio de la narrativa peruana, un examen que podría ser provechoso en estos tiempos de cosmopolitismo y posnacionalismo, pero también del resurgimiento de la idea de nación alrededor del mundo. Por motivos de tiempo, comento brevemente las novelas cortas *La ciudad de los típicos* (1911) de Abraham Valdelomar y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, dos textos que, si bien están separados por más de noventa años, resultan sorprendentemente próximos en cuanto al tema: la fundación de pequeñas comunidades autónomas de ciudadanos que son expulsados del estado-nación por causa de una enfermedad mortal, un mal que acaba por contagiar y debilitar a la nación misma. Puede que Valdelomar sea un autor modernista y Bellatin nuestro contemporáneo, pero en ambos late lo que el crítico Mariano Siskind ha llamado en su monografía de 2014, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, un «deseo de mundo»¹: es decir, una pulsión de cierto sector de la literatura latinoamericana moderna por deshacerse

¹ Mariano Siskind, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press, 2014.

de toda marca particular para acceder a una modernidad universal. Más allá de este deseo de mundo, una profunda semejanza temática y algunas alusiones no sistemáticas, no existe una verdadera relación intertextual entre ambas novelas; mi esperanza es que la lectura conjunta se sostenga en base a la interpretación de los asuntos comunes.

Como constructores de su propia imagen, Valdelomar y Bellatin coinciden en la preocupación por cómo su cuerpo será recibido en el medio literario. Según afirma Javier Guerrero en su libro *Tecnologías del cuerpo*, hay una plasticidad de la materia corporal que es distinta de la *performance* de género y que permite que el cuerpo se re-moldee, se re-sexúe sin término, a través de tecnologías como el viaje, la extranjería y la enfermedad². En el caso de Valdelomar, escritor representativo de la llamada *belle époque* limeña que solemos enmarcar en el Modernismo, podemos hablar de la producción de un cuerpo nuevo a través de la moda y la gestualidad del *dandy*. Todo esto constituye una verdadera metamorfosis para un escritor originario de la periferia nacional que logró conquistar el centro de la escena capitalina y levantar allí un proyecto cosmopolita. Refiriéndose a Bellatin, Guerrero subraya su condición de escritor-*performer*, pues, como sabemos, Bellatin expande las fronteras de la escritura con diferentes adiciones intermediales. El escritor mexicano-peruano explora la autoexhibición visual de su cuerpo, cuyo ausente brazo derecho suele aparecer, en fotos, entrevistas y caricaturas, reemplazado por prótesis.

El aspecto que me interesa destacar es que las tecnologías corporales de Valdelomar y Bellatin propician que el cuerpo escape de la nación, y con ello dan a luz lo que podríamos llamar cuerpos desnacionalizados. Hay una correspondencia entre la figura del *dandy* internacionalizado que encarna Valdelomar y parte de su producción literaria, que responde, siguiendo a Josefina Ludmer en su ensayo *Aquí América Latina. Una especulación*, a un «tono antinacional»³. Asimismo, los mundos ficcionales de Bellatin niegan la primacía del territorio al localizarse en espacios abstractos, del mismo modo en que la biografía del autor, sujeto nómada y binacional, sacude las bases de un canon nacional único o excluyente.

² Javier Guerrero, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

³ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

En un ensayo del libro *El sol de Lima*, el narrador y ensayista Luis Loayza, figura clave de la Generación del 50 en el Perú, establece una dicotomía entre un Valdelomar inauténtico, un imitador que usurpa chapuceramente los modelos literarios y vitales europeos, *vis-à-vis* un Valdelomar «central y verdadero», aquel que se muestra en ciertos fragmentos, particularmente las cartas a su madre y los cuentos realistas de asunto infantil⁴. El conocido poema «Tristitia» y el cuento «El vuelo de los cóndores» son paradigmas de la estética rescatada por Loayza, cuyo retrato doble de Valdelomar ha contribuido decisivamente a forjar la opinión mayoritaria sobre el escritor. Ahora bien, si lo analizamos hoy, el gesto crítico del autor de *El sol de Lima* resulta problemático en varios sentidos; en especial, por su valoración del realismo como un medio transparente, neutral y objetivo de la autenticidad. El resultado del juicio de Loayza es opacar el carácter artificial de la totalidad de la obra de Valdelomar y, además, condenar interesantes sectores de su literatura en función de una inautenticidad que, a fin de cuentas, es la condición de todo artefacto literario. En particular, Loayza desdeña textos notables como *La ciudad de los tísicos*, novela corta publicada por entregas entre 1910 y 1911 que acusa una impronta del decadentismo.

La ciudad de los tísicos es sin duda un texto raro, dotado de una estructura narrativa acéfala y rizomática, que se construye como una colección de fragmentos heterogéneos (écfrasis de pinturas, esculturas y huacos; cartas; poemas; ensayos; entradas de diario). Este *collage* de documentos abandona todo sentido del orden y la dirección, y además problematiza ciertos binarismos como por ejemplo centro/periferia, nacional/extranjero, indígena/occidental, antiguo/moderno, etc. El relato es desplegado por un narrador anónimo y aparentemente extranjero (aunque su nacionalidad es bastante ambigua), de talante esteticista y dicción poética, que está en el Perú —un país extrañado y carente de topónimos— para visitar la tumba de su amigo parisino Abel Rosell, quien ha fallecido en el pueblo andino al que peregrinó para curarse de la enfermedad más espiritual y romántica del siglo XIX: la tuberculosis. El narrador recuerda, gracias a la correspondencia que mantuvo con su amigo, la existencia de una especie de club privado de enfermos de muerte al que

⁴ Luis Loayza, «El joven Valdelomar», en *Ensayos*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010, p. 145. Este volumen reúne los tres libros de ensayos publicados por Loayza: *El sol de Lima* (1974), *Sobre el novecientos* (1990) y *Libros extraños* (2000).

este perteneció. La imagen de esta comunidad entregada, en el escaso tiempo que le queda por vivir, al goce efímero de los sentidos, con predilección por el olfato y los perfumes, resulta tanto más tenue y fantasmagórica cuanto que las vivencias de esas sombras que son sus miembros alcanzan al lector por vía epistolar. En todo caso, se trata de un puñado de extranjeros con inclinaciones aristocráticas y conexión directa con París, que ha fundado un cenáculo hermético y autosuficiente que vive entregado a la persecución de una belleza mortuoria y a una sexualidad necrofílica. La siguiente cita describe la naturaleza de esta comunidad:

Hoy, después de hacer la distribución de los muebles, he salido a pasear la población. ¿Sabe usted?, parece un puerto de mar. Todos, o casi todos, son extranjeros y no hay dos del mismo pueblo: europeos, yanquis, sudamericanos. Y, como nadie conoce a nadie, todos se reúnen y hacen fiestas y paseos, veladas y música; los tísicos son los que más se divierten, por lo mismo que tienen los días contados⁵.

Para Gabriela Nouzeilles en su artículo «*La ciudad de los tísicos. Tuberculosis y autonomía*», *La ciudad de los tísicos* puede definirse como una «ficción somática»⁶. Esta categoría subraya los cuerpos de la colonia de tuberculosos, entendiendo que la enfermedad impone una ley social que se enfrenta al modelo burgués y al discurso de la medicina, y que modula una visión radicalmente artística, autónoma, del vivir en comunidad. Juntos y desplazados, los tuberculosos olvidan trasfondo y raíces para darse a ciertos ritos como la fiesta y el sexo, el juego y el paseo, la lectura y la escritura, formas del placer que celebran el instante y anulan el futuro. En términos foucaultianos, enfermedad genera una heterotopía, pero también una heterocronía, operaciones que derruyen los cimientos de la nación, esa comunidad imaginada que debe apropiarse de un territorio y extenderse en el tiempo para subsistir. Siendo la extranjería la condición dominante, la nacionalidad se revela como una designación vacía, mientras que la pertenencia se torna plástica, se vuelve condición somática⁷. Visto así, el ritual de la agonía colectiva reformula y

⁵ Abraham Valdelomar, *La ciudad de los tísicos*, Luis Fernando Vidal (ed.), Lima, Peisa, 2009, p. 40.

⁶ Gabriela Nouzeilles, «*La ciudad de los tísicos. Tuberculosis y autonomía*», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23.1-2 (1998), pp. 295-313.

⁷ Michel Foucault, «Des espaces autres», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.

desnacionaliza la ciudadanía, instalándola en una especie de no-país fundado por la enfermedad.

Para terminar con Valdelomar, señalaré que esta novela corta dialoga con distintas tradiciones narrativas de Latinoamérica y España. Los lectores de Ramón del Valle-Inclán y, en particular, de las *Sonatas* advertirán los vínculos entre el cuarteto del autor gallego y la obra estetizante de Valdelomar, tanto en su poética como en su ideología antimoderna. *La ciudad de los tísicos* engancha también con cierta vertiente de la narrativa latinoamericana: la que desafía los contornos de la nación a través de los círculos de artistas de vanguardia y neovanguardia, motivo que vemos en novelas como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, *Rayuela* de Julio Cortázar o incluso *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

Publicada por primera vez en 1994 en la ciudad de Lima, *Salón de belleza* es tal vez la novela más célebre de Bellatin y, por ello, su argumento resulta conocido. Presentado desde la voz de un narrador-testigo también anónimo, un estilista que regenta un salón de belleza convertido en Moridero, el texto describe la vida cotidiana, relata la historia de la fundación y explica las reglas de convivencia de dicho recinto de agonia, en el que se instala una comunidad de enfermos afectados por un mal de transmisión sexual cuyo nombre se escamotea, pero que evoca el sida. La ausencia de nombres y determinaciones define personajes y lugares, extrayéndolos del paisaje nacional y creando otra geografía: el lector ignora en qué ciudad se localiza el barrio marginal donde está el salón, microcosmos que recuerda a las grandes urbes latinoamericanas, aunque también a los parajes de provincia, como la ciudad de los tísicos. Sin duda, la resistencia a nombrar y a localizar sus ficciones es parte de la estrategia antinacional que comparten Bellatin y Valdelomar.

Siguiendo con el narrador, en ambas novelas encontramos a observadores participantes que contemplan y padecen la agonía de un mundo que les es propio y ajeno al mismo tiempo: Abel Rosell por un lado y el estilista por el otro, son víctimas de la enfermedad y poseen una sensibilidad que les permite trazar vínculos entre la belleza y la muerte. Ambos personajes se enfrentan a colectivos afines, pequeños grupos cercenados de la sociedad mayor cuyos miembros han perdido o renunciado a identidad, origen y futuro, consumidos y resignificados por una dolencia que haríamos bien en tildar de estética y política, en tanto que separa a sus elegidos, esculpe sus cuerpos moribundos y les otorga lo que podríamos

denominar como una paradójica ciudadanía tanática. La enfermedad, trátese de la tuberculosis o de este mal sin nombre, exige alejamiento y metamorfosis, pero la frivolidad gozosa que veíamos en Valdelomar, cuyos personajes formaban una clase privilegiada con fines hedonistas, se ve reemplazada en *Salón de belleza* por la precariedad. El abismo socioeconómico que las separa no es impedimento para que cada comunidad busque regirse por parámetros artísticos: el humanitarismo del estilista-narrador, que es la principal motivación para la fundación del Moridero, se empareja con una voluntad de escenificar el sufrimiento. Como el mismo Bellatin con sus tecnologías corporales, el narrador monta espectáculos; en este caso, un show de la agonía en el cual los enfermos representan su propio derrumbe.

En este sentido, un asunto polémico en *Salón de belleza* es la naturaleza del experimento estético-bio-político, si se puede llamarlo así, que lleva a cabo el narrador, y su relación con la idea de comunidad. En efecto, podemos decir que el narrador experimenta con la vida desnuda de sus recogidos, y que disfruta de un poder total sobre sus cuerpos ya que el estado-nación ha renunciado a ellos y se encuentra completamente ausente. Por una parte, este narrador asegura que fue la compasión por el estado de abandono de los enfermos lo que lo impulsó a inaugurar el Moridero. Sin embargo, sus acciones dejan entrever un más allá de la compasión. En su conocido ensayo *La comunidad inconfesable*, Maurice Blanchot sostuvo que la comunidad genuina, la que merece ese título, no podría equipararse a la comunidad nacional, enfrascada en un trabajo de perduración y prosperidad⁸. La razón es que un grupo, para ser comunitario, debe consagrarse a una «desobra», un no-hacer perpetuo, un estar-juntos negativo, en el que desaparezcan las nociones de individuo y producción, comunicación y compañía. En la comunidad inconfesable no hay un lenguaje eficaz, tan solo una especie de silencio suplicante en medio del cual el acto comunitario por excelencia, la vinculación más profunda con el otro, es ofrecer testimonio de la muerte ajena.

Me parece que en *Salón de belleza* vemos una ilustración de esta teoría, ya que el Moridero es claramente un lugar de desobra, un santuario mudo, un teatro de la inacción y una sociedad sin relación social, en la que apenas se muere y se observa morir a los demás. Volviendo a la com-

⁸ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Isidoro Herrera (trad.), Madrid, Arena Libros, 2002.

pasión del narrador frente a su experimentalismo, ambos impulsos se fusionan a través de esta definición de comunidad. El narrador es un artista de la comunidad inconfesable, crea y gestiona el contexto para que esta ocurra, monta un *happening* en el que cada enfermo es actor y espectador. Así, hacer de la muerte un espectáculo no implica banalizarla ni explotarla, sino situar a los enfermos en una atmósfera de pasividad e inmovilismo:

Una vez reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos en un mismo estado de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia logro establecer la atmósfera idónea. Se trata de una situación que no sabría cómo describir con propiedad. Logran el alietargamiento total, donde le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Este es el estado ideal para trabajar⁹.

Este «trabajo» al que alude el narrador podría entenderse como una desobra con efectos revolucionarios sobre el vínculo que conecta a la comunidad de enfermos con la nación. Para apreciar el alcance de este proyecto, es útil comparar *Salón de belleza* con otra obra de Bellatin, *Poeta ciego*, de 1998, en la cual la comunidad adquiere el rostro de una sociedad secreta o «comunidad restringida» que pretende tomar el poder y transformar la sociedad exterior en una copia de sí misma¹⁰. En palabras de Federico Fridman, que dedica un estudio a *Poeta ciego*, «los miembros de una comunidad restringida renuncian a formar parte de una sociedad que generalmente consideran mediocre en beneficio de la nueva fraternidad colectiva [...] Estos espíritus inquietos acarician el proyecto de fundar una especie de Orden, de organización, que manteniéndose siempre como una minoría de elegidos, basada en una férrea disciplina, lograría al fin imponerse»¹¹. Para concluir, sugiero que en *La ciudad de los tísicos* y en *Salón de belleza* es posible apreciar una suerte de contra-complot llevado a cabo por sociedades secretas que utilizan la enfermedad y la estética para desmontar a pequeña escala, pero con vocación utópica, los presupuestos de la nación.

⁹ Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Ciudad de México, Tusquets, 1999, p. 43.

¹⁰ Mario Bellatin, *Poeta ciego*, Buenos Aires, Mansalva, 2010.

¹¹ Federico Fridman, «Derivas de *Poeta Ciego* de Mario Bellatin», en Salvador Raggio (ed.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*, Lima, Altazor, 2013, p. 200.

OBRAS CITADAS

- Bellatin, Mario, *Poeta ciego*, Buenos Aires, Mansalva, 2010.
- , *Salón de belleza*, Ciudad de México, Tusquets, 1999.
- Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Isidoro Herrera (trad.), Madrid, Arena Libros, 2002.
- Foucault, Michel, «Des espaces autres», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.
- Fridman, Federico, «Derivas de *Poeta Ciego* de Mario Bellatin», en Salvador Raggio (ed.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*, Lima, Altazor, 2013, pp. 193-209.
- Guerrero, Javier, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Loayza, Luis, «El joven Valdelomar», en *Ensayos*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010, pp. 137-151.
- Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Nouzeilles, Gabriela, «*La ciudad de los tísicos*. Tuberculosis y autonomía», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23.1-2 (1998), pp. 295-313.
- Siskind, Mariano, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press, 2014.
- Valdelomar, Abraham, *La ciudad de los tísicos*, Luis Fernando Vidal (ed.), Lima, Peisa, 2009.

Identidades en pugna en la literatura popular impresa rioplatense

GLORIA CHICOTE

IdIHCS CONICET – Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN: La colección denominada *Biblioteca criolla* fue reunida por Robert Lehmann-Nitsche y está constituida por alrededor de mil impresos de pequeño formato que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia datados entre 1880 y 1925, publicados en el área rioplatense. Este *corpus* de literatura popular impresa constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental para reflexionar sobre las múltiples identidades en pugna en la sociedad de la época: tanto para caracterizar lenguajes poéticos y musicales como para estudiar la relación entre distintas formas escriturales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercieron influencia y fueron a la vez sus cristalizaciones.

PALABRAS CLAVE: Folletos, literatura popular, siglo XX, Río de La Plata

En la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, un multifacético abanico social constituido por una sorprendente pluralidad de configuraciones étnicas emergía con componentes diferenciados: la élite argentina, descendiente de los conquistadores españoles, que estaba a cargo de la organización del nuevo país, los miles de inmigrantes europeos convocados por el proyecto económico anunciado por el estado, los campesinos desplazados de las áreas rurales a los ámbitos urbanos y los grupos aborígenes que, masacrados e invisibilizados, continuaban siendo el eje de políticas de expansión territorial, a la vez que objeto de estudio de una antropología naciente.

Estos sujetos procedentes de distintas geografías que confluyeron en un mismo tiempo y espacio protagonizaron el movimiento circular que signó la cultura argentina entre 1880 y 1920. Dicho encuentro imprimió a este período un sesgo particular de interacciones y diálogos, muchas veces en tensión, que condujeron a los debates y antinomias recurrentes en toda la primera mitad del siglo XX. Entre las variadas localizaciones de este proceso, los centros urbanos rioplatenses, Buenos Aires, Rosario, La Plata (y también la capital uruguaya, Montevideo) fueron protagonistas de una de las más profundas transformaciones culturales y sociales de su historia, en el momento en que la concentración de masas poblacionales cambió diametralmente el signo idiosincrático de las aldeas poscoloniales.

Sin embargo, este eclecticismo atomizador fue evaluado negativamente por las políticas integracionistas del estado nacional que, a partir de la década de 1880, diseñó un programa de modernización cuyo propósito fue contrarrestar tal diversidad cultural. Con éxito manifiesto se puso en marcha un proyecto educativo que logró hacer descender vertiginosamente el índice de analfabetismo y provocó la consecuente aparición de un fenómeno totalmente novedoso para la época y la región: el acceso casi masivo a la lecto-escritura a personas de procedentes de lenguas y etnias diferentes. A su vez, en esa misma década coadyuvó a la concreción del proyecto nacional la definición de sus objetivos centrales: el pacto de dominación que incluía el exterminio del aborigen y la integración del gaucho en el sistema económico y social, la adopción definitiva del modelo económico agro-exportador que se impondría con éxito en las décadas siguientes y la reproducción del entramado social con carácter aluvial debido al impacto demográfico y cultural de la inmigración¹, en coincidencia con el proceso de urbanización ya mencionado.

Pero una efervescencia múltiple impregnó los designios institucionales. Una cultura de carácter fundamentalmente rural, que comenzaba a extenderse hacia la urbe se superpuso y fusionó con los estilos de vida de miles de inmigrantes europeos que llegaban al país atraídos por las promesas de paz y trabajo. La magnitud del movimiento migratorio externo quedó bien retratada en los resultados que arrojó el censo poblacional de 1914 al poner de manifiesto la existencia de una población de 7.885.000 habitantes, de los cuales alrededor del 50% eran extranjeros y, entre éstos últimos, el

¹ José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Nuevo País, 1987.

80% provenía de Italia y España. Dos flujos migratorios –del campo a la ciudad y de Europa a Argentina– dieron lugar a la constitución de un panorama muy heterogéneo en el que diferentes tipos sociales convivían en una misma geografía surcada por prácticas y espacios fragmentados.

En este escenario, los mundos simbólicos diseñados por el Estado no se derramaron hegemónicamente sobre el conjunto de la sociedad, ya que ésta desarrolló distintos espacios resultantes de su carácter de transplantada, de su conformación heterogénea (nativa-europea) y del dinamismo que reveló (espacial, económico y social). La conformación de la cultura argentina en su período fundacional se caracterizó por una convivencia en tensión de sus disímiles actores. En el transcurso de esos años, a medida que los lazos de subordinación se transformaban a partir de las expectativas de movilidad y ascenso social, una mayor parte de los actores sociales pudo compartir un imaginario común que los aglutinaba. Mujeres y hombres nuevos creaban una trama social miscelánea, a la vez que eran atravesados por mandatos culturales tales como la necesidad de argentinización y su vehículo de concreción, la instrucción pública. La educación, que se erigió como principal estrategia de modernización del poder público, alcanzó a nativos, extranjeros e hijos de extranjeros, determinando la emergencia de un horizonte cultural absolutamente novedoso: la consolidación de la lecto-escritura como medio de representación masivo, abierta ahora a un circuito mucho más extendido que el de la élite letrada que lo había propiciado y con productos diferentes, tales como la prensa periódica y un sinnúmero de ediciones populares que comenzaron a reproducirse, aun a expensas del aparato hegemónico del estado. Decenas de títulos se imprimían semanalmente en las ciudades rioplatenses para satisfacer los gustos de una sociedad móvil y variada. El nuevo fenómeno editorial respondía, y a la vez configuraba, los nuevos campos de lectura de un circuito que denominamos popular porque se desarrolló al margen de la educación institucionalizada, aunque en algunos aspectos se rozó con sus autores, sus textos y sus objetivos. Una de las características de este circuito fue la condición perecedera de los objetos que determinó su desaparición. Robert Lehmann-Nitsche (científico alemán profesor de la UNLP durante más de 30 años) fue uno de los que impidió con su actitud exploradora que este destino de desvanecimiento se cumpliera en su totalidad y a él debemos la conservación de este conjunto de folletos impresos populares en una *Biblio-*

teca Criolla que reúne el fenómeno editorial y nos permite, hoy, apreciar sus implicaciones².

La colección denominada *Biblioteca Criolla* está constituida por alrededor de mil impresos de pequeño formato que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia datados entre 1880 y 1925, publicados preponderantemente en Argentina y Uruguay, aunque también se incluyen cuadernillos similares difundidos en Chile, Bolivia y Perú. Por una parte se documentan textos que representan la vertiente literaria del criollismo en auge y por otra, se difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este *corpus* constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental para reflexionar sobre las múltiples identidades en pugna en la sociedad de la época: tanto para caracterizar lenguajes poéticos y musicales, como para estudiar la relación entre distintas formas escriturales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercieron influencia y fueron a la vez sus cristalizaciones³.

² El científico alemán fue impactado por esos paisajes sociales apenas domesticados que presentaban las nuevas ciudades, compuestos, tal como fue dicho, por nativos que procuraban elaborar una síntesis entre sus tradiciones de raigambre rural y las nuevas formas de vida que ofrecía la urbe y por extranjeros que procuraban reterritorializar sus vidas. Estos panoramas eclécticos y en constante movilidad ejercieron sobre él una peculiar seducción que lo condujo a cultivar su afán coleccionista, producto sin lugar a dudas de su formación europea decimonónica. Contratado por la Universidad Nacional de La Plata e instalado en la moderna ciudad de La Plata, se trasladó a lo largo y lo ancho del recientemente ampliado territorio nacional, interesado por todas las manifestaciones de esa heterogénea cultura, preponderantemente criolla, pero también aborígen y cada vez más europea. Desde una mirada a la vez exotizante y comprometida con el tiempo y el espacio que habitaba, reunió recortes periodísticos, programas de actividades teatrales y circenses, documentó registros de variedades lingüísticas, expresiones musicales, prácticas culturales y costumbres, tales como indumentaria, gastronomía, etc., al mismo tiempo que se abocó a la colección de alrededor de un millar de folletos, testimonios de esa nueva práctica editorial que inundaba el mercado.

³ Estudios parciales sobre esta colección fueron realizados por Olga Fernández Latour de Botas, «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (I)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 5 (1964-1965), pp. 207-240; «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (II)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6 (1966-1967), pp. 179-226; «Poesía popular impresa de la

La primera pregunta relativa a la identidad debe ser formulada de la siguiente manera: ¿quiénes son los criollos? En las primeras décadas del siglo XX, términos como «popular», «criollo», «tradicional» o «folklórico» tuvieron significaciones dispares que determinaron la construcción de conceptos a partir de la presencia subyacente de oposiciones binarias tales como ‘alta cultura/cultura popular’, ‘oralidad/escritura’, ‘rural/urbano’, ‘nativo/extranjero’, ‘tradición/mass media’.



Figs. 1 y 2. «El poncho del olvido» (folleto) y retratos⁴

Colección Lehmann Nitsche (III)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 7, (1968-1971), pp. 281-325. Clara Rey y Walter Guido, *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989. Véase también Gloria Chicote, «Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular», en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (ed.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España, América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 47-64.

⁴ Las imágenes provienen y se publican con permiso del Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, *Revistas teatrales y novelas argentinas* [fecha de consulta: 19-01-2018] <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften>>.

En medio de una evidente invisibilización de los cambios socio culturales por parte de la élite intelectual a cargo de las políticas de educación, la *Biblioteca Criolla* reunida por Lehmann-Nitsche integró los centenares de folletos recopilados, que se ocupó de ordenar y encuadernar en libros que llevan su *ex libris*: la imagen de un gaucho tocando la guitarra tal como aparecía en un folleto de la época, «El poncho del olvido» (fig. 1).

Esta colección sólo parcialmente responde a temas estrictamente criollistas, tales como las reelaboraciones de las historias de héroes históricos, legendarios y ficcionales del porte de Martín Fierro, Hormiga Negra y Santos Vega.

La literatura criollista tuvo significados dispares en los estratos que componían la sociedad argentina. El criollismo significó, para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmar su propia legitimidad y de rechazar la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos, desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros pudo significar el modo inmediato y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía que podían exhibir para integrarse con derechos plenos a la vida social. Esta literatura popular impresa se erigió ante los diferentes actores como vehículo eficaz para acuñar y difundir el caudal expresivo de este criollismo polisémico, con una abundancia de signos que llegaba a la saturación y fijaba una galería de tipos salidos del papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana e impregnaban los gestos y actitudes de la conducta colectiva⁵.

Las aventuras de los héroes criollistas plasmadas en los folletines fueron el disparador de la colección y de la visibilización de un mundo de nuevos autores, intérpretes, payadores, poetas y músicos populares. Pero el entramado popular que se abre a partir de entonces está atravesado también por otras prácticas de otros sujetos: los inmigrantes extranjeros que aportan sus tradiciones a los folletos populares, espacio gráfico en el que se combinan contenidos disímiles, a modo de espejo de la convivencia de todas estas personas tan diversas en las ciudades, en los trabajos, en las casas (los conventillos), en las escuelas, en el servicio militar.

⁵ Esta constatación conduce a Adolfo Prieto a afirmar que «[n]i antes ni después la literatura argentina logró semejante poder de plasmación» (*El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 19).

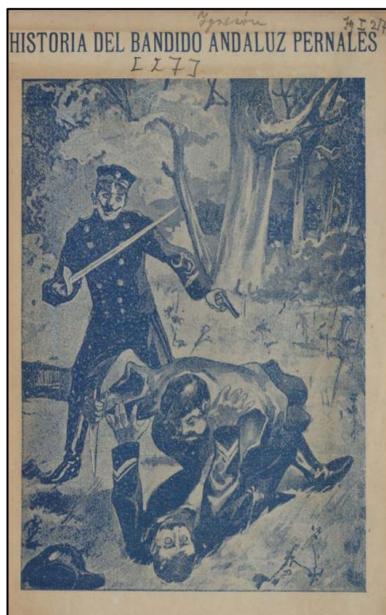
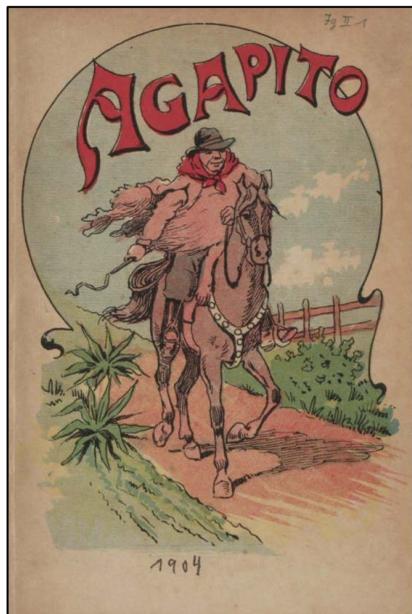
La conformación de la *Biblioteca criolla* también incluye textos de diversa procedencia, desde noticias de actualidad europea, artes adivinatorias, manifiestos y catecismos de carácter heterogéneo, hasta composiciones que ponen de relieve el diálogo establecido con la cultura letrada. Esta diversidad de lenguas, temas, géneros y registros incita a formular dos interrogantes: por qué el colector reunió en un único *corpus* textos tan diferentes y por qué empleó el rótulo «criolla» para designar expresiones tales como una vidalita, un *couplé*, un tango o un manifiesto anarquista compuesto en italiano. Asimismo cabe preguntarse si esa diversidad era percibida como un conjunto unitario por los mismos transmisores o si responde a una construcción integradora que efectuó el propio colector⁶.

Los contenidos no criollistas de la *Biblioteca Criolla* aportaron a los extranjeros la memoria de su origen y, paralelamente, las estrategias de integración social y cultural. Giros políticos y económicos dieron lugar a que el objetivo inicial de integrar a los inmigrantes a la colonización del extenso territorio arrebatado a los aborígenes fuera modificándose. El cambio de rumbo de algunos programas determinó que el destino de un alto porcentaje de la población extranjera fuera afincarse en las descollantes ciudades del área rioplatense, donde estaban ubicados los establecimientos industriales. Estos hombres y mujeres provenientes de distintas partes del mundo se insertaron en el sistema productivo a la vez que trasladaron a su nuevo hábitat los álgidos debates que estaban instalados en Europa. Tuvieron una participación protagónica en la lucha por las reivindicaciones de clase aquellos inmigrantes que habían sido expulsados por razones políticas del viejo continente y aquellos otros que habían convertido la prédica revolucionaria en el móvil de su viaje.

Estos consumidores inmediatos de los productos literarios populares tienen añoranza de sus lugares de origen y de su identidad alienada, por lo cual necesitan conocer noticias, a veces ficcionalizadas, de sucesos de actualidad europea. Por esta razón se publican las novedades de la *Guerra de Cuba*, la *Historia del bandido gallego Mamed Casanova*, o la *Historia del bandido andaluz Pemales* por «Talerito»⁷.

⁶ Miguel A. García y Gloria B. Chicote, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Berlín / La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut / Edulp, 2008.

⁷ Pseudónimo de Eladio Jasme Igneson.



Figs. 3 y 4. «Agapito» e «Historia del bandido andaluz Pernaless»

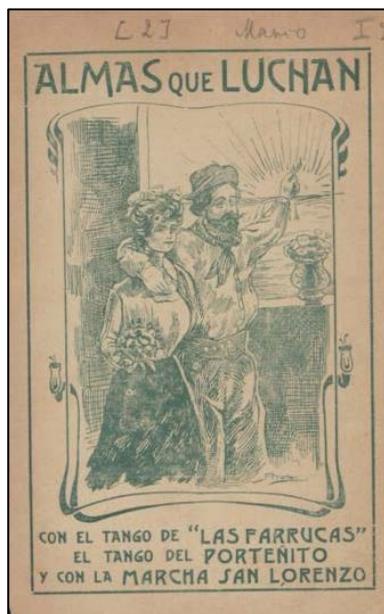
Mamed Casanova es uno de los bandidos justicieros expulsados del cuerpo social en Europa y conducidos al crimen por causas exógenas, que cautivan al nuevo lector, con función semejante a la de los héroes de la literatura criollista, que tienen este carácter antes de ser captados por el proyecto civilizador como un instrumento más de cohesión pacificadora.

La homologación de los personajes criollos con los europeos se hace explícita en los versos introductorios:

Pero Mamed Casanova
Era, como buen gallego,
Bravo, noble y esforzado,
Simpático y caballero.
Era otro Manuel García,
Un Musolino, un Moreira,
Un guapo José María,
Un león de alma soberbia⁸.

⁸ Eladio Jasme Ignésón, *Historia de Mamed Casanova*, Buenos Aires, Biblioteca Gauchesca, 1906.

Asimismo, la literatura popular impresa testimonia la vigencia indiscutible de los conflictos sociales existentes, las denuncias de injusticias y las propuestas revolucionarias que se alzaban desde distintas facciones políticas. Sobre esta temática, cabe mencionar *El cancionero revolucionario* que es presentado como parte de una colección homónima, con pie de imprenta en Barcelona 1909.



Figs. 5 y 6. «El cancionero revolucionario» y «Almas que luchan»

La tapa incluye una ilustración que representa una figura femenina portadora de una antorcha con la que quema la «Ley», la «Religión» y el «Dinero» en una clara alegoría de inspiración anarquista. La portada adelanta una síntesis del contenido: «Himnos y canciones Libertarias en Español e Italiano», entre las que se pueden mencionar el poema «Sorgiamo!» y «Milongas sociales del payador libertario». Otro de los títulos, el *Cancionero socialista internacional* (1914) está precedido por un dibujo de la «Libertad» con antorcha y espada; incluye distintos himnos libertarios con algunas especificaciones para ser cantados: «Soy socialista (letra y música de M. Miranda), La Internacional, La Marsellesa, A las urnas, El porvenir, Verbena socialista, Hijo del pueblo, Himno del 1º

de mayo (tría de la ópera Nabucco, maestro Verdi), Milongas socialistas, El presidiario (vals), Gran concurso». Un tercer ejemplo es el folleto denominado *El cancionero revolucionario ilustrado* (Fueyo s.a.).

Los conflictos sociales, en este caso referidos a la situación local, se tematiza en un folleto editado por Silverio Manco en Rosario que tiene forma de un poemario precedido de un preámbulo en prosa, «Dos palabras», en el que se manifiesta que el humilde folleto sólo tiene el propósito de desahogarse «desplayando todas las iniquidades que comete la burguesía».

Los títulos de los poemas evidencian este objetivo, «Los alquileres», «Los viveres», «Décimas socialistas», «La Burguesía»⁹, ya que ilustran las tensiones vividas en los primeros años del siglo XX, especialmente las reiteradas huelgas generales y manifestaciones populares que confluyeron en el proceso de democratización.

La caracterización efectuada hasta aquí intenta ofrecer una muestra de materiales multiformes que pone en evidencia los signos de un proceso de apropiación, en la medida en que sus prácticas remiten a las maneras de utilizar productos o códigos culturales compartidos en mayor o menor grado por todos los miembros de la sociedad, pero comprendidos, definidos y usados en estilos de forma variable, con motivaciones y expectativas de algún modo distintas. En este caso la apropiación se lleva a cabo a través de una utilización novedosa de la letra escrita. En la Argentina de entre siglos se ha modificado el objeto libro convertido en un folleto de factura descuidada y vida efímera que se difunde en grandes tiradas a muy bajos costos. Producto para consumir y descartar, muy alejado de la función de reservorio del saber propia del libro en su génesis, esta práctica editorial se caracteriza por una tipografía que también manifiesta la urgencia de la comercialización, que en muchos casos no observa la normativa ortográfica, y que le otorga una localización destacada a las ilustraciones.

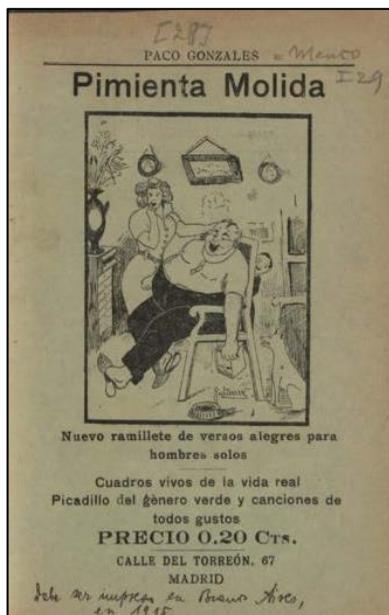
⁹ El folleto adjunta una carta del autor-editor, Silverio Manco, dirigida a Lehmann-Nitsche que testimonia el diálogo que éste último mantenía con los autores pertenecientes a este circuito «popular»: la misiva con membrete del diario *Crítica* pide el envío de un ejemplar del estudio de Lehmann-Nitsche sobre *Santos Vega* a una dirección particular de Lomas de Zamora.



Figs. 7, 8 y 9. «Canciones del payador argentino», «Los amores de un lechero con Nicolasa, la Rubia» y «Décimas para la risa»

Ante este fenómeno, el espacio de la cultura letrada aparece distante y replegado sobre sí mismo, intentando encontrar un camino entre el Naturalismo, el Modernismo, las reminiscencias románticas y la síntesis nativista¹⁰. La élite cultural recibió este fenómeno de la literatura popular con diferentes reacciones que oscilaron entre la fascinación, la cólera y el intento de capitalización. Mientras que la gauchesca proveyó a los intelectuales de principios del siglo XX de los símbolos apropiados para tender un hilo conductor de argentinidad a través de clases y etnias diferentes, el criollismo fue considerado una cristalización ética y estética degradante. Paralelamente, se constituía lentamente la conciencia del surgimiento de un nuevo «pueblo» que se instauraba además como un nuevo público: las masas urbanas que consumían productos culturales novedosos y heterogéneos. La denominación que Lehmann-Nitsche otorga a sus documentaciones pone en evidencia una nueva conceptualización del término criollo: lo criollo pasa ahora a designar la nueva conformación social de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, para la cual la prensa periódica, las publicaciones populares, el teatro, y posteriormente el cine y la radio, serán los nuevos forjadores de identidad.

¹⁰ Alfredo Rubione, *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 5. *La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 82.



Figs. 10 y 11. «Pimienta molida» (revista «verde») y «España y la Argentina»

A medida que transcurre la primera mitad del siglo, el nuevo público se asienta en el escenario social con sus componentes cada vez más integrados. Asistimos al ocaso y lenta desaparición de los folletos populares a la vez que se produce un redimensionamiento del mercado cultural destinado a este público. Las clases populares rioplatenses del segundo cuarto del siglo XX constituirán un conjunto más homogeneizado, menos efervescente y contestatario, que consumirá productos literarios populares más *ordenados* de acuerdo con sus necesidades, gustos y sentimientos: las revistas en particular y las publicaciones periódicas en general¹¹.

¹¹ La Colección de *Revistas teatrales y novelas cortas argentinas* del Instituto Ibero-Americano de Berlín, actualmente en acceso digital, constituye un documento de capital importancia para analizar el período siguiente de la literatura popular impresa argentina, comprendido entre 1900 y 1950. Véase Ibero-Amerikanisches Institute Preußischer Kulturbesitz, *Revistas teatrales y novelas argentinas* (base de datos) [fecha de consulta: 19-01-2018] <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften>>.

OBRAS CITADAS

- Chicote, Gloria, «Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular», en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (ed.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España, América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 47-64.
- Fernández Latour de Botas, Olga, «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (I)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 5 (1964-1965), pp. 207-240
- , «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (II)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6 (1966-1967), pp. 179-226
- , «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (III)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 7 (1968-1971), pp. 281-325.
- García, Miguel A., y Gloria B. Chicote, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Berlín / La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut / Edulp, 2008.
- Ibero-Amerikanisches Institute Preußischer Kulturbesitz, *Revistas teatrales y novelas argentinas* (en línea) [fecha de consulta: 19-01-2018] <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften>>.
- Ignesón, Eladio Jasme, *Historia de Mamed Casanova*, Buenos Aires, Biblioteca Gauchesca, 1906.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Rey de Guido, Clara, y Walter Guido, *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Nuevo País, 1987.
- Rubione, Alfredo, *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 5. La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006.

Disgregaciones narrativas: escritura y locura en *Zama*, de Antonio Di Benedetto

LARISA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca – Swarthmore College

RESUMEN: La novela *Zama*, de Antonio Di Benedetto, parece, a primera vista, envolver al lector en una trama lineal con un personaje definido y una narrativa realista. Este efecto, sin embargo, se desdibuja y se borra temprano en la narración cuando el lector asiste, una y otra vez, a diversas instancias textuales en las cuales se producen torsiones narrativas que problematizan la lectura hasta erosionarla por completo. Esas dificultades tienen una función en la novela: reflejar la decadencia y degradación del personaje principal. La incoherencia de la escritura se propone, entonces, en la novela, como manifestación de la progresiva inestabilidad mental del protagonista y a su vez, su locura transitoria trastoca y afecta, literalmente, la experiencia de lectura. Incapaz de aprehender y aceptar su propia realidad, *Zama* se pierde en delirios fantásticos, en visiones y sueños que desvían la narración de la realidad del protagonista, una realidad inmóvil anclada en la espera, a la proyección de una realidad paralela que se enfoca en los aspectos conflictivos que pueblan el interior del personaje.

PALABRAS CLAVE: Antonio Di Benedetto, *Zama*, narrativa, locura, experimentación

La novela *Zama*, de Antonio Di Benedetto, parece, a primera vista, envolver al lector en una trama lineal con un personaje definido y una narrativa realista. Por consiguiente, en sus primeros años de existencia, *Zama* fue leída con cierta frecuencia como una novela histórica realista sobre el virreinato del Paraguay. Este efecto realista, sin embargo, se desdibuja y borra temprano en la narración cuando el lector asiste, una y otra vez, a diversas instancias textuales en las cuales se producen torsiones

narrativas que problematizan la lectura hasta erosionarla por completo. Esa crisis del sentido se desprende de la pérdida de anclaje en la realidad que sufre el personaje principal, quien, a raíz de múltiples dificultades, enferma físicamente y cae en un delirio alucinatorio y paranoico en el que se enfrenta con los estratos más profundos y desconocidos de su ser. Como reflejo de la crisis del personaje, se pierde el sentido que, hasta el momento, había anunciado el texto. Imágenes ambiguas y un lenguaje ambivalente amenazan con interrumpir la linealidad narrativa para proponer el texto como una zona de conflicto del sentido.

En su ensayo sobre el humor de 1927, Freud decía que, en los casos de paranoia que había estudiado, la sensación de persecución se formaba temprano en todos los pacientes pero no se manifestaba perceptiblemente sino hasta que algún evento significativo precipitara el trauma hasta provocar el surgimiento de los síntomas en la superficie¹. La cura de los ataques paranoicos, concluye Freud, reside no tanto en la eliminación de los pensamientos paranoicos *per se*, sino en la supresión o resolución del agente catalítico, es decir, el evento significativo que produce el ataque paranoico.

En la novela *Zama*, la dilación de una espera y la impotencia del personaje principal en poner fin a una intriga que se vuelve de temática –Zama espera que se le conceda algo– en existencial –Zama hace de su vida una espera–, causa que su paranoia estalle hacia el final de la segunda parte de la novela. Don Diego de Zama, asesor letrado del virreinato de Paraguay, espera un ascenso que tendría como consecuencia su traslado a la ciudad de Buenos Aires, donde se encuentra su familia. En la primera página del libro encontramos a Zama contemplando un barco anclado en el puerto y observando en el agua, y aprisionado entre unos leños, el cadáver de un mono a quien el vaivén manso de las olas mece con tan poca fuerza que no logra expulsarlo mar adentro. Zama lleva esperando catorce meses noticia de la corte: barco y mono aprisionado representan simbólicamente la espera de Zama e inauguran el texto ofreciéndonos la clave de lectura. Como Zama mismo afirma al observar al animal muerto: «Ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no»².

¹ Sigmund Freud, «El humor», en *Obras completas. Vol. 21. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 160.

² Antonio Di Benedetto, *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, p. 9.

En la segunda parte de la novela, la espera de Zama se ha extendido todavía más. A esa espera se le suma la crisis del gobierno que incumple con los pagos a los funcionarios, con lo cual Zama se ve doblemente afectado por una institución que constantemente le falla. Tras infructuosos, complejos y numerosos intentos burocráticos de pedir una y otra vez a la gobernación que aprobara su petición de traslado, e irremediablemente acosado por penurias económicas, Zama pierde su norte y enferma. Esa enfermedad involuciona en una fiebre delirante que tiene el efecto en el texto de hacer que éste pierda su cohesión, aunque no su coherencia. Si, como advierte Deleuze, «sense is a nonexistent entity, and, in fact, maintains very special relations with nonsense»³, en *Zama* vemos una lógica del sinsentido que remite a la experiencia fragmentada de la realidad que se produce en el personaje a raíz de su crisis. Las visiones fantasmagóricas, confusiones perceptivas, deseos quiméricos, incapacidad comunicativa, paralización vital, delirios de persecución, incompreensión generalizada con todo lo que se le representa como real que sucede en la mente de Zama, condicionan la naturaleza de las imágenes y del lenguaje del texto que camina, con el personaje, contra la inteligibilidad.

Juan José Saer advirtió respecto a la novela que «su simplicidad narrativa es engañosa: una y otra vez, la narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica»⁴. En la segunda parte, el texto refleja, visualmente, la desintegración moral del personaje, toda vez que sus enunciados pasan de ser párrafos extensos, lineales y con claras transiciones entre uno y otro, a oraciones o incluso, frases brevísimas que plantean más dudas que afirmaciones. Verbigracia: «Ella. Volteé la cabeza. Decepción, sí. Decepción. Peineta. Edad sin flores. Un afecto compasivo, una piedad amorosa y sacrificada, en los ojos»⁵. Subtramas digresivas anulan asimismo la continuidad del texto, que se convierte en una escritura multilineal y de apariencia caótica, pero que refleja insistentemente la situación del personaje principal. El lenguaje, entonces, se reacomoda para situarse del lado de la indeterminación y fracaso del personaje a través de una redistribución en la forma de significar que se ajusta al registro de la conciencia del narrador. Como apunta

³ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, London, The Athlone Press, 1990, p. XIII.

⁴ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 51.

⁵ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 202.

Beatriz Álvarez, la ambigüedad «fluye también del propio Zama»⁶. Lo que en la novela aparenta ser un desorden narrativo es, en realidad, un reflejo de la experiencia mental del narrador que se va degradando a lo largo del texto. El vínculo entre el lenguaje y la vida de Zama queda establecido también cuando el propio personaje, en la impotencia de su espera, contempla su vida y afirma que «El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió»⁷. Así como Zama pierde su amarre con su vida pasada, pierde del mismo modo su capacidad de enunciación y su lenguaje se manifiesta metafóricamente desatado.

De las diversas instancias en la narración en que se manifiesta el sinsentido, encontramos, primero, el escenario en que se produce la degradación del personaje. Con la mudanza desde la casa rica y céntrica, donde vivía a una casa pobre y aislada en las orillas de la ciudad, hallamos una nueva deriva narrativa: si, como advierte Bachelard en su *Poética del espacio*, «la casa es [...] un estado del alma [que] dice una intimidad»⁸, la casa de Zama en esta parte de la novela ilumina el estado frágil e impotente en el que se encuentra. Es en esa casa donde se producen las visiones que Zama tiene y que minan su convicción respecto de la realidad. Una vez éste se incorpora al espacio de la casa, sobreviene el punto crítico que marcará la narración. Para enfatizar la relación de Zama con el espacio de la casa, cuando éste sale de ese entorno, Zama recupera su cordura, las visiones cesan y al mismo tiempo, la narración recobra la linealidad, la referencialidad y su función comunicativa.

Dos grandes síntomas estrechamente relacionados entre sí se manifiestan en Zama mientras vive en la casa marginada. Zama sufre alucinaciones y esas alucinaciones tienen como consecuencia el desarrollo de una creciente paranoia con delirios de persecución. El carácter de las alucinaciones es también simbólico: Zama se relaciona con múltiples mujeres (algunas reales, otras imaginarias) que, según él, lo observan y vigilan, con lo cual el texto apunta a mostrarnos la culpa del protagonista a través de esas miradas acusatorias que remiten insistentemente a sus

⁶ Beatriz Álvarez, «Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?», en Mignon Domínguez (coord.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, p. 44.

⁷ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 159.

⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 78.

promesas incumplidas y su caída moral. Al llegar a la ciudad innombrada, Zama se promete a sí mismo jamás yacer con mujer alguna hasta reencontrarse con su esposa, pero no logra suprimir el deseo y, primero, corteja a una mujer infructuosamente, luego busca prostitutas, concibe a un hijo bastardo y, al final, termina prostituyéndose él también, lo que confirma el fracaso de Zama en controlarse a sí mismo y mantener algún tipo de dominio y estabilidad.

Esa falta de contención se reproduce en la propia narrativa como consecuencia de las alucinaciones que marcan la pérdida de la cordura. La primera mujer a quien Zama ve y con quien vemos iniciarse sus comportamientos demenciales es a una joven que aparece en el patio de la casa observándolo. Cuando Zama nota la presencia de la mujer, queda afásico: «Fui a hablar. Las palabras venían a mi boca y con ellas un impulso para que mi mano las acompañara en ademán caballeresco. *Pero no salieron* y mi mano permaneció caída. Nada invitaba a hablar, a saludarse. Hubiera sido como destrozar algo»⁹. La afasia, producida simultáneamente a la alucinación, inicia la ruina del lenguaje que abarca esta parte de la novela. Igualmente, a partir de esa visión, Zama admite su entrada en un ámbito que supera su capacidad de procesar la experiencia y dice: «Me retiré confundido»¹⁰. Si las alucinaciones son sensaciones subjetivas que no están precedidas por una provocación a través de los sentidos, esa mujer es la primera alucinación que Zama tiene cuando entra a vivir en la casa.

La segunda mujer a quien Zama ve sí existe, y es una criada, de nombre Sumala, que muere al día siguiente de la llegada de Zama. Esa mujer, de quien se nos dice en el texto entendía perfectamente a Zama, es sustituida por otra criada, tercera mujer de esta parte y de nombre Tora, quien en el texto hace las veces de umbral entre lo real y lo irreal. Cada vez que Zama exige explicaciones de los eventos que ocurren en el edificio, Tora enreda al protagonista. Tora puede, de un lado, burlarse de las visiones de Zama cuando éste le pregunta por la existencia de la mujer joven, pero puede también contar despreocupadamente recuerdos imposibles, como el origen de una cicatriz en su cuerpo que se remonta a un incidente que su madre tuvo cuando todavía estaba encinta de ella. Cuando Zama intenta que Tora aclare la situación de las mujeres de la

⁹ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 155. Énfasis mío.

¹⁰ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 155.

casa, lo que surge es un discurso en grumos, coagulado de informaciones contradictorias que Zama no logra desentrañar:

Mis sentidos me decían que en la casa había dos mujeres blancas. La esclava afirmaba –sin malicia, creo– que solo era una y no hija, sino esposa del señor Ignacio. Mentiras, mentiras, me dije, disgustado e impotente. Casa de embustes y de embusteros. De ser burla, era excesiva¹¹.

Zama también ve a una mujer mayor, a quien inmediatamente decide identificar como la esposa del casero y a quien él creía muerta. A partir de esta visión, Zama intenta ordenar el sentido de lo que le entrega su percepción, buscando convencerse de que quizás hubiese un nuevo huésped en la casa. Pero no lo logra, instaurándose nuevamente la duda acerca de sus propios procesos cognitivos: «El razonamiento me procuraba conclusiones lógicas. Sin embargo, el episodio me obsedía como una impostura innecesaria. Algo de falso, elaborado, se me ocurría que andaba en todo eso»¹². Zama percibe también dos presencias más: una cuando entra con dinero a su habitación y jura que lo vigilan para robarle y otra, la imagen de su casero observándolo en el patio. Pregunta entonces a la criada sobre las posibles razones de que el casero lo estuviese evadiendo. La criada responde que el casero lleva días enfermo sin salir de su habitación y mucho menos, de la casa. Zama, entonces, cede a sus propias sospechas sobre lo que su mirada le entrega y concluye que «la razón puede estar en los otros»¹³.

El desvarío de Zama se extrapola al proceso de lectura toda vez que no sabemos exactamente lo que está pasando, ya que la narración proyecta lo que tiene lugar en la conciencia desvariada del protagonista. Las presencias que Zama ve le otorgan al texto cierto estatuto fantástico aún cuando la locura sea completamente real. Una alucinación, a fin de cuentas, es una perturbación mental engañosa fijada en un orden de ideas.

La impotencia de Zama, entonces, lo empuja a encerrarse en su habitación, donde se apresta a leer un manual de leyes utilizado por él con frecuencia para estudiar algunos de sus casos como asesor letrado del virreinato. Cuando Zama se enfrenta al texto, se da cuenta de que no entiende las palabras que lee: «No me importaba lo que leía. No lo entendía.

¹¹ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 178.

¹² Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 163.

¹³ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 171.

Pensé que era la primera vez en mi vida que me daba con ese libro. No precisé constatar lo contrario: era un manual de leyes muy usado por mí, de siempre»¹⁴. La degradación de Zama es evidente en el instante en que se da cuenta de que la conexión entre lo que su vista le entrega y su propia percepción se le escapa y con ella el vínculo con su propio ser.

Tras enfrentarse con otras visiones en episodios semejantes, todos los cuales frustran a Zama en su intento de interpretar su realidad, recibe la invitación de otra mujer, una vecina que le ofrece ayuda económica a cambio de servicios sexuales. Zama se percata de su situación cuando afirma tras esta invitación que «yo era, pues, un visible hombre frágil»¹⁵. Como con el manual de leyes, el lenguaje le falla a Zama cuando quiere negar esa ayuda pero no logra enunciar la negación: «Para contestar las dos preguntas [que le había hecho la mujer] bastaba una palabra: No. Puse: Sí»¹⁶. Zama entrega la correspondencia, la cual deja como marca en sus papeles gotas de tinta que Zama aplasta. Entonces, desesperado, afirma: «Quería extender la suciedad, que todo estuviera sucio»¹⁷. La escritura en fuga de la frase que él quiere negar pero que afirma, marca la degradación del personaje en el acto definitivo que acaba por hundirlo en la locura. Zama entonces parte al encuentro con la mujer que le pagará por sostener relaciones sexuales con él.

Justo después del episodio del encuentro con la mujer, el texto anuncia abiertamente la locura: Zama llega a sus aposentos, vuelve a percibir una presencia fugitiva y misteriosa, intenta atacar a dicha presencia, la tiene sobre él y se da cuenta, asombrado, que la presencia está en él, dentro de él: «Estaba cerca. ¡Encima de mí! Lo palpé. Creí que era mi corazón»¹⁸. Inmediatamente, Zama yace en su cama con calenturas y el sentido de la narración se oscurece todavía más con la aparición de imágenes confusas y ambiguas:

Estaba aislado, sitiado, indefenso porque me habían desarmado los contrastes [...]. Pude verme convertido gradualmente en figura de duelo, por adhesión de las som-

¹⁴ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 179

¹⁵ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 186.

¹⁶ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 188.

¹⁷ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 188.

¹⁸ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 198.

bras, pelusa de murciélago, en el curso de mi camino [...]. El horror, esa noche no revelado aún como horror, ya me había capturado¹⁹.

Una mujer, que parece ser la vecina desde cuya casa había salido, aparece cuidándolo. Zama, significativamente, entiende que lo que esa mujer le dice es inteligible: «cuanto me decía era sencillo y comprensible»²⁰. Pero Zama no estaba listo para entenderla, a pesar de su claridad. Sobre lo que ella decía, Zama manifiesta que «yo lo recibía como si tuviera doble fondo y, en él, la explicación, todas las explicaciones»²¹.

Zama ha enloquecido. Las presencias que lo acosaban, las mujeres que lo observaban, las visiones y sombras de figuras eran todas claves del estallido de la paranoia del personaje que lo hacían replegarse en sí mismo y sospechar de todo y de todos. El horror que lo acecha no es otra cosa que el delirio alucinatorio que lo despega de la realidad y lo entrega de lleno a otro ámbito, el de la enfermedad, en el cual el lenguaje pierde su función comunicativa y se deshace en hilachas, briznas de sentido que le toca al lector descifrar. «Todo era ambiguo», afirma el narrador,

[...] pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella [la mujer que lo cuida] sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre²².

Zama, que quiere expresarle a la supuesta mujer que lo cuida su miedo, pero sin la carga de las palabras, intenta tomar su mano y al intentarlo encuentra sólo la suya. Si la alucinación estaba presente en el momento en que Zama desconocía los límites o fronteras de sus pensamientos, al final de la segunda parte la alucinación se ha extendido y ha abarcado también a su cuerpo. Zama no conoce los límites de su propia corporeidad:

[...] con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiente, y esto me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mí la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda, o la izquierda a la derecha, no podía saberlo. No podía

¹⁹ Antonio Di Benedetto, *Zama*, pp. 201-203.

²⁰ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 203.

²¹ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 203.

²² Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 205.

saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no [...] Todo se negaba²³.

Entonces sobreviene el silencio.

En un breve acápite que concluye con esta parte de la novela, Zama se reconoce enfermo y de ese tiempo de enfermedad rememora que sobre esos días: «tenía que declararme inhábil para juzgar. Ignoro si se me escapaba el entendimiento o es que yo prefería no entender»²⁴. Una vez se recupera, Zama descubre que, en efecto, no eran dos, sino sólo una mujer la que habitaba la casa. En la tercera parte de la novela Zama, en efecto, recupera la cordura; sin embargo, el lenguaje no vuelve a ser el mismo. Los vestigios de la degeneración de Zama marcan la narración en la tercera y última parte y se compenetra con la coherencia de un lenguaje tradicional en un contrapunto narrativo en el cual fragmentación y expresividad comunicativa conviven, como en Zama la huella de su locura y su recuperación.

El texto de Di Benedetto se ubica en una práctica de experimentación literaria en la cual el género de la novela explora, dentro de una pretendida linealidad, formas de ruptura que abran las posibilidades de reevaluar las nociones de legibilidad y sentido. *Zama* pone de manifiesto una entropía convertida en proceso *ordenado* en el que el registro de las vivencias se modifica de acuerdo a la percepción deformada de un personaje en crisis.

El texto, como el personaje, queda indeleblemente marcado por la experimentación así como por la locura. Las esquirlas del lenguaje fragmentado que encontramos a lo largo de la novela nos hablan de una especie de «ruinología», en palabras de Uriarte²⁵, es decir, de lo destruido que persiste justamente como ruina, como la manifestación de la voluntad de narrar enfrentada a un lenguaje que desafía el reto de narrar la experien-

²³ Antonio Di Benedetto, *Zama*, pp. 205-206.

²⁴ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 206.

²⁵ Javier Uriarte estudia, a propósito del texto de da Cunha, el paso de la mirada desconcertada de un narrador a su percepción de «imágenes de ruinas» y dice que «Se trata de imágenes que persiguen al narrador e invaden su lenguaje» («Emergencias de lo invisible: ruina y lenguaje en *Os sertões*», en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte [coord.], *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016, pp. 139-140). En la novela que nos ocupa nos interesa el movimiento de la experiencia de la decadencia de Zama a su expresión en un lenguaje «arruinado».

cia. En el caso de *Zama*, la función del lenguaje persiste a pesar de una amenaza que lo acecha a lo largo de la lectura. La función ya no es la que se propone en el comienzo del texto, sino que es, como dijimos, el reflejo del sinsentido que acosa, asimismo, al personaje principal. La alucinación y la paranoia de Zama no son más que partes del proceso de interpretación de un conflicto que deja la marca del deterioro en el texto, es decir, la transcodificación de la experiencia que produce, en consecuencia, una narrativa fracturada.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Beatriz, «*Zama*: ¿posible refutación a la novela histórica?» en Mignon Domínguez (coord.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 37-47.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, London, The Athlone Press, 1990.
- Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Freud, Sigmund, «El humor», en *Obras completas. Vol. 21. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Uriarte, Javier, «Emergencias de lo invisible: ruina y lenguaje en *Os sertões*», en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte (coord.), *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016, pp. 137-158.

El periodismo latinoamericano: monopolio de información o libertad de expresión (2000-2015)

MAROUANE EL MAHIBBA

(Universidad de Mohamed V) جلمع عم محمد الخامس

RESUMEN: Esta investigación procura responder a un inquietante interrogante: ¿existe una libertad de expresión en los diarios escritos de América Latina? Los estudios ponen los rotativos *La Nación de Costa Rica* y *El País* de Uruguay en primera fila de lo que es la prensa libre en Latinoamérica. Sin embargo, otros muchos estudios afirman, con certeza, que cada vez más la información está siendo controlada por grupos conglomerados tales como *Epena*, *Clarín*, *Televisa* y *Cisneros*, por citar los ejemplos más relevantes.

PALABRAS CLAVES: Libertad de expresión, *La Nación*, *El País*, América Latina

1. Introducción

El monopolio de la información está muy en boga en América Latina. En los últimos quince años, el control férreo de las empresas editoriales ha ascendido, dejando varios episodios históricos para la memoria colectiva de la prensa local. Los últimos informes de Freedom House dejan entrever que países como Costa Rica y Uruguay están en la órbita de la prensa libre¹, marcando así una exclusividad en toda América Latina.

¹ Freedom House es una organización no gubernamental con sede en Washington D. C. y con oficinas en cerca de una docena de países. Conduce investigaciones y promueve la democracia, la libertad política y los derechos humanos.

América del Sur, por tanto, sigue en la zona de *prensa parcial*, mientras que México, Cuba y Venezuela están inmersos en la zona *no libre*. Con miras a analizar los casos de Costa Rica y Uruguay, procuraremos hacer una breve radiografía de la libertad de expresión a través la prensa diaria en el continente y estudiar, en profundidad, el estado de la prensa actual en América Latina.

2. Desarrollo

2.1. Antecedentes históricos

Durante el transcurso de los años, la mayoría de las cabeceras latinoamericanas han vividos momentos de muchos altibajos económicos, pero un grupo de prensa ha consolidado su posición como líder de audiencia en varios zonas del continente.

Para ver en profundidad el caso de estas empresas, hemos elaborado varias estadísticas de acuerdo con los informes de los últimos años realizados por Skyscraper², The 4 International And Media News Papers³ y Freedom House:

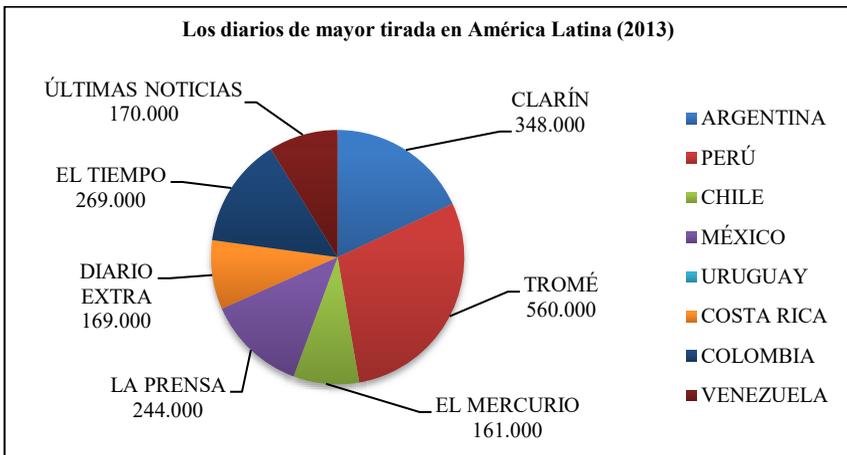


Fig. 1. Los diarios de mayor tirada en América Latina. Fuente: elaboración propia a partir de los informes de Skyscraper y The 4 International Media and Newspapers.

² Foro especializado en la actualidad sobre América Latina.

³ Página web especializada en el ranking de las visitas por internet.

Este informe muestra gráficamente el momento histórico que está viviendo la prensa diaria con un porcentaje muy alto de ventas para los grandes grupos comerciales del mercado editorial latinoamericano. Son, en orden, el Grupo El Comercio, Grupo Clarín, Grupo El Tiempo y el Grupo El Mercurio. Siguiendo en el mismo sentido, estas cuatro concentraciones, paradójicamente, forman parte de las empresas que más generan parcialidad en la prensa. Perú, Argentina y Colombia, a pesar del desarrollo notable e innegable de la prensa diaria, son países donde hay un monopolio de información arraigado, profundo y hermético. Sin embargo, el rotativo *Tromé* ha podido irrumpir en este escenario para batir récords de venta y romper, aunque ligeramente, la sólida estructura del mercado editorial. Visto con perspectiva, la aparición de la prensa popular en el continente latinoamericano, diario *Tromé* como caso relevante, puede producir mayor libertad de expresión, porque es un tipo de prensa que tiene en el ojo de mira a un público *no lector*. Además, en este tipo de prensa, no existe un filtro de información, ya que la oferta es gratis y se basa, entre otros aspectos, en reflejar el pulso social, cultural y político de los países en cuestión en las portadas.

Chile, como país precursor de la prensa escrita en América Latina, oscila entre ser un país libre y no libre. El Grupo El Mercurio de Agustín Edwards Mc-Clure controla tres diarios: *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las últimas Noticias*. Así, pues, Chile se considera como uno de los países productores del control de información. Ahora bien, ¿porqué países como Costa Rica y Uruguay siguen manteniendo la libertad de expresión en sus respectivos territorios a pesar del paso de los años? Además, ¿por qué Venezuela, México, Ecuador y Cuba siguen sin *bajar* de la zona no libre de la prensa escrita? Para verlo con más claridad, y gracias a una elaboración propia, vamos a presentar una serie de datos que muestran el desarrollo de la libertad de prensa en América Latina:



Fig. 2. Mapa representativo de la prensa libre en América Latina (2015-2016).
Fuente: Elaboración propia a partir de los informes de Freedom House.



Fig. 3. Mapa representativo de la prensa libre en América Latina (2012-2013).
Fuente: elaboración propia a través de los informes de Freedom House.

Comparando ambas gráficas, Costa Rica y Uruguay son los únicos países que representan un escenario libre en cuanto a la prensa diaria se refiere. De tal modo que Chile, Colombia, Brasil, Paraguay, Bolivia y Perú dan muestras verosímiles de una prensa parcialmente libre. Los casos extremos del continente son México y Cuba, que siempre han sido objeto de críticas. Mejor prueba de ello, es que desde los años 2001 y hasta este momento no ha habido ningún cambio. Vemos a continuación otro mapa de años anteriores:



Fig. 4. Mapa representativo de la libertad de prensa en América Latina (2001-2002). Fuente: elaboración propia de acuerdo con los informes de Freedom House.

Analizando los datos previamente expuestos, se puede decir que tanto Costa Rica como Uruguay ponen de manifiesto casos únicos cuando en la mayoría de los países se genera más monopolio y control de la información. Cabe destacar, dicho sea de paso, que en los países de prensa no libre, existen sistemas políticos muy arraigados. Asimismo, afloran grupos en el mercado editorial que comercian más de un diario escrito. En este caso, Chile, Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador, México, Cuba y Argentina son las grandes marcas del mercado en la zona y lo confirman, cada día más, en todos los *rankings* de venta anual de los diarios escritos.

2.2. Factores determinantes

El *affaire* de Costa Rica y Uruguay no es fruto del infortunio, sino es un claro reflejo de situaciones inéditas en el continente latinoamericano.

Desde un primer momento es fundamental señalar que Costa Rica y Uruguay disponen de un mercado editorial poco común. Optando por otros términos, los diarios más leídos y consultados en red, no sólo en San José, sino también en Montevideo, son dos. Para ver más de cerca la situación de estos dos países, veremos las últimas estadísticas:

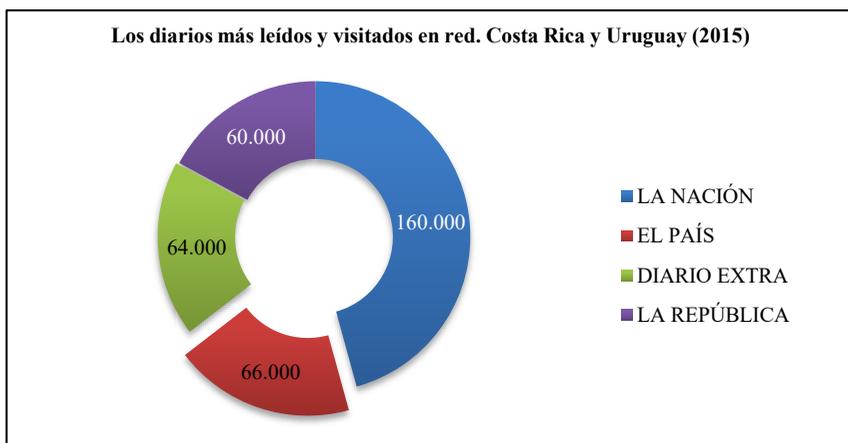


Fig. 5. Los diarios más leídos y visitados en red en Costa Rica y Uruguay.
Fuente: elaboración propia.

No caben dudas, a nuestro juicio, de la poca competitividad existente entre los componentes de la prensa diaria en ambos países. Visto desde otro

ángulo, los matutinos en cuestión, *El País* de Uruguay y *La Nación* de Costa Rica, no forman parte del mismo bloque económico de otros rotativos como en el resto de los países latinoamericanos. En este caso, por tanto, el monopolio es menor y la posibilidad de la libertad de expresión es mayor. Recordemos que las empresas industriales de la prensa diaria tienen un porcentaje muy elevado de monopolio. Tanto es así que en Argentina el Grupo El Mercurio no tiene rivales, así como el Grupo El Comercio en Perú, el Grupo Cisneros en Venezuela, el Grupo Globo en Brasil, el Grupo El Universal en México y El Tiempo en Colombia.

Por otro lado, a partir de los años 2000 y hasta la fecha, no ha habido sistemas políticos que repriman la prensa diaria, salvo casos extremos. Esto quiere decir que en Uruguay, tras los años de la dictadura de Terra⁴, ha habido un periodo longevo de estabilidad política, hecho que provocó una atmósfera favorable para el ejercicio del periodismo imparcial. Tanto es así que, también, Costa Rica tuvo el mismo periodo próspero en lo que se refiere a la situación política. Antes, durante los años 20, Costa Rica sufrió varios golpes de Estado que dejaron el país en una situación complicada, sobre todo, en el periodo de Federico Tinoco.

En cambio, y desde un punto de vista del público lector, el rotativo *El País* se dirige a una población en la que las tasas de analfabetismo alcanzan cifras inferiores. En este sentido, Uruguay siempre ha ocupado la primera posición como país con menos número de analfabetos. Este criterio, bajo nuestra opinión, juega un papel decisivo en el desarrollo de la prensa local y demuestra que el público lector constituye una capa social de gran envergadura. De este modo, la libertad de expresión recobra más importancia dentro de la República Oriental de Uruguay y, en concreto, en las salas de redacción de la prensa diaria.

El caso de Costa Rica es muy significativo, porque se considera el país con la tasa más inferior de analfabetismo en América Central. Por ello, a pesar de la diferencia entre Uruguay y Costa Rica, nos encontramos ante casos particulares que comparten entre sí los mismos factores determinantes para una mayor libertad de expresión en la prensa escrita.

En el resto de países de Latinoamérica el panorama es diferente y la tasa de analfabetismo rompe récords, sobre todo, en Brasil, Bolivia, Perú, Nicaragua y Honduras.

⁴ Hace referencia al periodo de gobierno de José Luis Gabriel Terra en los años 30 de Uruguay.

Por añadidura, los casos de Costa Rica y Uruguay, siendo dos industrias culturales de prensa, reflejan dos modelos únicos e irrepetibles en todo el continente latinoamericano. Siguiendo en una misma línea, *El País* de Uruguay y *La Nación* de Costa Rica son dos matutinos que ejercen el periodismo dentro de un espacio cultural, político y social totalmente distinto al resto de los países latinoamericanos.

3. Conclusiones

Concluyendo ya, se puede decir que el futuro de la libertad de prensa en el continente latinoamericano sufre un enorme riesgo de concentración en la última década y se encamina hacia una prensa más tradicional. A pesar de ello, sin embargo, el auge de la prensa digital actualmente puede cambiar el escenario y producir nuevos parámetros en el periodismo escrito en Latinoamérica, porque los diarios escritos que van apareciendo en la escena de la prensa escrita son más populares que tradicionales. En este caso, resaltamos el papel importante que está jugando actualmente el diario de Lima *Tromé* que pudo vender más ejemplares que el mítico matutino de Buenos Aires *Clarín*.

Los datos anteriormente citados, por tanto, corresponden con una realidad palpable y no dan lugar a falsas interpretaciones. Tanto Costa Rica como Uruguay han sido siempre dos países donde el monopolio y el control de la información ha sido menor en comparación con otros países del continente latinoamericano, hecho que ayudó al buen ejercicio de la prensa escrita en todos los ámbitos.

OBRAS CITADAS

- Freedom House, «Freedom in the World 2014» (22-04-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-11-2017] <<https://freedomhouse.org/report/freedom-world/freedom-world-2014>>.
- The 4 International Media and News Media Papers, «Informe 2015» (12-12-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-11-2017] <<http://www.4imn.com/topLatin-America>>.

***Abrapalabra* de Luis Britto García. Obra síntesis del boom y del postboom en Latinoamérica**

LUIS GONZAGA ÁLVAREZ LEÓN

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

RESUMEN: Durante los años sesenta, aparece en Latinoamérica una nueva narrativa conocida con el cognomento de *boom*. La antigua, con un discurso horizontal y cuya temática era la dicotomía civilización-barbarie, fue remplazada por una más ágil y tematizada continentalmente. Tal movimiento contempla cuatro tendencias: realismo mágico, narrativa conceptual, sicologista y neobarroca. Posteriormente, le sigue el denominado *postboom*, una especie de oposición; pero, a nuestro juicio, solo en la estructura superficial. Dentro de este panorama, aparece el venezolano Luis Britto García, premio Casa de las Américas (1970, con la colección de cuentos *Rajatabla*, y 1979, con la novela *Abrapalabra*). Pensamos que tal novela puede considerarse como una obra síntesis de las tendencias citadas. Esperamos poder comprobar nuestra hipótesis.

PALABRAS CLAVE: *Boom*, *postboom*, realismo mágico, sicologismo, conceptualismo, neobarroquismo, historicismo

1. Un acercamiento a las características generales de la narrativa de los años sesenta

Durante los años sesenta, aparece en Latinoamérica la llamada nueva narrativa, movimiento conocido con el cognomento de *boom*. La novela de la tierra, regional o costumbrista, también indianista en algunos países como Bolivia y Perú, con su discurso narrativo horizontal y su dicotomía civilización-barbarie como temática, debe dar paso a una narrativa más ágil, con otros temas también presentes en el amplio espectro geo-

gráfico del continente. Por esta última razón, a nuestro juicio, el movimiento contempla cuatro tendencias fundamentales: el realismo mágico, la narrativa sicologista, la conceptual y la neobarroca.

En cuanto a la tendencia magicista, a pesar de que ya en Miguel Ángel Asturias habíamos conocido el *nahualismo* como la capacidad de convertirnos en el animal que llevamos por dentro y así escapar de contingencias negativas y de que *Pedro Páramo* fue publicado en 1955, dada la intensión y la extensión en su obra, es innegable decir que el principal exponente es Gabriel García Márquez. Esta orientación tiende a presentar algunos hechos sobrenaturales como posibles de ser reales. Ello hace que haya una actitud respetuosa frente a los mitos y otras creencias de los pueblos precolombinos y afroamericanos. Así, lo mágico viene a constituirse en una forma de conocimiento del mundo. Como hay que dominar las fuerzas de la naturaleza para alcanzar la felicidad y como el hombre ha perdido la animalidad que lo caracterizaba, surge la magia¹. Por esta razón, cuando la literatura penetra este mundo y lo hace suyo, comienza el establecimiento de barreras limítrofes entre la realidad concebida como mágico-religiosa y el conocimiento que se tenía de lo fantástico, en los cuentos de «Había una vez...». De esta manera, la realidad concebida como mágico-religiosa lleva dentro de sí un cuestionamiento de la verdad que, hasta el momento, no se nos había ofrecido. Pero el hecho más importante para la literatura estuvo en la expresión de ciertos acontecimientos reales que trasponían la veracidad misma. Así, Remedios la bella, de *Cien años de soledad*, delante de todos levita y asciende al cielo sin sorpresa alguna. De tales hechos están llenos los argumentos de García Márquez. Por su parte, ya Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, nos había colocado en un mundo tangible-intangible. El lector, en un momento determinado, no sabe cuándo hablan los vivos y cuándo los muertos, porque las conversaciones con los fantasmas son percibidas como conversaciones reales, ya que la historia de América Latina ha sido siempre una crónica de lo maravilloso dentro de una realidad real.

En cuanto a la tendencia sicologista, a nuestro juicio, está firmemente representada por un autor que figura como precursor y no como fundador

¹ Luis Álvarez León, «Latinoamérica y los conceptos literarios de lo fantástico, lo real maravilloso y el realismo mágico», en *Actas del XXX Convegno Internazionali di Americanistica*, Perugia, Centro di Studi Americanistici «Circolo Amerindiano» / Università di Perugia, 2008, pp. 212-228.

del *boom*. Es Ernesto Sábato, con sus *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abadón el exterminador* (1974). El primero es una narración que, en el nivel de la forma de la expresión², semeja un informe, producto esto último de la formación científica del autor. En cuanto a la forma del contenido, ella nos entrega la desquiciada vida de un pintor que llega al asesinato de la única persona que lo había comprendido. Así, va desarrollando escenas sicologistas, lo cual es continuado en las otras dos novelas citadas. Además de Sábato, es válido agregar a Mario Benedetti, con las meditaciones —presentes en *La tregua*— sobre la soledad existencial y la integral monotonía, producto de la pérdida del amor. Como la mayoría de los integrantes de este movimiento, Benedetti participa de alguna de las otras tendencias que aquí hemos enumerado.

La que hemos dado en llamar tendencia conceptual posee un principal valor extraliterario, como es la denuncia de la situación política vivida por los autores en sus respectivos países. Dadas las muchas similitudes sociales, históricas, económicas y de otra índole que poseen entre sí los países latinoamericanos, tal valor se hizo supranacional. Igualmente, se debe recordar que tal ámbito se caracterizaba porque sus naciones estuvieron regidas por dictaduras militares. Por tales razones, es la tendencia más prolífica. Así, Mario Vargas Llosa se convierte en el más importante autor de este tipo, al denunciar, en *La ciudad y los perros*, el sistema educativo militar y cuartelario del Perú y la actitud de los militares en general y su acción en la vida de tal país. Más adelante, en *La casa verde*, nos comunica la existencia de una naturaleza violenta que se sucede desde la selva hasta la llanura peruana. Igualmente, *Historia de Mayta* aborda la conceptualización en hechos del pasado. Asimismo denuncia las atroces conductas de la dictadura de Manuel Odría en *Conversación en la catedral*. Aunque Vargas Llosa cambió de rumbo en su concepción ideológica, como puede verse en el hecho de que su obra va tocando otros temas de diversa índole, desde su ruptura con la revolución cubana, podríamos afirmar que continúa informándonos sobre los aspectos conceptuales de su nueva cosmovisión. Indudablemente que en este aparte es imposible no mencionar a Carlos Fuentes, quien replantea la novela de la revolución mexicana, ahora con una visión crítica, como puede apprehenderse en *La muerte de Artemio Cruz*. Con una temática diferente

² Usamos aquí la terminología de Louis Hjelmslev, en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971, p. 160.

pero igualmente válida para su inclusión en el movimiento, surge en Venezuela Adriano González León, con *Pais portátil*, la cual, a través de la dislocación narrativa de tres tiempos (pasado remoto, pasado reciente y presente) expone la realidad venezolana durante la época de la violencia ocasionada con la aparición de la guerrilla urbana, enfrentada, no a una dictadura sino a un gobierno democrático.

En la década del setenta, como otro ejemplo, va publicándose lo que se ha conocido dentro de la crítica literaria como la novela del dictador, la cual se constituye en corolario de la tendencia conceptual, debido a que el personaje dictador funciona como eje narrativo de la acción novelesca y porque los autores condenan la práctica de tales gobiernos. Inspirados, a nuestro juicio, en la obra española, pero con ambiente latinoamericano, de *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán. El ciclo surge con un autor que ha sido considerado como el precursor tanto del *boom* como del realismo mágico. Tal autor es Miguel Ángel Asturias, con *El señor Presidente*, cuyo referente tácito es la dictadura de Estrada Cabrera, en Guatemala. Por esta senda, hayamos a Roa Bastos, con *Yo, el Supremo*, una parodia de la dictadura de Rodríguez de Francia. Por su parte, la obra *El otoño del patriarca*, de García Márquez, nos coloca frente a Zacarías, un dictador latinoamericano ficticio, en una república del Pacífico, también ficticia, pero que efectúa todas las barbaridades capaces de ser realizadas por los gobiernos criticados. Ellas van desde la muerte de maridos, para quedarse con sus esposas, hasta el asesinato de cada hombre de confianza que intenta quitarlo del medio. Tal es el caso del general Rodríguez Aguilar, quien es muy culinariamente guisado y servido ante los ministros y los altos jerarcas militares que con él conspiraban. Finaliza, y ojalá que así sea, este ciclo con la reaparición, en el 2000, de Vargas Llosa y su *Fiesta del chivo*³.

La cuarta tendencia por nosotros indicada es la neobarroca. Las obras aquí ubicadas se caracterizan por cierta dislocación en la forma de lograr multiestructuras y por cierto enfrentamiento a las estructuras ligüísticas reinantes y a la misma condición novelesca. De ahí que tales actos narrativos tiendan a una especie de co-fusión entre lo histórico y lo anecdótico, adornado por un uso cuasi-desmedido de los recursos lexicales. A tal efec-

³ De esta obra ya hemos hecho una amplia referencia: «El dictador latinoamericano como objeto narrativo en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa», en *Palabras Diversas*, 20 (2009), pp. 42-59.

to, dice Noé Jitrik⁴, «intenta una tipología de narraciones latinoamericanas [...], a partir de la noción de escritura, independientemente del tema que trate». Esto sería como decir que se intenta concebir historias solamente a través de las palabras⁵. El representante más importante es, sin duda, Julio Cortázar, con su monumental *Rayuela*. Otra característica neobarroca es la búsqueda de una sinestesia entre la literatura y otras artes como la música y la pintura. Figura importante en este aspecto es Alejo Carpentier, con el *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*. De esta última se ha dicho que sus partes han sido concebidas con el número y características de los movimientos de una sinfonía. Otra figura digna de ser nombrada es la de José Lezama Lima, quien hizo teoría y praxis sobre el neobarroquismo y la creación novelesca latinoamericana. Su obra *Paradiso*, desde el nombre en italiano y en homenaje a Dante, nos acerca a lo que será su construcción verbal. Igualmente, y más adelante en la cronología, Severo Sarduy actualizó los estudios clásicos del barroco, como manifestación neobarroca en la literatura. De él, Irlemer Chiampi dice lo siguiente:

La audacia casi irreverente de sus primeras iluminaciones sobre el tema, lo llevan a franquear el sempiterno debate sobre el carácter reaccionario del barroco histórico (como arte de propaganda de la contrarreforma/de la monarquía absoluta o como expresión del elitismo de la aristocracia) para extraer de él lo que Alfonso Avila ha llamado «la rebelión por el juego». Sin dejar de ser «histórico», el barroco lúdico-serio [...] que Sarduy invoca proporciona un *paradigma cognitivo reconocible dentro del paradigma estético*. Ésta, que me parece su aportación abstracta más fecunda al reciclaje del Barroco, se formula, sin embargo, a partir de ejemplos muy concretos de artistas y escritores latinoamericanos de la actualidad⁶.

2. *Postboom* e historicismo

Posteriormente, la narrativa en todo su conjunto adquiere otras características, como el abandono de los metadiscursos, la vuelta al realismo, una especie de alejamiento de las preocupaciones existenciales, la historia

⁴ Citado por Cristo Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 95.

⁵ Naturalmente, hablamos de la historia con minúscula, lo que se opone a discurso, dentro de la acción novelesca.

⁶ Irlemer Chiampi, «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», en *Criterios*, 32 (1994), p. 175.

novelada⁷ y la aparición de la temática denominada «literatura de sexos», que no de géneros, como comúnmente ha sido definida por muchos autores. A este movimiento se le ha adjudicado el nombre de *post-boom* o también *narrativa postmoderna*. Forman parte de él autores como Manuel Puig, Isabel Allende, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela, Luis Sepúlveda, Antonio Skármeta, Severo Sarduy, Brice Echenique, los venezolanos Denzil Romero, Francisco Herrera Luque y el autor que estudiamos en esta ponencia, entre otros.

A pesar de que alguna crítica ha sostenido que este movimiento consiste en una rebelación en contra del *boom*, muchas de las características de las obras mantienen esquemas que no desean imitar. De la misma manera, está el hecho de que los autores del *boom* continúan produciendo dentro de lo que podría haberse definido como su estrato cronológico.

Para nosotros, además del abandono de los metarrelatos y la aparición de la literatura escrita por mujeres, dentro de este período, las más importante manifestación está en lo que hemos denominado novela historicista. Tal importancia radica más en el hecho de la cantidad de obras que tocaron el tema que en la agudización de la crítica social. Ya habíamos dicho que como generalmente ocurre, la historia fabulada no hace daño ni se mete con nadie, se da también una narración historicista⁸. Así, coincidimos con Silvina Barros, cuando nos afirma que:

En los últimos tiempos asistimos a una proliferación de novelas que aparecen bajo el rótulo de Novela Histórica y que toman para la construcción de su relato la vida privada de personajes históricos, aspectos personales, psicológicos o anecdóticos, que instalan en un segundo plano y/o desdibujan el sentido político de la Historia, otras se centran en las problemáticas políticas, otras ficcionalizan y bordean lo fantástico

⁷ En este caso, hablamos de la Historia con mayúscula, signada por el devenir de los pueblos y de los hombres y mujeres que habitan en ellos. Para los autores que cultivan este tipo de narrativa, la historia es un referente; está modificada, atendiendo a determinadas concepciones del autor.

⁸ Luis Álvarez León, «Cambios sociales y creación literaria en América Latina. El caso Venezuela», en *Sociedad Venezolana de Arte Internacional* (22-08-2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 31-07-2017] <<http://sociedadvenezolana.ning.com/forum/topics/cambios-sociales-y-creacion-literaria-en-am-rica-latina-lenguaje>>.

en relación con las circunstancias históricas, otras trabajan el dato histórico a partir de la parodia, etc., etc.⁹.

3. *Abrapalabra*

Dentro de este panorama, surge el escritor venezolano Luis Britto García, ganador del premio Casa de las Américas en dos oportunidades: en 1970, con un conjunto de cuentos intitulado *Rajatabla*, y en 1979, con su novela *Abrapalabra*. A nuestro juicio, esta novela puede ser considerada como una obra síntesis de las orientaciones con que se presenta no solamente la narrativa del *boom*, sino también la que le sucede.

Nos atreveremos a realizar tal afirmación, debido a que el panorama literario e histórico de nuestro país es un poco diferente al de los de su entorno geográfico. Los venezolanos llegamos tarde al movimiento al cual nos estamos refiriendo. Las causas son ampliamente conocidas. La más descollante es que en 1958 es derrocada una de las tantas dictaduras y gobiernos militares que hemos padecido a través de nuestra historia republicana. Después de esto, comienza otra etapa política, la democracia representativa.

Ante esta realidad, mientras en el mundo hispanoamericano se desarrollaba la literatura del *boom*, Venezuela tenía sus propias literaturas. Una, y la más importante, es la conocida como «la literatura de la violencia» o «de la Venezuela violenta». En esta etapa aparecen relatos testimoniales como los de Labana Cordero, de Ángela Zago, de Irma Salas y un poco Argenis Rodríguez. Así como relatos ficcionados como los de José Vicente Abreu y Salvador Garmendía. La otra literatura, posterior a la de la violencia, es la que, a lo mejor, algún día alguien podrá llamarla de la evasión o del arrepentimiento. Ya nosotros, habíamos dicho que con la derrota militar y política de la guerrilla en Venezuela se había producido un natural desgaste estético-ideológico y que el discurso narrativo había empezado, por una parte, a replegarse hacia temas presentes en la persistencia diacrónica del género y, por otra, trataba de adaptarse a un nuevo conjunto de realidades cósmicas, sociales, históricas y políticas¹⁰.

⁹ Silvina Barros, «La historia desde los márgenes: guiones generalizados en *Como vivido cien veces*. Una propuesta de lectura desde la microhistoria italiana», en *Revista Borradores*, 8-9 (2008), p. 1.

¹⁰ Luis Álvarez León, «Cambios sociales y creación literaria en América Latina...».

Afortunadamente, Luis Britto García se fuga de esta especie de lucha de contrarios. Como no participó en la lucha armada, no tiene testimonios que ofrecer. Como tampoco participó en el asalto a las embajadas y a las comisiones culturales del período posterior, tampoco guarda rencores sobre la derrota, pero no buscó, de ninguna manera, posiciones acomodaticias a las nuevas realidades sociopolíticas. A nuestro juicio, se mantuvo como un lector zahorí de las dos literaturas, de las cuales hemos hablado antes. Después de este proceso adquiere un lenguaje audaz, que lo coloca dentro de las vanguardias de la postmodernidad y un sentido humorístico, que lo acerca al nuevo lector. Por estas dos razones, el autor va conjugando poco a poco lo que será *Abrapalabra*.

Para la crítica literaria venezolana, y nosotros coincidimos con ella, la novela *Abrapalabra* no es una unidad, bajo la concepción canónica del término. Constituye una suma de narraciones con unidades de acción particularizadas que divergen según los objetivos de las mismas, pero que convergen, a veces, a través de los personajes y del discurso formal. En otras palabras, es una novela múltiple, porque múltiple es también su temática y el extenso desarrollo para cada uno de sus elementos.

3.1. «*Abrapalabra*» es una novela historicista

Podríamos comenzar diciendo que *Abrapalabra* es una novela historicista, pero con una orientación diferente al historicismo que le antecede y al que viene después. Es un historicismo crítico que pone en tela de juicio el desarrollo de la historia nacional oficial y que tiempo después Luis Britto García explicará la teoría en la cual se basó su praxis novelesca:

La primera fábula de la Historia Oficial es la Leyenda Dorada. Postula ésta que la conquista europea rescató a los aborígenes de un abominable salvajismo: para destacar la existencia del aporte ibérico, reduce a la nada las culturas preexistentes. La Historia Oficial decreta que el tiempo de América comenzó el 12 de octubre de 1492¹¹.

Fiel a esa teoría, el autor completa un recorrido de quinientos años, en los cuales nos va poniendo de manifiesto tanto el discurso de los conquistadores, como el de los que intentan desconquistarse. Veamos el ejemplo de una carta de relación, parodia de muchas de las escritas por los cro-

¹¹ Luis Britto García, «Historia oficial y nueva novela histórica», en *Cuadernos del CILHA*, 6.6 (2004), pp. 23-37.

nistas de Indias: «E que esta relación pongo en un botijo e arrojo al mar porque quede noticia de lo sucedido. E que en la bodega iban negros arriba de trescientos, todos bien maniatados e ferrados conforme es la costumbre»¹². De esta manera, desde el inicio de la novela, en su fase historicista, comienza a denunciar lo que se ha llamado la Leyenda Dorada, para explicar las características positivas de la conquista española. Otras veces, ese discurso muestra la conducta de los adictos a la dictadura de Juan V. Gómez, mostrando lo que, otras veces, hemos llamado las generaciones de la diáspora en los pueblos interioranos del país. De igual modo, a la par en que se va desmitificando la historia nacional en su conjunto, se va también criticando la historia actual. Un ejemplo para el primer caso, es el uso que el autor da al topónimo: San Miguel de los Ángeles de Acataurima, en una especie de *leit motiv* que simboliza la ciudad de Santiago de León de Caracas. El desarrollo de San Miguel, a través de la historia es el mismo plano que contemplan los caraqueños en su devenir, desde su fundación hasta la actualidad de la historia narrativa. Para el segundo, la crítica de la actualidad, ofrecemos una cita que pone como ejemplo, el pago miserable que se les hace a los trabajadores inmigrantes: «Lavoravamo notte e giorno, lavoravamo la domenica e chiudevamo le porte per ingannare gli ispettori del trabajo»¹³. Tal desmitificación se encuentra muy bien delineada en un interesante trabajo de Amarilis Hidalgo que culmina diciendo que en *Abrapalabra*:

[...] cada voz narrativa reproduce un período histórico particular que amplifica el tratamiento del tema colonial. [...] En esta perspectiva, Britto García promulga una nueva versión de la historia colonial venezolana que se aparta de los postulados históricos propuestos por la historiografía tradicional en Venezuela¹⁴.

3.2. «*Abrapalabra*» es una novela conceptual

Pero no es solo su visión historicista crítica, la que le da importancia a la obra, también diremos que *Abrapalabra* es una novela conceptual. Para

¹² Luis Britto García, *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila, 2011, p. 86.

¹³ Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 94.

¹⁴ Amarilis Hidalgo, «*Abrapalabra*: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana», en *Inti: Revista de literatura hispánica*, 37 (1993), pp. 163-169 (en línea) [fecha de consulta: 03-02-2014] <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/20>>.

ello, basta revisar la actuación de sus personajes, los cuales son signos de clases sociales determinadas y cuyos conceptos y maneras de ver su mundo circundante reflejan sus posiciones económico-políticas. Así, el personaje Gonzalo González no puede hacer otra cosa que añorar la esclavitud y defender las relaciones de producción latifundista. Su hijo, Gonzalito González González se define a sí mismo en este monólogo:

[...] qué carajo tengo yo que andar jodiéndome, como decimos en criollo, con esta mierda de mautes flacos y de indios, para sacar un siete por ciento, cuando si consigo el crédito agropecuario que tenemos hablado, colocándolo a plazo me da el doce por ciento y en préstamos el veinte y empleado en financiadoras el cien [...]. Porque yo lo que quiero es un crédito que esté en esa lista de los que nunca se cobran¹⁵.

Por su parte, Moncho representa el don nadie que una vez participó de una generación de la diáspora, hacia la búsqueda de «felicidad y peseta»¹⁶. Luego se une a la clase obrera organizada y finaliza formando parte de los nuevos ricos de la democracia representativa. Tiene que armar artulugios para presentarse como defensor de los desesperados, pero que, verdaderamente, actúa como defensor de los desesperantes.

A nuestro juicio, uno de los personajes más importantes es Rubén. Es el típico adolescente que hace todo lo contrario de las desideraciones que le formula la madre: «Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén, Rubén no protestes profesores, no digas *yanquis go hom*, Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén [...] no quemes cauchos, no agites Rubén [...] Rubén componte»¹⁷. De esta etapa y con el tiempo, pasa a representar el activismo político, primero en contra de la dictadura, después en contra de una democracia representativa también opresora. Casi al final de la historia novelesca, conocemos a otro Rubén. Es decir, otra cara del mismo personaje. Es el Rubén que concluye sus días en un basurero y que en un largo conversatorio con un amigo reciente, este le ofrece el panorama de la derrota¹⁸. Para nosotros,

¹⁵ Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 361.

¹⁶ Es una paremia del español de Venezuela, usada para despedir a alguien a quien se le desea un viaje grato, con esa categoría conceptual positiva que es la felicidad, acompañada de dinero. Este último está representado por el arcilexema «peseta». Esta, además de ser un sinónimo de bolívar, la moneda nacional, se usa también para designar el dinero en general. Se oye: Fulano es un tipo con pesetas, por decir rico.

¹⁷ Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 117.

¹⁸ Luis Britto, *Abrapalabra*, pp. 628-637.

este segundo Rubén es el signo de la derrota política y militar de las guerrillas venezolanas.

Ahora, el personaje Alfiero es algo así como un hijo burgués que no se interesa por la política y sus empeños fundamentales son las motos y las chicas. En cuanto a los personajes femeninos, estos carecen de un tratamiento destacado dentro del desarrollo narrativo de la obra.

3.3. «*Abrapalabra*» es una novela mágica

El magicismo, dentro de la novela que nos ocupa, aunque tenue puede apreciarse en algunos de sus pasajes. Recordamos, por ejemplo, el momento en que Moncho, en un evento realizado durante su período de dirigencia sindical y tratando de darse una explicación a su conducta postalcohólica, «Baja al patio, sintiendo un creciente frío nocturno en las bolas, y ve a lo lejos la silueta de Álvaro Luque que lo reconoce. Vagamente se saludan en la tiniebla. Álvaro Luque sonríe y comienza a caminar hacia él. Entonces Moncho recuerda que Álvaro Luque está muerto»¹⁹. Aunque Moncho recuerda la muerte del antiguo amigo, el pasaje nos acerca un poco a Rulfo y sus conversaciones con los difuntos. Y en el aparte intitulado «Los Santos»²⁰, nos encontramos con una originalísima puesta en escena. Sucede cuando habla de la desaparición de los santos en una iglesia. Un narrador protagonista dice que él fue el primero en darse cuenta de cómo iban desapareciendo, primero San Pedro, para irse a «jugar chapa con los negros», luego San José, San Juan, San Cristóbal y al hablar de San Sebastián dice: «por cosa de las flechas, sería, se juntó con una tribu que huía de los hacendados, que ese año los estaban matando. Supe que vive con una guaricha. Supe que había olvidado el idioma»²¹. Como el autor finaliza su registro sin dar explicaciones paralelas, un lector que no sea un católico a ultranza, asume esto como una realidad posible dentro de la acción narrativa.

Otras manifestaciones de un pensamiento mágico lo podemos encontrar en las diferentes interpretaciones que se le dan a las barajas de tipo español, aplicadas a una realidad social, en el pasaje llamado «Piso 63»²².

¹⁹ Luis Britto, *Abrapalabra*, p. 186.

²⁰ Luis Britto, *Abrapalabra*, pp. 155-156.

²¹ Luis Britto García, *Abrapalabra*, pp. 319-328.

²² Luis Britto García, *Abrapalabra*, pp. 319-328.

Así, la sota de espadas se referirá a la presencia, en la vida del que asiste al rito, de una mujer celosa. El as de copas, una pasión. Algunas veces nos encontramos con contradicciones, con toda seguridad, realizadas *ex profeso*, como el caso en que aparecen el nueve de bastos y el ocho de oros, cartas que no existen en las barajas aludidas. Igualmente, la descripción del personaje referencial Agusanado (pp. 340-341), que no tenía pellejo, que no tenía voz, que no estaba ni vivo ni muerto.

3.4. «Abrapalabra» es una novela sicologista

El sicologismo no falta en *Abrapalabra*. En este aspecto, podemos encontrar los largos monólogos interiores de un coronel americano secuestrado por la guerrilla, para cambiarlo por un joven luchador vietnamita²³. El coronel sabe que a ese joven lo fusilarán y piensa que él correrá la misma suerte. Medita sobre todo lo que hizo la noche anterior antes de venir en misión a Venezuela: «Trato de cambiar mis pesadillas por los sueños ordenados y austeros del muchacho a quien van a fusilar» y, más tarde, se preguntaba «por qué en medio de la noche no acababa de reventar [...] la voz de ¡Fuego!»²⁴.

Otro soliloquio presente es el de Araceli, personaje femenino que sobresale de los otros, por la traición:

Nosotras éramos una gente muy pobre. Papá murió de mengua. Dejé los estudios de normalista. Le abrí las piernas al primero que me lo pidió [...] Entré al partido cuando empezaban a liquidar a los camaradas. Aprendí a saber el momento en que los malos golpes los acababan por dentro. [...] adiviné la felicidad que sentían hasta en el desastre. Esa dicha del que ama o del que crea o del que se atreve. Como la de Julián, que estubo a punto de contagiarme y por eso lo dejé en la concha y salí a hacer la llamada²⁵.

4. Conclusión fundamental

Para concluir, sin lugar a dudas, *Abrapalabra* es una novela neobarroca. El discurso lingüístico en donde se fundamenta la historia narrativa está casi completamente apartado de la rigurosidad que presentaron

²³ Luis Britto García, *Abrapalabra*, pp. 400-406.

²⁴ Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 402.

²⁵ Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 402.

todas las obras pertenecientes a las otras tendencias. Notamos la presencia de esa novela juego que Cortázar proponía, para justificar su división de los lectores entre lector-macho y lector-hembra. Ofrecemos el ejemplo en donde se alude a una consulta oculística. Veamos la manera como al igual que en las láminas que el oftalmólogo nos presenta en su estudio, Britto García usa esa manera para narrarnos un episodio de tal naturaleza. Entonces, nosotros podemos leer esto:

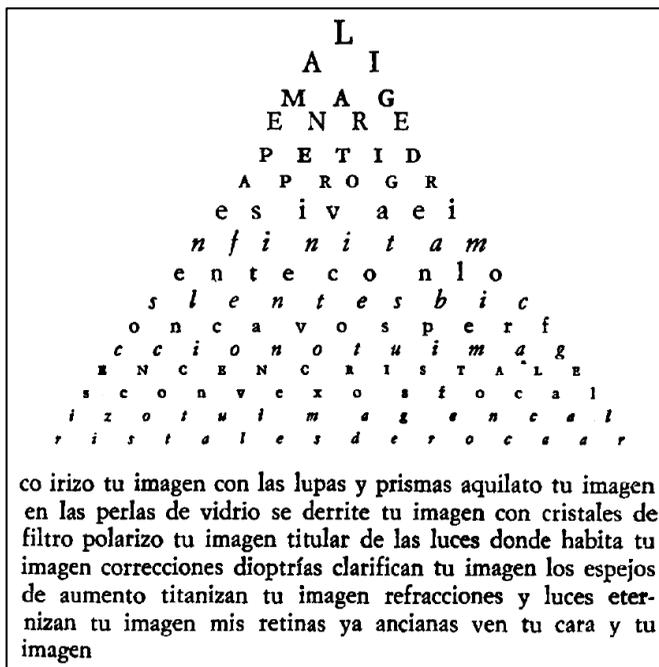


Fig. 1. Luis Britto, «Abrapalabra» (p. 585)

Más interesante aún es la representación escrita que hace el autor de la crisis existencial que aqueja a un emigrante italiano, quien al mismo tiempo que se encuentra en el hipódromo viendo una carrera de caballos, está meditando sobre su vida actual y sobre las causas que lo han llevado a esa situación. Para entender bien este mensaje se necesita leer, por separado, las dos enunciaciones. Nosotros las hemos destacado de esta manera. Las palabras subrayadas comprenden el discurso de la narración de una carrera de caballos, en el Hipódromo de La Rinconada, en Caracas.

Como podrá inferirse, Peregrino, Centella, Arcángel, Lllamarada y La Mano son nombres propios de caballos. Lo que no aparece subrayado, en este caso, resaltado es la expresión del monólogo interior que se desarrolla dentro del personaje.

CUARTA CARRERA VÁLIDA PARA EL 5 Y 6

Disperato ero io nella miseria cuando recibo en la pensión la llamada del Gentiluomo Aquileo Aquilone.—¡Partida! — Per dirme che, come il suo antepasado Lorenzo de Medici, voleva essere promotore de juegos — Peregrino acciona fácil para desprenderse del pelotón — voleva hacerme luchador con capa e máscara dorada — pero por fuera atropella Centella — Io facevo calistenia e saludaba al público que aplaudía que pitaba — y empieza a azotar Arcángel — cuando me tocaba ganare io sentivo nel mio corpo come un lampo — pero cae sobre ellos Lllamarada — gané contra Baal el Mangiabambini, contra Atila il Barbaro Matto, contra Federico il Mostro Tedesco — Lllamarada se crecè en el puntero — mi sono convertito en luchador artista — Lllamarada desaloja a Arcángel — la bella Nelson la bellina doble Nelson la celeste estranguladora — cabeza a cabeza batallan La Mano y Centella — ero io un creatore, pancracista era artístico, luchadore filosofo, combatiente científico, en la lucha era un príncipe: era Il Sole di Napole — pero desde fuera arremete Fin de Mundo — mi hanno dicho que dovevo perdere la lucha contra Il Tanque Americano — Fin de Mundo choca contra Centella — un bigardo mediocre, mascatore de chicle, mascalzone, vulgare — en la primera curva los envuelve Lllamarada — con calzones de estrellas y con capa de barras, mascarone de morte — La Mano aprieta sobre Peregrino — me ordenaron perdere, que cosí era negocio, que era buena inversione — y Arcángel amenaza a Lllamarada — me he dejado golpear, me he dejado tumbare, me he dejado pateare — Peregrino desfallece — me gridavano tutti: ¡Cobardote! ¡Venduto! ¡Mascalzone! ¡Buggiaro!

Fig. 2. Fragmento de «Abrapalabra» (p. 558, subrayados míos)

A manera de práctica, continuaremos con el ejercicio. Ahora hemos cambiado la posición de los dos discursos, por tratarse de que predomina, aquí, el discurso hípico. Nótese las mayúsculas utilizadas en Sortaria, Estampida, Tomeguín, Espejismo, para designar los nombres propios de caballos.

SEXTA CARRERA VÁLIDA PARA EL 5 Y 6

Y van cuadrando los competidores para la sexta válida, yo estaba descorazonado y triste, y no quiere cuadrar el ejemplar SORTARIA con el número 11 y la monta de Pepe Pulido, SORTARIA es una yegua tordilla joven nacida y criada en el haras La Mano preparada por Anselmo Bucares, en su anterior actuación atropelló con gran energía pegada a la valla interior y una vez adelante se empleó a fondo para contener a TOMEGUÍN, pero le faltó remate, me mandó a llamar el Gentiluomo Aquileo Aquilone, hacen esfuerzos los palafreneros para obligar a cuadrar a SORTARIA colores blanco y oro en el aparato, el Gentiluomo tenía enorme oficina constructora y me dijo que quería asociarse, y entró la yegua sortaria listos los ejemplares en el aparato, me ha parlato al cuore, me ha recordado los viejos tiempos, su preocupación por mi situación actual, partida, y toma la delantera el ejemplar ESTAMPIDA, el gentiluomo me ha dicho que necesitaba un apoderado para su grande firma constructora,

Fig. 3. Fragmento de *Abrapalabra* (p. 651. subrayados míos)

Como dijéramos al principio, el neobarroquismo juega con el lenguaje hasta lo no imaginable, Britto García no es la excepción. Particularmente, hay un momento en que percibimos un pequeño ruido, en el sentido lingüístico que tiene la palabra. Se trata del momento narrativo intitulado: «Composición escolar: Los signos de puntuación»²⁶. No logramos hallarle la debida inserción en el discurso desarrollado. En oposición a esto, es preciso decir que, a pesar de que en *Abrapalabra* se cancela el lenguaje criollista, para incorporarse a un mundo más amplio como el de Hispanoamérica, en la obra permanecen –y es lógico que así sea– realizaciones lingüísticas del español venezolano. Ejemplos pueden ser la presencia de términos como «niguas», «mabil», «pachuco», «peta», «tombo», «jierro», «muna», «sapos» (para designar a los policías y en otro caso, a los delatores), «fuca» y expresiones como la del San Juan que «juega chapas con los negros y descubre a los tramposos»²⁷. Tal vez, por esta y por otras razones relacionadas con su multiplicidad

²⁶ Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 78.

²⁷ Palabras tomadas de una estrofa de un baile típico venezolano: «El San Pedro de mi tierra / es un santo milagroso / juega chapa con los negros / y descubre a los tramposos».

temática, Salvador Garmendia dijo de ella que era una novela sin límites, sin principio y sin fin²⁸. Nosotros, particularmente, no lo creemos así. Hay momentos en que se establecen ciertos límites. Un ejemplo de ello es cuando el personaje Rubén, derrotado, vive entre los despojos de la basura, encuentra un cuerpo. En este momento, el autor nos dice que «Al quitar los últimos restos de basura de la cabeza, Rubén encuentra que el muerto tiene su propia cara». Para nosotros, si Rubén encuentra su propia cara, es porque se ha encontrado a sí mismo. En otras palabras, encuentra al Rubén que significaba la esperanza. Con esta tercera versión del mismo personaje, el autor nos comunica que Venezuela recobrará la esperanza. Esta esperanza, para nosotros, será la palabra final.

Y es que leer una novela con estas características amerita, por lo menos, una segunda lectura para aprehender su mensaje o sus mensajes. Como afirma Ana Teresa Torres «leer un texto literario supone, al menos, la creencia de que en sus palabras otro intenta comunicar una verdad en el sentido subjetivo del término»²⁹. Pues bien, una lectura concebida de esta manera es la que nosotros proponemos para *Abrapalabra*. Así podremos aprehender la multiplicidad de sus planteamientos y juzgar la justedad de su visión, como obra síntesis, en Venezuela, de las narrativas del *boom* y del *postboom* en la literatura de Latinoamérica.

OBRAS CITADAS

- Álvarez León, Luis, «El dictador latinoamericano como objeto narrativo en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa», en *Palabras Diversas*, 20 (2009), pp. 75-88.
- , «Cambios sociales y creación literaria en América Latina. El caso Venezuela», en *Sociedad Venezolana de Arte Internacional* (22-08-2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 31-07-2017] <<http://sociedadvenezola>

²⁸ Salvador Garmendia, «La disolución del compromiso», en Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 34.

²⁹ Ana Teresa Torres, «Literatura y país», en Kohut Karl, (ed), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 63.

- na.ning.com/forum/topics/cambios-sociales-y-creacion-literaria-en-americ-a-latina-lenguaje>.
- , «Latinoamérica y los conceptos literarios de lo fantástico, lo real maravilloso y el realismo mágico», en *Actas del XXX Convegno Internazionali di Americanistica*, Perugia, Centro di Studi Americanistici «Circolo Amerindiano» / Università di Perugia, 2008, pp. 212-228.
- Barros, Silvina, «La historia desde los márgenes: guiones generalizados en *Como vivido cien veces*. Una propuesta de lectura desde la microhistoria italiana», en *Revista Borradores*, 8-9 (2008), pp. 1-17.
- Britto García, Luis, «Historia oficial y nueva novela histórica», en *Cuadernos del CILHA*, 6.6 (2004), pp. 23-37.
- , *Abrapalabra*. Caracas, Monte Ávila, 2011.
- Chiampi, Irleamar, «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», en *Criterios*, 32 (1994), pp. 171-183.
- Figuroa Sánchez, Cristo R., *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Garmendia, Salvador, «La disolución del compromiso», en Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004, pp. 23-36.
- Hidalgo, Amarilis, «*Abrapalabra*: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana», en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 37 (1993), pp. 163-169 (en línea) [fecha de consulta: 03-02-2014] <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/20>>.
- Torres, Ana Teresa, «Literatura y país», en Kohut Karl, (ed), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004, pp. 55-66.

El Romancero en América: conservación y variación

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

RESUMEN: El Romancero, expresión hispánica de la balada internacional, tiene una amplia vida en el continente americano desde la época del Descubrimiento y la Conquista y se documentan referencias desde los cronistas y en todo tipo de documentos. La recolección de los textos vivos en la tradición oral moderna se inicia a principios del siglo XX. Hoy en día son muy numerosas las versiones recogidas y abarcan los tipos y temas principales de la tradición hispánica en general. El planteamiento pidalino de los procesos de conservación y variación que caracterizan a la literatura tradicional se da plenamente en América; en este último intervienen diversos factores, uno de ellos es el desplazamiento temporal entre la historia contada y la ejecución –cantada o recitada– del texto, por lo que la adaptación es lógica y necesaria, ya que se trata de textos que tendrán que corresponder a nuevos valores de esa colectividad.

PALABRAS CLAVE: Romancero, corrido, tradición oral, variación, memoria colectiva

Al hablar del Romancero fuera de España, Menéndez Pidal afirmaba que se podía «decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron»¹. Las razones de esta afirmación pueden ser muy variadas, la primera es que el género era parte importante del acervo de cultura tradicional de la población de España en

¹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, vol. 1, p. 226.

aquella época y a su vez que el Romancero como género ya tenía varios siglos de vitalidad y conservación en la memoria colectiva y seguía siendo un medio eficaz para expresar los modelos de comportamiento de la comunidad. En la nueva tierra los versos de los romances seguían, como lo hacen hoy en día, reflejando tanto los valores de la comunidad como modelos de comportamiento, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida atractivos desde el mundo de la ficción literaria.

Los hombres y mujeres que los cantaban –o simplemente los recitaban– en América, lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y los transmitían oralmente, pero además los romances, aunque de origen oral, también llegaron al Nuevo Mundo impresos en forma de pliegos sueltos y cancioneros muy variados, circulando de la misma manera que lo hacían en las ciudades españolas.

En la América donde se ha hablado español se han recogido casi 2000 versiones de cerca de un centenar de temas romancísticos, algunos en versiones únicas o muy escasas, otros a duras penas en fragmentos, pero en cambio otros tienen una amplia difusión en casi todos los países americanos y son muy numerosas las versiones que se han recogido, testimonio de conservación cultural a través de los siglos y de la variación, en cuanto estos romances tradicionales son textos abiertos, para integrarse a nuevos contextos.

Aunque los primeros testimonios de la presencia del Romancero en América se remontan al siglo XVI, la recolección intensa de versiones americanas de los temas del Romancero hispánico es moderna y en realidad se inicia con el viaje que lleva a cabo por Sudamérica –en función diplomática– Ramón Menéndez Pidal en 1905. Hay trabajos de sistematización e integración de recolecciones dispersas como los realizados para Argentina por Gloria Chicote² o para México por Mercedes Díaz Roig y yo mismo³, y en Cuba por Beatriz Mariscal⁴ y por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi⁵, además de trabajos de recolección amplios, unos an-

² Gloria Chicote, *Romancero tradicional argentino*, London, University of London, 2002.

³ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

⁴ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.

⁵ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Madrid, Gobierno de Canarias / Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», 2002.

tiguos de principios del siglo pasado como el de Julio Vicuña⁶ en Chile, otros, mediado el siglo, en el sur de Estados Unidos llevados a cabo por Aurelio M. Espinosa⁷ y Arthur L. Campa⁸, por Gisela Beutler en Colombia⁹ o por Michèle S. de Cruz-Sáenz y Helia Betancourt en Costa Rica más recientemente¹⁰. Como una visión global de la tradición americana se cuenta con la antología de Díaz Roig¹¹.

Es bien conocido el planteamiento pidalino de los procesos de conservación y variación que caracterizan a la literatura tradicional. Por lo tanto en la adaptación de los temas romancísticos en el continente americano se da este doble fenómeno de conservación y variación, en este último intervienen diversos factores, uno de ellos es el desplazamiento temporal entre la historia contada y la ejecución –cantada o recitada– del texto, ya que muchos de los romances transmitidos oralmente en el siglo XVI y después pertenecen originalmente a la cultura y la historia medievales, por lo que la adaptación es lógica y necesaria ya que se trata de textos que van a tener que estar vivos y vigentes en el acervo comunitario y por tanto tendrán que corresponder a nuevos valores de esa colectividad. Pero la adaptación y consiguiente variación será además una necesidad ya que se trata de un nuevo contexto espacio-temporal. Esto implica también variación entre las versiones que conocemos por testimonios del siglo XVI y las que se recogen en el siglo XX. Esta adaptación y variación de las versiones romancísticas americanas se da en diferentes niveles del texto y se integra a la conservación de otros elementos de la intriga o el discurso.

⁶ Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

⁷ Aurelio M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

⁸ Arthur L. Campa, *Spanish Folkpoetry in New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico, 1946.

⁹ Gisela Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

¹⁰ Helia Betancourt, Henry Cohen y Carlos Fernández, *Romancero y cancionero general de Costa Rica*, San José, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999, y Michèle S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de América*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.

¹¹ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990. Puede verse también Aurelio González, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.

El conjunto de los distintos temas romancísticos recogidos en el continente americano se pueden organizar temáticamente de la siguiente forma:

1. Épicos

Pueden partir de un referente histórico, pero lo que los distingue es el tratamiento épico. En América sobreviven en forma muy escasa y fragmentaria; apenas han pervivido algunos romances cidianos derivados de impresos como *El Cid vuelve a Cardeña* (en puntos tan distantes como Nuevo México, en Estados Unidos y Chile)¹². Otros ejemplos de romances con origen similar serían *Lealtad de Pero Ansúrez* y *Llegó la fama del Cid*¹³.

2. Romances con referente histórico

Son escasos los romances y básicamente se refieren a la historia reciente de España y los temas que tratan –aunque tengan un referente histórico– tienen elementos novelescos muy fuertes como los amores desdichados y el tono fantástico en *Alfonso XII*, romance con numerosas versiones, más de un centenar en casi todos los países americanos, que cuenta la muerte de la joven reina Mercedes a los 18 años en 1878, a partir del romance viejo de *El palmero*; otro caso es el de las desdichas de la mujer traicionada en *Mariana Pineda*, joven liberal ejecutada en 1831, o la trágica muerte en un atentado del general y político liberal Juan Prim en la calle del Turco en 1870, reducida a su mínima expresión y en forma de juego infantil en *La muerte de Prim*, romance conocido en México y Cuba, curiosamente países con los que tuvo relación el personaje en cuestión. Por otra parte, en Cuba y Puerto Rico se han recogido de la tradición oral versiones vulgares de pliego del romance del *Atentado contra Alfonso XII*.

¹² Flor Salazar y Diego Catalán, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1999, p. 14.

¹³ Flor Salazar y Diego Catalán, *Romancero vulgar y nuevo*, pp. 14-15.

3. Romances nuevos y de origen libresco

La tradicionalización de algunos romances nuevos de origen libresco se ha constatado por la presencia en el continente americano de algunas versiones muy escasas. Es el caso de *Gazul*, romance de finales del siglo XVI, recogido en Chile. Este romance pertenece al ciclo morisco uno de cuyos episodios trata de los amores de Lindaraja y Gazul y lo recogió Ginés Pérez de Hita en su famosa obra sobre las *Guerras civiles de Granada*, publicada por vez primera en 1595.

3.1 *Vulgares de pliego de tradición oral*

En el siglo XVII el auge del Romancero abarca también los romances «vulgares» publicados en pliegos sueltos, los cuales desde luego también llegaron al Nuevo Mundo en los envíos de las casas impresoras importantes como Cromberger de Sevilla o Jorge Coci de Zaragoza donde obtuvieron el mismo éxito de mercado que en España. A pesar de lo frágil de su soporte y lo poco apreciados para su conservación que son los pliegos han llegado hasta nuestros días algunas muestras que confirman esta presencia de pliegos españoles en América. Durante el siglo XVIII en general se mantiene el gusto por los romances de pliego¹⁴, y del siglo XIX se conservan pliegos sueltos ya publicados en México con algunos de los romances de este estilo más populares en España como: *Rosaura la de Trujillo*¹⁵ y *Verdadero romance de Lucinda y Velardo*, impresos por Pedro de la Rosa, en Puebla de los Ángeles, en 1817, y Juan Matute, en Toluca en 1836, y *Relación de la vida y muerte de Sansón* por el doctor Juan Pérez de Montalván, impreso en la misma casa y año que el anterior¹⁶.

¹⁴ Sobre los pliegos impresos en México en el siglo XVIII pueden verse algunos ejemplos en la lista que da Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1939, pp. 783-785.

¹⁵ Como indica Víctor Infantes (*Verdadero Romance de la Rosaura de Truxillo*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 1997), aunque este romance data de principios del siglo XVIII, en el siglo XIX se multiplican las ediciones; quizá una de las primeras sea la de Lérida, Corominas, 1805.

¹⁶ Véase Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1972.

Por otra parte *El hermano infame* es uno de los romances vulgares de origen impreso, más vivo hoy en la tradición oral. El romance, como es característico de los romances de estilo vulgar o «de ciego», narra una historia truculenta, de prensa amarillista, ya que el personaje principal es una desdichada huérfana que es pretendida por su propio hermano y cuando ella lo rechaza éste la asesina sin piedad. El romance está muy difundido en América.

4. Temas novelescos

Bajo este rubro se pueden incluir los romances cuyo tema está muy cerca o decididamente forma parte del acervo folclórico general, presente en cuentos y todo tipo de narraciones que caracterizan el nivel más difundido o por tanto más superficial de la tradición en general. Estos serían los subtemas principales:

4.1 Adulterio

Indudablemente este tema, de ruptura del orden establecido y aceptado, tiene un gran atractivo para el receptor, independientemente del castigo que al final pueda recibir el protagonista trasgresor. Los romances que se han conservado de este tema con numerosas versiones son *Bernal Francés*, *La adúltera*, *La molinera y el cura*, *La infanticida*.

Los dos primeros –*La adúltera* y *Bernal Francés*– son de gran tradicionalidad, con un origen que se remonta a la Edad Media, y una vitalidad muy fuerte con más de un centenar de versiones y una amplia dispersión geográfica.

A propósito de los romances tradicionales e incluso populares no se puede olvidar la transformación y derivación del género en países como Argentina o especialmente en México con el corrido. Hay que recordar «que lo más adecuado, por las características del género, es considerar que el corrido forma parte de ese inmenso patrimonio cultural multiforme que es la balada internacional, y que, como tal, tiene, desde sus inicios en el romancero vulgar y en el romancero tradicional, la configuración de una forma épico-lírica mixta que permite desarrollar los contenidos nove-

lescos de amor y aventura»¹⁷. Ejemplo muy claro es el romance de *Bernal Francés*, que sin dejar la historia original se convierte en el *Corrido de Elena* a partir de un texto «impreso en una hoja ilustrada de color rosa (a semejanza de los romances de ciego) con pie de imprenta («propiedad de Eduardo A. Guerrero») y se encabeza con el título: «*El Corrido de Doña Elena*». Esta publicación fue enviada a Menéndez Pidal por Pedro Henríquez Ureña en diciembre de 1921 y se conserva en el Archivo Menéndez Pidal»¹⁸. Es un hecho que a pesar del origen impreso de esta versión, hoy en día este romance-corrido tiene vida en la oralidad.

En versiones de *La adúltera*, recogidas en Venezuela y otros países sudamericanos la parte final del romance desarrolla una secuencia con un duelo entre el amante y el esposo en el cual ambos mueren. Por lo general el desenlace implica el adulterio castigado, pero algunas versiones minoritarias siguen el enfoque de la burla al marido engañado.

4.2 Incesto

No podían faltar en América los romances clásicos de la tradición hispánica relacionados con el gran tabú del incesto entre los cuales destaca *Delgadina* (también se ha recogido alguna versión independiente de *Silvana*) con más de un centenar de versiones de trece países. El romance tiene un desarrollo muy variable ya que en algunas versiones aunque está presente implícitamente el tema del incesto, el significado del texto va derivando hacia el castigo de la hija desobediente. También tenemos la lectura particular que hace la tradición mexicana, implícitamente culpabilizando a la hija de la pretensión incestuosa del padre haciéndola una mujer atractiva que se exhibe desenfadadamente. Para ello se recurre a la descripción de la hija paseando de «la sala a la cocina» con «camisa transparente que su pecho le ilumina».

¹⁷ Aurelio González, *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2015, p. 20.

¹⁸ Ana Valenciano, «El Romancero tradicional en la América de habla hispana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992), p. 162, n. 59.

4.3 Núcleo familiar

Otro grupo de romance se puede agrupar en torno al papel de la mujer, en realidad de la esposa, en el núcleo familiar en relación con el esposo, por lo general ausente, con la fidelidad, el conflicto con la suegra, la búsqueda del marido, incluso la muerte y el regreso maravilloso del trasmundo en *La aparición de la amada difunta*. Los romances de este tema presentes en la tradición americana son *La mala suegra*, *La malcasada*, *La condesita*, *Las señas del esposo*, *La hermana cautiva*, *El quintado*, *El marido prisionero* y *Casada de lejas tierras*. En algunos casos el romance es muy raro en la tradición americana como *La mala suegra* el cual solamente se ha recogido en Cuba, *El quintado* (expresión modernizada de *La aparición*) y *Casada de lejas tierras*, presentes sólo en la Dominicana, *La condesita* en Argentina y *¿Cómo no cantáis la bella?* en Venezuela. El caso contrario es el de *Las señas del esposo* con casi 300 versiones recogidas en 15 países en múltiples variantes y adaptaciones al contexto local.

4.4 Amorosos

En los romances de tema amoroso domina la seducción, el desequilibrio social y en ocasiones el final trágico como en el caso del *Conde Olinos*, cuyo tema es el amor más allá de la muerte y se han recogido más de sesenta versiones en siete países. Otros romances, más en la línea que apuntábamos al principio, son *Gerineldo*, *La dama y el pastor*, *La infanta seducida*, *La bastarda y el segador*, *La bella en misa*, *El rondador rechazado*, *Conde Claros prisionero*.

4.5 Violencia contra la mujer

En muchas de las historias, en general de la balada internacional, la mujer es víctima de la violencia, como castigo por supuestas faltas, por no acceder a los deseos del hombre o como resultado de un rapto: es el caso de *El conde Alarcos*, de escasa difusión y solamente recogido en Chile; *Rico Franco*, presente en Cuba, Puerto Rico y Dominicana; *El marinero raptor*, recogido en lugares tan alejados como Cuba y Argentina; o el muy numeroso de *Blancaflor* y *Filomena* con origen en la tradición clásica griega, presente en 10 países.

4.6 La muerte

El tema de la muerte engloba romances de origen y tradicionalidad muy diversa como *El enamorado y la muerte* (México, Guatemala y Argentina) y *El galán y la calavera* (Argentina y Chile), posiblemente de origen culto.

Un caso particular es *El caballero herido*, que contiene el motivo identificado como «No me entierren en sagrado». El origen del romance parece ser el episodio sucedido en 1622 en el cual Juan de Tassis, conde de Villamediana, muere asesinado en las calles de Madrid y los poetas contemporáneos como Lope de Vega, Góngora o Quevedo y la tradición romancística registran el hecho de la muerte de este caballero, poeta y cortesano, de vida ajetreada y supuesto enamorado de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Esta historia puede ser el antecedente del romance vulgar *Polonia y la muerte del galán*. La petición del personaje moribundo condensada en la expresión «No me entierren en sagrado» es un «comodín romancístico»¹⁹, como Diego Catalán llamó este motivo, que parece derivar del romance *Testamento del enamorado* impreso en *La flor de enamorados* de 1562. Carolina Michaelis de Vasconcellos ya había mostrado a finales del siglo XIX su incorporación en catorce romances de muy diverso tema, así como en canciones populares tanto españolas como portuguesas.

En los países americanos el motivo aparece en distintas composiciones. En Chile: en *Bartolillo* y también en el romance vulgar *El guapo Luis Ortiz*; en México se integra en los corridos *El hijo desobediente* y *El casamiento del huilacoche*; en Nuevo México a *La cantada de Isabel*; Cuba: *Mina el desesperado*; Brasil: *El conde preso*, *Muerte del Príncipe don Alfonso*, *La novia abandonada*, *Madre*, *Francisco no viene*, *El Conde Alemán*, *El castigo del sacristán*, *Don Alejo muerto por traición de su dama*; en Colombia: *Galerón llanero*. Se puede integrar también en romances como *Don Gato* o supervivencias formulísticas de *La muerte del príncipe don Juan* o en canciones de referente taurino como *El torito* o *El toro pinto*. También está presente en dos baladas estadounidenses de va-

¹⁹ Diego Catalán, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970, p. 134.

queros: *Oh bury me out on the prairie* y *The dying cowboy*, muy populares en ese país y que probablemente sean derivación del romance hispánico²⁰.

4.7 Religiosos

Los romances religiosos también arraigaron en América, aunque en menor medida que en España, y cubren un espectro temático muy amplio que va de la Natividad a la Pasión, incluyendo versiones «a lo divino».

4.8 Infantiles

En muchas ocasiones se ha señalado que el último nivel de la tradicionalidad corresponde al romancero infantil, ya que por lo general en este ámbito se clausura el proceso de variación tradicional, sin embargo, se trata de texto que perduran en la memoria colectiva más allá de la edad infantil.

La visión en conjunto de las versiones americanas nos permite, a pesar de todo, distinguir tipos nacionales y tipos comunes, subtradiciones, variantes y constantes y reconocer los procesos comunes a toda la tradición panhispánica, así como calibrar, por la visión en conjunto, la riqueza de algunas creaciones poéticas y lo limitado de otras. Se trata de ramas poco conocidas y menos recolectadas del gran tronco de la tradición romancística a las que hay que dedicar atención y estudios.

OBRAS CITADAS

Betancourt, Helia, Henry Cohen y Carlos Fernández, *Romancero y cancionero general de Costa Rica*, San José, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999.

Beutler, Gisela, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Campa, Arthur L., *Spanish Folkpoetry in New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico, 1946.

²⁰ John K. Leslie, «Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema *No me entierren en sagrado*», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 13 (1957), pp. 386-398.

- Catalán, Diego, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970,
- Chicote, Gloria, *Romancero tradicional argentino*, London, University of London, 2002.
- Colín, Mario, *El corrido popular en el Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1972.
- Cruz Sáenz, Michèle S., *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.
- Díaz Roig, Mercedes, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990.
- , y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Espinosa, Aurelio M., *Romancero de Nuevo Méjico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- González, Aurelio, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.
- , *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2015.
- Infantes, Víctor, *Verdadero Romance de la Rosaura de Truxillo*, Badajoz, Bibliófilos Extremeños, 1997 (ed. facsímil).
- Leslie, John K., «Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema *No me entierren en sagrado*», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 13 (1957), pp. 386-398.
- Mariscal, Beatriz, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.
- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1939.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Trapero, Maximiliano, y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Madrid, Gobierno de Canarias / Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», 2002.
- Salazar, Flor, y Diego Catalán, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1999.
- Valenciano, Ana, «El Romancero tradicional en la América de habla hispana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992), pp. 145-164.

Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

El tránsito de la Modernidad a la Neomodernidad

LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ

Universidad Complutense

RESUMEN: En esta ponencia abordamos la evolución del Modernismo en Hispanoamérica y cómo la Modernidad da paso a la Neomodernidad.

PALABRAS CLAVE: Modernismo, Hispanoamérica, Modernidad, Neomodernidad

Ha sido Federico de Onís uno de los primeros ensayistas en proponer una periodización contemporánea y abierta del Modernismo. Apreciaba una primera etapa estampada por la transición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896) y por la vida y la obra de José Martí, Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, entre otros autores de su primera generación. Con el influjo de Rubén Darío y sus viajes a Europa, el momento de triunfo de la nueva estética, más allá de las fronteras hispánicas (1896-1905), etapa en que se sumarían Miguel de Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Pérez de Ayala, etc. El tercer momento tendría como figura central a Juan Ramón Jiménez y el llamado Postmodernismo (1905-1914), caracterizado por el regreso al primer Modernismo, ya que supuso un retorno a la sencillez lírica, el intimismo y el prosaísmo. Una cuarta transformación daría lugar al Ultra-Modernismo o transición al Ultraísmo.

Presagió Juan Ramón Jiménez un siglo modernista y desde este hoy, el ayer no resulta fragmentario, sino dialéctico, inmerso en una trayectoria espiral. Apreciamos que desde la década de 1880 hasta la década de 1980, el Modernismo hispanoamericano evoluciona, se transforma, as-

ciende en esa espiral dialéctica. Iniciado con las crónicas de Martí y su libro *Ismaelillo* de 1882, hallará continuación en Darío y la literatura de fines del siglo XIX y las décadas iniciales del XX. Aparentemente difunto durante el auge de las vanguardias, extrema su vertiente formalista (y narcisista) hasta el hastío y rápido regreso, en la posvanguardia, a la significación y al prometeico compromiso. Entre la década de 1940 y la de 1980, se produce una nueva interiorización, caracterizada por el intimismo, el regreso a modos del Romanticismo, el Barroco, el Parnasianismo, el Surrealismo y a la literatura social o política.

La conquista de la Modernidad, la búsqueda de un lenguaje coloquial, contemporáneo, sugerente y sugestivo, desde diferentes posturas ideo-estéticas, continúan siendo ideales para el arte. Se da cuerpo a una identidad hispánica, común e ideal, al tiempo que se desandan los senderos del versolibrismo y el prosaísmo, los viejos moldes, la prosa realista existencial, costumbrista o universalista, la fantástica que deriva en subgéneros como la ciencia-ficción.

Al cabo de tanto sueño esgrimido por el arte, no será hasta fines del XX que se imponga la frustración ideológica, la conciencia de que las utopías parecen inalcanzables, la des-jerarquización de la cultura y la certeza de un nuevo vacío, de una soledad y un desvalimiento, que recapitulan el pensamiento medieval y su anulación del artista.

A fines del pasado milenio, se produce un cambio ideológico significativo por primera vez en el pensamiento intelectual y en la proyección del arte. Los escritores sucumben a la frustración; la utopía del desarrollo industrial deja de ser una lejana y difícil meta en una región ininteresante, desdeñada por pertenecer a un futuro muy lejano en tiempos de presentismo. Parece entonces que se reniega de la utopía de la Modernidad, sin que se agote su proyecto. Los escritores del llamado *tercer mundo*, sabiéndose sumidos en el subdesarrollo, llegando siempre tarde o en desventaja, reniegan de la Modernidad como ideal. Las metas sociales se alejan o se hacen inalcanzables. Las sociedades de Hispanoamérica continúan atrasadas, raquíticas, sub-modernas. De ahí que hablar de Posmodernidad en Hispanoamérica haya sido, y sea, un sinsentido, incluso en el terreno artístico. Pasada la catarsis y el decaimiento, sobrevendrá, en cambio, la esperanza en el futuro, no de la máquina, la tecnología y el confort, sino de la solidaridad, de construir, al cabo de obstáculos que parecían insalvables, un mundo más digno y justiciero. La nueva etapa, de la *Neohistoria* o la *Neomodernidad*, estará

marcada por una conciencia de que la Modernidad necesita adecuaciones a las realidades de cada latitud y adaptaciones a los nuevos tiempos globales. La Neomodernidad será la *segunda Modernidad*, o la reedición y crítica de la Modernidad en un periodo marcado por la globalización.

En el caso literario, la aspiración de Modernidad conquistó una cima gracias al fenómeno conocido como el *boom* de la narrativa hispana a mediados del XX, un momento glorioso en que las obras de los autores de Hispanoamérica fueron capaces de incidir en el mundo cultural de Occidente, como en la etapa inicial de Modernismo. Hijo del Modernismo y de su esfuerzo renovador y asimilador de influjos, el *boom* hace palpable la universalidad de la cultura hispánica. Gabriela Mistral, primera escritora latinoamericana a quien se concedió el importante Premio Nobel de Literatura, se reconoció heredera directa de José Martí. Las obras de Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, incluso de Jorge Luis Borges y Octavio Paz, son un producto del redimensionamiento artístico inserto en la revolución modernista, ya que insisten en la construcción del imaginario y de la identidad regional hispana y en la aspiración de asumir la Modernidad en, y desde, el arte.

Será en la década de 1980, luego de un siglo de comunión espiritual y estética, de idealismo social, que la Modernidad, y su forma artística, que preferimos llamar Modernismo, necesite una reformulación, revisión y replanteo. No se trata del fin del arte y de la literatura que pretenden algunos auto-proclamados posmodernos, sino del cuestionamiento del valor mesiánico del artista, de la crisis de la utopía del futuro mejor y de la ciencia como respuesta a las necesidades humanas. La nueva era, superadora de la industrial o moderna, que algunos historiadores y sociólogos han denominado postindustrial y se caracteriza por la producción de conocimientos productivos, privilegia la ciencia y la técnica a la espiritualidad. El individuo desaparece; el artista vuelve a ser anónimo. Es la sociedad del discurso presentista, en la que la política no pretende la construcción de un futuro próspero, sino de un presente que sabemos efímero, condenado por el acabamiento y la muerte. Dice Octavio Paz, quien atisba la crisis de la Modernidad ya en la década de 1970: «El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Solo ante la muerte

nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo futuro»¹.

En la Modernidad, la necesidad de creer en una utopía hace que los intelectuales corporeicen en su imaginario las naciones de futuro, ideales o bárbaras. Primero lo serán los Estados Unidos de América y, más tarde (para los de filiación comunista o la izquierda), la Unión Soviética. El ensayista mexicano describe en su libro *Los hijos del limo* que, en su opinión, hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del «realismo socialista» y la de «los vanguardistas arrepentidos». En ellos ve un regreso a la vanguardia, una «vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia». Tal como sucedía con los postmodernistas de inicios del siglo XX, estos postvanguardistas estaban, sin embargo, volviendo a la vertiente prometeica del Modernismo desde una preocupación que no era «estética» porque «para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace»². Según el ensayista y poeta mejicano: «Fue una generación que aceptó la marginalidad y que hizo de ella su verdadera patria». De ahí que tampoco sea superadora del Modernismo sino una continuación, un regreso a «su actitud»³, que magníficamente definió en la primera mitad del siglo XX el poeta Juan Ramón Jiménez.

La revolución modernista parecería agotar su cimiento de esperanza, su deseo de hacer luz desde el arte, de influir en la sociedad y de participar en el futuro, solo a partir de los cambios socio-políticos que se producen en la década de 1980. El enflaquecimiento de los géneros literarios en su relación con el mercado, posibilitan un redimensionamiento temático y estilístico que si bien hereda los presupuestos básicos de la Modernidad ya no confía en sus ideales utópicos o los adapta al nuevo contexto global del mundo.

Contrario a lo que sucede en las décadas finales del siglo XX, todavía hasta la Segunda Guerra Mundial existía una actitud optimista, una confianza en el futuro que surge con la Ilustración y se sistematiza en el discurso modernista. El intelectual moderno confiaba en que el futuro resta-

¹ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Madrid, Seix Barral, 1974, pp. 204-205.

² Octavio Paz: *Los hijos del limo*, p. 192.

³ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, p. 193.

ñara las heridas del presente. El sacrificio debía engendrar la felicidad en el porvenir. El hombre y la mujer entregados en el presente tendrán recompensa en un nuevo y mejor mundo para sus hijos. La utopía de un mundo mejor parecía posible, edificable en las décadas próximas, casi al alcance de la mano. Sin embargo, si a fines del siglo XIX y todavía en las décadas de 1930, 1940, 1950 y 1960, la Modernidad social y tecnológica era un proyecto a ser construido, a partir de las décadas de 1970 y de 1980 los impactos de la primera y la Segunda Revolución Industrial (y luego del neoliberalismo y la globalización) se dejan sentir en buena parte de Hispanoamérica, especialmente en países como Argentina, Brasil y México, donde se constituyen los mercados nacionales y se alcanza un desarrollo tecnológico y social más moderno, aunque parcial, incompleto y centrado en zonas metropolitanas.

En cambio, en la década de 1970 se produce en Hispanoamérica, por primera vez, una ruptura con respecto a los ideales de la Modernidad. Se toma conciencia sobre lo engañoso del ideal de futuro y progreso social fundado en más producción de riquezas. Hispanoamérica llega tarde al reparto de capitales y al desarrollo, como consecuencia de su condición de territorio expoliado. Pasadas las dos Guerras Mundiales se resquebraja la fe en el porvenir, en la mejora progresiva de la sociedad y del hombre. Se deja de creer en los ideales humanistas de la Ilustración y el arte se desinteresa de la utopía de la Modernidad, que desdeñaba al ser humano en su condición espiritual, en su esencia vinculada al universo. Surge lo que se ha dado en llamar la crisis de las vanguardias artísticas y el debate entre la Modernidad y la Postmodernidad (o Posmodernidad), que representa, en buena medida, la negación de los principios de la Modernidad. El arte se radicaliza, cerrándose en sí, ensimismándose en el egoísmo o banalizándose al servicio del mercado. Por una lado, se concentra en la experimentación, en otra vertiente se pliega a las exigencias mercantilistas. Y a partir de la caída del campo socialista y la consiguiente decepción de la izquierda, la utopía, hija de la Modernidad, entra en crisis. Es entonces que la derecha ideológica, con sus proyectos neoliberales, la retoma y pretende darle continuidad, pero en la vertiente criticada por Martí, que privilegia la acumulación de capital y se desentiende de la justicia y de la equidad.

Desde el siglo XVIII, con la Ilustración, se impone la idea de progreso y civilización como tendencias o leyes históricas. Al finalizar el siglo XIX, la convicción de que el futuro tendría que ser mejor se hace general.

Hasta que, entre 1914 y 1945, cambia esta fe ciega, producto del impacto psicológico de las Guerras Mundiales. Entonces, no solamente es derrotada la ideología nazi, avasalladora y totalitaria, también se reivindica lo mejor de la tradición ilustrada y revolucionaria europea. Sobre el panorama intelectual y las perspectivas de futuro que alentaban la Modernidad, aún iniciando la segunda mitad del siglo XX, puede decirse que el mundo lucía difícil y problemático pero aún manejable, había fe en que podría transformarse hacia algo mejor. París y Nueva York eran los centros de la cultura, eran generadoras de modelos, más que focos de poder político, núcleos amplificadores de arte. Aún se confiaba en el papel de la cultura y la educación para transformar la sociedad. En cambio, derramada tanta sangre por la patria, los sagrados ideales de progreso cuestionan a la utopía de la Modernidad en todas sus facetas. La juventud y los intelectuales, al margen de los políticos que desean continuar ilusionando a la masa, exigen un presente mejor, vivible, sostenible, pero no sacrificable en pos de un incierto porvenir. Hay un retorno a la espiritualidad, a la religión, incluso al radicalismo religioso. De nuevo el *carpe diem* y la relativización del valor trascendente de las obras de arte y de la dialéctica de la historia.

Los nuevos medios de comunicación y nuevos soportes, como Internet y los avances derivados de la informática, traen consigo una globalización del mundo y de las ideas, que del mismo modo, lo será de patrones culturales que pretenden el desarraigo y la identidad común, por encima de las ideologías nacionales. Entonces, las identidades regionales y de grupos en minoría se refuerzan y alían por encima de las fronteras geográficas. Como fórmula ante el acabamiento, resurge la idea del Modernismo como tradición que puede ser continuada, en una tendencia general que podríamos denominar Neomodernismo y que supone la reevaluación del Modernismo en una etapa histórica diferente, una novedosa búsqueda estilística. El poder del gobierno sobre los individuos es lo viejo. Lo radicalmente nuevo es el respeto a las libertades individuales y a los llamados derechos humanos. En el terreno económico, la libertad es la ausencia de coerción gubernamental para la producción, distribución, y consumo de bienes y servicios más allá de lo indispensable para mantener la libertad misma. Las libertad regulada por el Estado. Lo nuevo radica en la eliminación de las restricciones.

Para los posmodernos y los neoliberales resulta elocuente que los países más libres económicamente sean los más ricos; y los más regula-

dos, como Corea del Norte, los más pobres, donde la gente no se siente motivada para el trabajo y la economía tiene un desarrollo más débil. En el margen contrario, se denuncia que la liberalización sin control conduce al enriquecimiento de unos y al empobrecimiento de otros, a la polarización social. El Estado, en correspondencia con el avance social, debe remodelarse para controlar el crecimiento y la dinámica de progreso, de forma democrática, cuidando los intereses colectivos. La vuelta de tuerca, que proponemos llamar Neomodernismo porque supone una revisión continuista del Modernismo en la etapa histórica contemporánea, resultará contraria a la llamada Posmodernidad, porque no suscribe el vacío de ideales, aunque los cuestione y relativice.

Para estos artistas, los límites genéricos desaparecen y también la idea de la trascendencia de la literatura, que algunos restringen a su objeto vital y refugio, al margen de una sociedad donde el mercado reina y enajena cualquier expresión genuina. La Neomodernidad es una segunda oportunidad para la consecución de la Modernidad, de una segunda Modernidad humanista, que se interesa por el hombre incluso con desdén del progreso capitalista. El Neomodernismo, en consecuencia, será una continuación y revisión de Modernismo en una etapa desemejante, bajo presupuestos ideo-estéticos similares pero en un mundo globalizado, donde las fronteras desaparecen y las tecnologías de la información contribuyen al contacto múltiple y alternativo.

La globalización impuso un nuevo contexto planetario. Desde la década de 1970 comenzó a notarse que el mundo cambiaba, sobre todo bajo el influjo de Internet y con la desaparición de fronteras para el capital. Reseñan los autores del *Diccionario de Relaciones Interculturales* que en la década de 1980 la globalización cambia los paradigmas sociológicos, económicos y culturales, rediseñando el mundo y desafiando el paradigma internacional⁴. En cambio, si la globalización refleja el poder del capital *transnacionalizado*, implantado a nivel internacional, también genera una conciencia de que el mundo es uno solo y que, tanto países ricos como pobres, conviven en un planeta de cuyo futuro dependen todos por igual.

Octavio Paz, en su ensayo *Los hijos del limo*, fechado en Cambridge, en junio de 1972, atisbaba la llegada de una nueva época «larval» en que sobrevendría una metamorfosis en la relación entre el artista y la socie-

⁴ *Diccionario de Relaciones Internacionales. Diversidad y globalización*, Ascensión Baraño (coord.), Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 166-170.

dad: «Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea del arte moderno*»⁵.

Demostrando que las intuiciones de los poetas son más elocuentes y certeras que las sistematizaciones y teorizaciones de filósofos y políticos, Octavio Paz, en las páginas finales de su ensayo, explicó que «la edad moderna comienza con la insurrección del futuro» y que para la Modernidad «la única eternidad que conoció el hombre fue la del futuro». Si para los cristianos del Medioevo la vida desembocaría en la eternidad que les daba su fe en Dios, para los modernos la eternidad «es una marcha sin fin hacia el futuro»⁶. Hacia la segunda mitad del siglo XX aparecen signos que indican la inconsistencia de este sistema de progreso lineal, proceso que se radicaliza a fines de siglo, cuando los ideales una sociedad mejor fracasan con la caída del socialismo y la frustración de las utopías. En los finales del pasado siglo, por primera vez desde que se erigió en *tabula aurea*, se descrece de la idea de Modernidad que surgió hace quinientos años, con la irrupción del Renacimiento y se afianzó en Occidente con la Revolución Francesa de 1789, la cual entre sus principios tenía la igualdad, la libertad y la fraternidad. Estas fueron las bases que rigieron movimientos anticolonialistas y libertarios, y florecerían a fines a partir del siglo XIX en las búsquedas de ordenaciones sociales más justas y equitativas, que dieran respuesta a las necesidades y aspiraciones humanas.

Nacida de la confianza absoluta en la razón y en la libertad individual de las personas, la Modernidad creía que la democracia era la expresión de la verdadera igualdad de derechos, rotos los cánones de jerarquización basados sobre títulos de sangre. Anticolonialista, desea la autodeterminación de los pueblos; evidencia la fe en el porvenir y en la ciencia y un culto al trabajo. Pero la creencia obsesionada en el futuro, en el avance del hombre hacia su perfección, se resquebraja en las décadas finales del siglo XX y, con ello, la esencia de la Modernidad. La fe en la ciencia desaparece, sabemos que no siempre los avances de la genética son para el bien

⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 195.

⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 195.

común, que los recursos naturales se agotan, que la industrialización y el desarrollo generan contaminación. Y es que la nueva era neomoderna (también llamada de la Neohistoria), superadora de la industrial (o Moderna), se caracteriza por la producción de conocimientos productivos y tendrá como protagonistas a la ciencia y la técnica. En esta etapa las luchas sociales «no son el resultado de la oposición entre trabajo y capital» como lo fueron durante la Modernidad, sino que responderán a «conflictos de orden cultural, religioso o psíquico»⁷.

Será en la etapa denominada postindustrial donde el Neomodernismo como tendencia artístico-literaria se manifieste, en contraposición al Posmodernismo, cuando el discurso político de futuro pierde vigencia o parece poco creíble, por haber demostrado su retoricismo, y la sociedad exige hacer habitable el presente. A fines del pasado siglo, se vive el *hoy* y el *ahora*. Sin embargo, del mismo modo el nuevo «reenquiciamiento» o «remolde» del mundo (términos usados por Martí en la década de 1880)⁸, que se agudiza a fines del siglo que recién concluyó, pone de manifiesto la crisis del modelo de la sociedad industrial y de los paradigmas de pensamiento moderno, una vez que la globalización ha impuesto el reino del dinero y del mercado. El escritor de izquierdas Eduardo Galeano revela con acierto que «en el mundo sin alma que se nos obliga a aceptar como único mundo posible, no hay pueblos, sino mercados, no hay ciudadanos, sino empresas; no hay ciudades, sino aglomeraciones, no hay relaciones humanas, sino competencias mercantiles»⁹.

Los ilustrados que inspiraron la Revolución Francesa pensaban que la razón terminaría imponiéndose casi como ley histórica y que el futuro florecería para el ser humano. Tomás Moro dio causas a la utopía como aspiración humana de una sociedad o República ideal. Carlos Marx teorizó sobre la sociedad perfecta, sin Estado y sin clases sociales, donde todos los individuos fueran libres e iguales. En cambio, la cultura posmoderna está marcada por la competitividad, el consumo y la deshumanización. El individuo se torna indiferente ante el dolor ajeno y el compromiso social en algo carente de sentido. El culto a la eficiencia, la ren-

⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 199-200.

⁸ José Martí, «Prólogo al *Poema del Niágara*», Gonzalo de Quesada y Miranda (ed.), La Habana, Trópico, 1936-1953, vol. 6, p. 780.

⁹ Eduardo Galeano, citado por Gregorio Iriarte, *La globalización, el neo-liberalismo y la post-modernidad*, Cochabamba, Kipus, 2005, p. 109.

tabilidad y la competitividad conducen al individuo a la lucha por el lucro y el poder. El dinero impera como valor, se privilegia lo externo, lo material y fugaz. El culto a la imagen enmascara el vacío existencial y se entroniza la publicidad como arte, paradigma de cultura puesta al servicio del mercado y el consumo.

El derrumbe del modelo socialista con el desmembramiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, y la caída del campo socialista, otorgan legitimidad al neoliberalismo como alternativa. Con el desplome de la URSS se consolida la hegemonía de los Estados Unidos y su modelo de sociedad se impone como único probadamente viable. Es así que el neoliberalismo adquiere legitimidad y se convierte en la fórmula de saneamiento económico y desarrollo que obliga el Fondo Monetario Internacional a los países endeudados. Entonces el fin justifica los medios, la pobreza y el desempleo. Cuando el paradigma neoliberal lleva más de dos décadas de aplicación, y el desarrollo deseado parece inalcanzable, se toma conciencia de que maniatar al Estado y dejar que reine el Mercado, lejos de favorecer el avance económico y social, engendra diferencias insalvables entre clases, entre países y de posibilidades, además de exclusión y graves injusticias, que atentan contra los derechos humanos fundamentales.

La caída del muro de Berlín, el fin de la Guerra Fría y los sucesos acaecidos en los finales de 1980 abrieron las puertas a un nuevo mundo, a la ruptura de fronteras nacionales y la amplificación de los mercados, a la transnacionalización de capital e información, el surgimiento de la llamada globalización. Comenzaron a ser *otros* los valores promovidos por los medios, unos valores que no tenían que ver con el sacrificio, la solidaridad y la entrega al futuro, sino con el presentismo, la lucha por sobresalir y por enriquecerse, sin que importaran las consecuencias, los principios del liberalismo y de la Modernidad capitalista más recalcitrante. Y aunque, de algún modo, la globalización surgió a partir del Neoliberalismo, como proceso creciente de unificación de mercados y homogeneización de la producción mundial, a la larga terminaría revelándose contra él. La cibernética, las nuevas tecnologías de la información y los medios masivos de comunicación, participan de esa concepción global del mundo, que no solo afecta a la economía y a la política sino igualmente a la sociedad y la cultura. La globalización trajo consigo una nueva toma de conciencia a nivel mundial sobre la necesidad de solidaridad y justicia, sobre la estrecha relación de todo el universo. Ya

no solo la izquierda crítica al Fondo Monetario Internacional, al Banco Mundial y a la Organización Mundial del Comercio, porque incluso en las Nacionales Unidas existe conciencia sobre la necesidad de alcanzar el deseado equilibrio socio-económico, al margen de los intereses mercantilistas y poniendo cotos a la depredación de los ricos insolidarios.

A fines del siglo XX el hombre perdió su confianza en el progreso y deja de creer en las utopías colectivas. El hedonismo y el consumismo, el disfrute del momento, evidencia la frustración ante el futuro. La postmodernidad o posmodernidad pretende ser una superación de la Modernidad, en cambio el posmodernismo resulta expresión, en todo caso, de la crisis de la Modernidad, que se agudiza en el segunda parte del siglo XX.

La era posindustrial y de la Neohistoria trae consigo un replanteo del arte y de la cultura que por primera vez supone un rompimiento de la tradición modernista en Hispanoamérica. No obstante, si antes detectamos al menos dos interpretaciones contrapuestas de la Modernidad, que se relacionan con las actitudes y propuestas ideo-estéticas de los modernistas en las diferentes generaciones, en el final del siglo XX van a darse también varias interpretaciones de la nueva etapa, que hemos tipificado a partir de dos actitudes básicas, la de los posmodernos y la de los neomodernos.

Los posmodernos enfatizan en aquellas zonas claramente irresueltas por la Modernidad, pretenden el fin de la historia y el fin de los valores humanistas, legitiman al arte como mercancía y al mundo como aldea global donde serán borradas las identidades. Los neomodernos, si bien son conscientes de que el universo ha sufrido una significativa metamorfosis y que las experiencias políticas de la izquierda no dieron los frutos esperados, se aferran a la esperanza y a la utopía del mejor futuro para el hombre, al margen de lo material, en la realización individual y desde la solidaridad. El arte neomoderno es expresión del testimonio vital del individuo al margen de la mercantilización y la monopolización de la cultura. Su búsqueda de medios de expresión y discursos alternativos a los hegemónicos, que controlan o intentan legitimizar intereses políticos y mercantiles, señala el camino de la prometeica utopía moderna, ahora desde otra perspectiva, más consciente que nunca del riesgo que para la vida humana supone dejar el futuro del planeta en manos de los *señores del dinero*.

Se toma conciencia de la necesidad de la utopía como meta de futuro, y de que la utopía que niegan los nuevos tiempos es solo la de una modernidad industrial que se enajenaba del hombre y de la justicia so-

cial. Se reedita la utopía humanista, que aspira a una sociedad mejor y enarbola como valores impercederos las identidades regionales por encima de las nacionales, fundadas en conceptos cerrados y operados políticamente por los poderosos desde el auge de las monarquías y basadas sobre concepciones feudales o tribales. Al cabo, la globalización explicita las semejanzas por encima de las disímiles características regionales y culturales. Los sentimientos y los valores perdurables serán los mismos en cualquier latitud. Importa de nuevo la promesa del futuro, tender la mano al otro para marchar hacia un porvenir digno y vivible. La conciencia de que el mundo está conectado y que el futuro solo puede ser mejor si ofrece soluciones a los problemas de todos, se impone y produce un cambio en la relación entre ricos y pobres, países poderosos y emergentes.

A lo largo del siglo XX, los artistas e intelectuales hispanos tuvieron como máxima la búsqueda de una expresión original, acorde con los nuevos tiempos, y quisieron dialogar con los factores sociales y, desde posturas diferentes y hasta contrapuestas, participaron en la construcción de las identidades de sus pueblos. El deseo de progreso y la esperanza en el futuro que podría ser conquistado, animó y sustentó una literatura y una propuesta ideo-estética que, si bien no pierde vigencia, entra en crisis en la década de 1980, cuando la Ilustración como valor y los ideales de la Modernidad chocan con un contexto mundial nuevo, global y neoliberal, en que fuerzas e ideologías de izquierdas y derecha se confunden, las utopías parecen meros romanticismos y se impone vivir el presente. Sin embargo, en los inicios del siglo XXI el prometeico Modernismo martiano, como expresión de una actitud contrapuesta a los modelos foráneos, es reevaluado y reinterpretado; aunque también sometido a escrutinio y debate.

Los modelos de Modernidad y los modelos de Modernismo se traducen en nuevas implementaciones discursivas. Como sucedió a fines del siglo XIX, comienza en los finales del XX una nueva etapa de remolde y refundación social y cultural; una etapa en la historia del arte de enfrentamiento entre las ideo-estéticas de la Posmodernidad y la Neomodernidad, ambas posturas de reinterpretación de la Modernidad y adecuación de sus ideales a la Neohistoria. Vuelven la evasión y el compromiso, el nihilismo y la esperanza, a delinear obras artísticas y actitudes intelectuales, en la era global de un mundo donde incluso el capitalismo necesita ser reformulado y la sociedad exige formas viables de ordenación que ofrezcan respuestas positivas al porvenir humano.

En el caso del Posmodernismo se exagera la negación de los valores y utopías de la Modernidad; en el del Neomodernismo, brota la esperanza de construir discursos y modelos alternativos al arte mercantilizado y a la cultura de masas, que enajena y divide al hombre. Es tiempo de replanteamientos y de descreimientos. En el ideal posmoderno los mitos clásicos y modernos, con las utopías, son rechazados. Se subestima la formación humanista y se margina a los diferentes. Se tiende al excesivo pragmatismo, a la muerte de las ideologías y de los ideales de justicia. La patria deja de tener importancia y es incluso negada. La historia pierde valor y no existe más que en los libros. Inclusive el holocausto nazi llega a ser negado por algunos. Surgen *ghettos* sociales y grupos que se atrincheran en posiciones extremistas y antisociales. Se justifica el consumismo, la pérdida de la identidad, el individualismo, el mimetismo, el plagio y la cultura de masas. El arte se torna egoísta y de espaldas a la realidad social.

Si en la Modernidad humanista era Prometeo el símbolo mítico, que representaba la entrega, el sacrificio individual en favor del progreso colectivo, en la Posmodernidad, Narciso prevalecerá en su individualismo, en su rechazo al otro y a la sociedad, en su enajenación egoísta. De ahí que, por un lado, el Neomodernismo esgrima el rescate de la vertiente modernista prometeica y, por otro, el Posmodernismo la narcisista, al sucumbir a su propia vanidad¹⁰.

OBRAS CITADAS

- Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Asunción Baraño (coord.), Madrid, Universidad Complutense, 2007.
- Hernández, Luis Rafael, *Entre Prometeo y Narciso. El siglo modernista (1880-1980)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013.
- Iriarte, Gregorio, *La globalización, el neo-liberalismo y la post-modernidad*, Cochabamba, Kipus, 2005.

¹⁰ Para una ampliación de esta teoría, véase mi libro: *Entre Prometeo y Narciso. El siglo modernista (1880-1980)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013.

LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ

Martí, José, *Obras Completas*, Gonzalo de Quesada y Miranda (ed.), La Habana, Trópico, 1936-1953.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

En torno a la relectura

TALIA HUSS

(Universidad Hebrea de Jerusalén) האוניברסיטה העברית בירושלים

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objeto de estudio el análisis de las prácticas y estrategias de relectura o *lectura plural* utilizadas en *2666*, última novela de Roberto Bolaño. Se trata de una investigación de las diferentes lecturas que coexisten dentro del texto y de las prácticas de duplicación y multiplicación que producen y destacan esta pluralidad. La investigación propone que a partir de dichas prácticas el texto crea una multitud de lecturas y anula la posibilidad de una lectura única, creando una transición de la lectura singular (que podría entenderse como acto de clarificación) a la lectura plural (un acto que da al lector una serie de posibles significaciones). El texto se construye a partir de lecturas paralelas que funcionan al mismo tiempo. De este modo, se busca explicar cómo el texto crea estructuras narrativas complejas y estratos de lectura que se acumulan, y en qué medida la existencia simultánea de múltiples lecturas influye e interrumpe el proceso de lectura e, indirectamente, también el proceso de producción de significado.

PALABRAS CLAVE: Lectura, relectura, repetición, significado, serialización

Es abundante la teoría y crítica de las últimas décadas que trata de la lectura. Numerosos críticos y teóricos prominentes se ocupan del proceso de lectura y del acto de la lectura e intentan explicarlo y definirlo. El presente trabajo incursionará en la relectura. Se trata de un tipo de lectura no menos común que la lectura en sí misma, pero que, a pesar de eso, ocupa un lugar bastante marginal en la crítica y en la investigación. Aunque la relectura constituye una acción frecuente (si bien no necesaria) al abordar y estudiar textos, al parecer es una de esas acciones invisibles que se lle-

van a cabo inconscientemente, por lo que son escasos los trabajos que enfocan el tema como un concepto teórico y una herramienta de análisis.

La relectura más común y conocida es la repetición del acto de la lectura, es decir la lectura adicional de un texto o una parte de texto ya leídos. Esa práctica es mucho más común de lo que parece y más central en la vida cotidiana de muchos lectores, siendo la Universidad una de las principales instituciones que emplean ese tipo de relectura¹. Es decir, la práctica central del trabajo académico es leer y releer diferentes tipos de textos. Investigadores de diferentes campos de estudios se dedican continuamente a la relectura, que es la base para el análisis y la investigación de textos. Además, en los departamentos de literatura, el *close reading*, que es también una manera de releer, es una de las prácticas más básicas y comunes en el trabajo con textos literarios.

Históricamente, hasta el comienzo de la era moderna la relectura —la lectura repetida— de textos fue la manera central de leer. Se puede, incluso, decir que la relectura precedió a la lectura en el desarrollo histórico. La lectura reiterada de textos sagrados es la base de la mayoría de las religiones, fundándose casi todas ellas en la lectura repetida de rezos y de mitos. Por ejemplo, la lectura anual de la Biblia es un rito importante del judaísmo, la repetición de cantos litúrgicos es un rito central en las religiones del Oriente, y la lectura incesante de los textos sagrados fue parte importante de la práctica y pensamiento de los espiritualistas cristianos. Es más, en algunas de esas religiones o en sus movimientos espirituales, existe el deseo de *transformarse* en el texto, de hacerse uno con el texto a través su lectura repetida y devota.

Ese ideal de lectura reiterada o relectura de textos religiosos influyó en la lectura de los textos laicos también. En la época pre-moderna, la manera más común de leer fue releer. De hecho, ese tipo de relectura (o una variación extrema de ella) es tal vez lo que llevó al hidalgo Alonso Quijano a releer una y otra vez los libros de caballería, casi como si fuese un exégeta de la caballería, e incluso a emprender sus viajes y a transformarse él mismo en un texto propio: el *Quijote*.

Solo en los últimos siglos la lectura se transformó en única, por cambios históricos y técnicos como la revolución de la imprenta, pero también como resultado del lugar central que tomó el pensamiento capitalista en la

¹ David Galef, «Observations on Rereading», en David Galef (ed.), *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 17.

era moderna. El capital que se puede ganar con múltiples lecturas no se traduce en un producto de consumo y, por eso, la repetición de algo ya leído es considerada a menudo como una pérdida de tiempo.

De todos modos, la relectura parece aún seguir siendo importante, al menos para los escritores, muchos de los cuales continúan defendiendo y discutiendo la relectura, tratándola como un tipo de lectura ideal, y declarando que así hay que leer a los clásicos y/o que así querrían que se leyese sus obras. Oscar Wilde declara que «If one cannot enjoy reading a book over and over again, there is no use reading it at all»²; Nabokov sostiene que «One cannot read a book: one can only reread it»³; Italo Calvino mantiene que «[...] every rereading of a classic is as much of a voyage of discovery as the first reading»⁴; Borges cuenta que «I am always rereading rather than reading»⁵; y George Perec concluye que «I reread the books I love, and I love the books I reread»⁶.

Fuera de la repetición clara y explícita de la lectura de una parte de texto o de su lectura completa, hay otras maneras de llevar a cabo la relectura. Hay textos que niegan la posibilidad de una lectura única, textos que obligan a la relectura, pudiendo resultar insuficiente una sola lectura de los mismos. Algunas de las obras relacionadas con el movimiento literario de la modernidad de comienzos del siglo XX pueden servir como ejemplos de ese tipo de textos; textos re-legibles, siendo su mejor ejemplo el *Ulysses* de James Joyce, un texto que dificulta la lectura única y linear, hasta imposibilitarla, habiendo sido descrito como «book designed specifically for rereading»⁷ o «[...] Joyce cannot be read, he can only be reread»⁸.

² Oscar Wilde, *Artist as Critic*, Chicago, University of Chicago, 1969, p. 30.

³ Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 23.

⁴ Italo Calvino, *The Uses of Literature: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1987, p. 57.

⁵ Willis Barnstone (ed.), *Borges at Eighty: Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, p. 4.

⁶ George Perec, *W, or, The Memory of Childhood*, Boston, D. R. Godine, 1988. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, pp. 190-191.

⁷ Matei Calinescu, *Rereading*, p. 23.

⁸ Joseph Frank, *The Widenning Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, p. 19. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, p. 22.

Otro ejemplo de textos relegibles se puede encontrar en muchas de las obras de Borges; la complejidad y riqueza de sus obras, junto con la tendencia del autor hacia estructuras circulares, requieren la relectura para su decodificación. Esos textos exigen la multiplicación de la lectura, creando más de una lectura, por su uso de abundancia, redundancia, exceso y artificios literarios. A través de esas estrategias los textos intentan trastornar la linealidad inherente a la lectura y crear un texto simultáneo que existe no solo en el tiempo sino también en el espacio.

A ese tipo de textos se suma otro subtipo de relectura, que es diferente de los otros tipos antes mencionados porque su lectura no necesariamente implica la repetición del acto de la primera lectura. Se trata de textos que convocan la relectura ya durante su primera lectura, textos que usan estrategias que obligan al lector a la relectura o crean la experiencia de la relectura ya durante la primera lectura. De ese modo la lectura y la relectura ocurren ya en el primer encuentro con el texto, es decir, se trata de textos que incluso su primera lectura contiene múltiples lecturas.

Un ejemplo extremo de ese tipo de *relectura simultánea* se puede encontrar en los textos de Gertrude Stein, en los cuales el uso de la repetición y la fragmentación causan la ruptura de la lectura y su desdoblamiento⁹. Stein usa la repetición de manera hiperbólica, de tal forma que el *continuum* de repeticiones demoran la lectura y fuerzan al lector a releer una y otra vez la misma frase, el ejemplo más simple y claro sería a la frase-poema más conocida de Stein: «A rose is a rose is a rose»¹⁰. De ese modo se produce una presencia simultánea de varias lecturas, dentro de la ruptura y la reproducción continuas. Es decir, la sintaxis repetitiva de Stein es un intento de perturbar el avance lineal y cronológico de la lectura, siendo el resultado que el lector relea ya en la primera lectura¹¹.

Así, sugiero tratar el tema de relectura como un tipo de concepto o noción que une variados tipos de lecturas. De manera básica y simple, se puede decir que la lectura es la primera lectura, y la relectura es la segunda, tercera y demás lecturas. Es decir, un elemento central que caracteriza y separa la relectura de la lectura común, es la pluralencia de lecturas que se produce desde la repetición y/o desdoblamiento de la lectura única

⁹ De manera bastante parecida a la de los pintores cubistas, sus contemporáneos.

¹⁰ Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Mineola, Dover, 1999.

¹¹ David Galef, «Observations on Rereading», en David Galef (ed.), *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, p. 28.

y primera, a la que nos referimos normalmente cuando nos ocupamos de la lectura. Así que propongo tratar la relectura como el dispositivo que transforma la lectura única en múltiples formas de relectura, duplicadas, reproducidas y plurales.

1. *2666* de Roberto Bolaño

La novela *2666*, la última de Roberto Bolaño (1953-2003), es una novela extensa, casi monstruosa por su tamaño y amplitud, estando construida como una red desplegada de tramas y personajes. La novela, como muchas de las obras de Bolaño, trata el tema de la lectura de manera variada. Muchos personajes se ocupan de sus lecturas y se expresan acerca de las mismas. Además, varios personajes se entregan a diferentes modos de relectura: los críticos en la primera parte releen una y otra vez los libros del escritor misterioso que investigan¹². Amalfitano, el profesor de Filosofía, en la segunda parte lee libros que ya leyó y también cuelga un libro sobre su cordel de ropa¹³ (relectura de una obra de Marcel Duchamp y también relectura por el viento de las hojas del libro colgado). Asimismo, el niño Hans Reiter en la quinta parte relea una y otra vez un libro sobre animales y plantas del litoral europeo¹⁴.

Sin embargo, no solo las tramas sino también la estructura de la obra trata de diferentes formas de leer. La novela entera está construida de manera circular, dado que su final retorna comienzo; varias partes de la novela piden la repetición de la lectura de otras, en tanto que otras partes crean relectura ya durante su primera lectura. Esa posibilidad paradójica, de lectura y relectura simultáneas, de una lectura que se multiplica ya durante la primera lectura, me resulta especialmente interesante por la transgresión que produce entre los límites de la lectura y la relectura, y por las interesantes posibilidades que ofrece en su uso del tiempo y de la temporalidad de la lectura, junto con el tratamiento de pluralización y multiplicación, rasgos centrales de toda la obra.

¹² Roberto Bolaño, *2666*, Nueva York, Vintage España, 2009, p. 187.

¹³ Roberto Bolaño, *2666*, p. 245.

¹⁴ Roberto Bolaño, *2666*, p. 799.

1.1 *La cuarta parte de la novela*

La parte de los crímenes, la cuarta parte de la novela, ofrece un ejemplo interesante de la creación y uso de múltiples lecturas ya durante la primera lectura —o sea, de relectura simultánea—. En *La parte de los crímenes*, la cadena de muertas que no cesan de aparecer en la ciudad de Santa Teresa y sus alrededores crea una repetición hiperbólica insostenible, en la que los hallazgos frecuentes de los cadáveres de las asesinadas, al igual que los informes que describen tales hallazgos, forman una serie enorme, construida de reflejos de lo mismo en lo otro¹⁵.

Los fragmentos-informes de los hallazgos de los cuerpos, aunque varían en su longitud y no son idénticos, todos mantienen un tipo de marco donde se repiten los detalles básicos del caso: la apariencia física de la asesinada, la ropa y otros accesorios que llevaba puestos, la evaluación de su edad y el informe forense que incluye la causa de su muerte. El lector sigue esos informes detallados e intenta establecer una conexión entre los diferentes crímenes, construir un marco según las señales que funcionan como pistas y buscar la firma personal que revelaría la identidad del asesino. En el intento de conectar entre sí los varios asesinatos, se ponen de relieve los detalles que vuelven a aparecer repetidamente en esos informes, algunos detalles parecen llamar la atención y generar la creación de conjeturas, por ejemplo, el pelo de las víctimas (negro y largo), su trabajo (muchas de las víctimas trabajan en las varias maquiadoras que llenan la ciudad), el lugar donde se encuentran los cadáveres (muchos de los cadáveres se encuentran en basureros alrededor de la ciudad), la manera en la cual se fueron asesinadas (la gran cantidad de muertas por estrangulación), etc.

La semejanza entre los casos se multiplica y se repite con cada nueva víctima. La aparición reiterativa de cuerpos de mujeres y niñas crea una serie numerosa de feminicidios. La repetición mayor de los crímenes (en la trama) y de su narración (el molde narrativo según el cual están narrados) está conformada por repeticiones más específicas de detalles, lo que produce un tipo de división interna entre los diferentes casos. A lo largo de la lectura, la relación especular y la semejanza entre los críme-

¹⁵ Klaus Meyer-Minnemann, «Narración paradójica y ficción», en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (ed.), *La narración paradójica: «normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 57.

nes se ahondan, pero las sospechas se hacen más amplias y parece que el texto no se acerca a una solución.

La lectura de esa parte del texto, además de ser difícil por su contenido (la violencia y negligencia que parecen unirse de manera horrorosa), es compleja por su forma. La estructura de esa parte, la más larga de la novela, está basada en una repetición casi tediosa, que construye y rompe incesantemente la estructura narrativa, así como también el proceso de la lectura y la intención de dotar de sentido a los hechos narrados y a la propia lectura.

La repetición constante rompe el aspecto lineal del tiempo y lo fuerza a funcionar de manera circular. Es decir, los crímenes empiezan antes del texto y no terminan con su clausura: «Esto ocurrió en 1993 [...] A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras»¹⁶. Y hacia el fin: «El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este»¹⁷. O sea, el texto avanza cronológicamente desde 1993 hasta el final de 1997, pero está lleno de repeticiones que crean algún tipo de ambigüedad en relación al tiempo, y no está claro dónde empiezan y dónde terminan ni el texto y ni los crímenes.

La falta de linealidad afecta a la concatenación de los sucesos, que normalmente se hallan conectados por su ubicación sobre el eje lineal-temporal y/o el de causa-efecto. Cuando esos vínculos se rompen, puede originarse la fragmentación del texto, lo que transformará la secuencia –el orden que caracteriza el tiempo lineal– en una estructura diferente y esencialmente circular, es decir, en una duración, un tiempo raro, casi atemporal. El texto parece un círculo cerrado, que no tiene un final ni un comienzo. Un tipo de presente continuo.

2. Conclusión

Así, los crímenes descritos en el texto no conforman una línea narrativa en el sentido común de la palabra, no producen una historia con comienzo y final, ni tampoco aportan una solución a los enigmas del texto. La repetición y la serialización, rasgos fundamentales del texto, se alían

¹⁶ Roberto Bolaño, *2666*, p. 444.

¹⁷ Roberto Bolaño, *2666*, p. 791.

para interrumpir y perturbar la lectura, fragmentándola y desdoblándola en múltiples lecturas que desmontan la posibilidad de una lectura única y desarman la intención de vincular las numerosas conjeturas sobre una hipótesis final. El lector intenta relacionar los casos y construir una trama narrativa para crear una historia de la serie, pero el texto rechaza ese intento una y otra vez. En cambio, el lector debe rendirse a la pluralización del contenido –hechos, historias, y narraciones– y de la forma –estructura, lectura y significado–.

El uso recurrente de repeticiones y de serialización, crea un tipo de sintaxis narrativa repetitiva que estimula, si no exige, al lector a releer. A partir del uso hiperbólico de las repeticiones y la creación de la serialización se interrumpe el avance lineal y cronológico de la lectura, siendo el resultado la multiplicación de la lectura en su etapa inicial, o sea; una relectura que ocurre durante la primera lectura. De ese modo, se anula la separación convencional entre lectura y relectura, para dar lugar a la creación de una forma híbrida de lectura; una lectura que engloba varias lecturas.

De ese modo, las series de crímenes son también un tipo de series de lecturas que anulan la posibilidad de una lectura única. Como resultado, en lugar de descubrir un asesino en serie, se devela una lectura en serie. O sea, la producción de unas lecturas múltiples en lugar de una lectura única, y la acomodación de esa plurivalencia de lecturas con (o incluso dentro de) la lectura única, al mismo tiempo y en un mismo espacio.

OBRAS CITADAS

- Barnstone, Willis, *Borges at Eighty: Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Nueva York, Vintage España, 2009.
- Calinescu, Matei, *Rereading*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Calvino, Italo, *The Uses of Literature: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1987.
- Frank, Joseph, *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963.
- Galef, David, «Observations on Rereading», en David Galef (ed.), *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, pp. 17-33.

- Grabe, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, *La narración paradójica: «normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- Perec, George, *W, or, The Memory of Childhood*, Boston, D. R. Godine, 1988.
- Stein, Gertrude, *Geography and Plays*, Mineola, Dover, 1999.
- Wilde, Oscar, *Artist as Critic*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

La representación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz en la España de los siglos XX y XXI

AMALIA INIESTA CÁMARA

Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)
Instituto del Teatro de Madrid (UCM)

RESUMEN: La investigación consiste en la revisión de la comedia *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz en las puestas en escena en España en los siglos XX y XXI. Lo hacemos a través de la crítica teatral aparecida en la prensa española. Nuestro acercamiento ha de limitarse a la descripción de la crónica, dado que no hemos asistido a las funciones. Encontramos *Los empeños de una casa* representada como Festejo teatral completo, por una parte, y luego formando parte de antologías como *De burlas con el amor* y *De burlas con las mujeres*. En un tercer momento ha sido representada en los Festivales de Olite, de Otoño en el Teatro Español así como del Festival de Almagro por una compañía inglesa de teatro.

PALABRAS CLAVE: Teatro hispanoamericano colonial, sor Juana Inés de la Cruz, compañías teatrales españolas, Barroco virreinal

En nuestras investigaciones referidas a la relación entre el teatro hispanoamericano virreinal y el teatro español, indagamos para esta ocasión la representación de una de las comedias de la décima musa titulada *Los empeños de una casa* (remedando a *Los empeños de un acaso* de Calderón), durante los siglos XX y XXI en los escenarios españoles.

Lo hacemos a través de la crítica aparecida en los diarios españoles y de lo que en ellos dicen los críticos teatrales. Nuestras apreciaciones o consideraciones serán por ese motivo de un carácter intermediado, esto es, a partir de lo que hayan registrado en cada artículo periodístico los mis-

mos cronistas dedicados a la actividad teatral. Encontramos, en primer lugar, que se representa la comedia o festejo con todas sus secciones y que forma parte de una antología de otros fragmentos de distintos comediógrafos de la época. Aludimos, por otra parte, a esa misma obra de sor Juana Inés, dentro de un ciclo de obras teatrales, comedias y tragedias de autores dramáticos del Siglo de Oro, a saber: Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes y Calderón, que lleva a escena la Royal Shakespeare Company de Stratford-on-Avon, como proyecto del director inglés L. Boswell.

En la producción dramática de la monja mejicana, se sabe que solamente se montaron en España —o por lo menos fueron escritas para ser representadas aquí— un auto sacramental con su loa *Divino Narciso* y la comedia de *Los empeños*, la primera con influencia de Calderón y la segunda con la de Lope. La comedia fue traída por la virreina Marquesa de Mancera en 1689. La obra en cuestión mereció la atención, entre otros, de estudiosos y críticos del teatro español y virreinal como Guillermo Schmidhuber¹, Susana Hernández Araico², Aurelio González³, Alberto G. Salceda⁴ en su edición del teatro completo de Sor Juana, Miguel Zugasti de la Universidad de Navarra⁵ y Celsa García Valdés en su edición⁶. Sin olvidar al padre Calleja, que traza una biografía fundamental de sor Juana en el 1700.

En la creación del festejo de *Los empeños de una casa* sor Juana Inés figura como autor del montaje, ya que la obra está llena de relaciones inter-

¹ Guillermo Schmidhuber, *De Juana Inés de Asbaje a Juana Inés de la Cruz*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 2013.

² Susana Hernández Araico, «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa*», en Isla Cambell (ed.), *El escritor y la crítica. IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1996, pp. 111-123.

³ Aurelio González, «Construcción teatral del festejo barroco», en *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126, pero citamos a partir de la edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 16-06-2018] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>>.

⁴ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*, Alberto G. Salceda (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

⁵ Miguel Zugasti, «El festejo de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz en su contexto espectacular Barroco», en Carmen B. López Portillo (coord.), *Sor Juana y su mundo, una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, México D. F., Universidad del Claustro de sor Juana, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 468-476.

⁶ Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, Celsa García Valdés (ed.), Barcelona, Catedra, 2010.

nas con la puesta en escena, de guiños culturales, demostrando a la vez la presencia lírica personal de la poetisa. La obra está compuesta por la loa «que precedió a la comedia que se sigue», letra que se cantó por «Divina Fénix, permite», *Los empeños de una casa*, comedia famosa...; letra «por Bellísimo Narciso»; sainete I de Palacio, jornada II de la comedia, letra por «Tierno Adorado Adonis», sainete II, jornada III de la comedia, «Sarao de las cuatro Naciones». Las partes o secciones que componen el festejo han de considerarse en el contexto de la fiesta cortesana palaciega, sea de Palacio Real o de Palacio Virreinal de México, y como obra escrita por encargo de la condesa de Mancera, y para ser representada en España.

En el teatro de corte española, el festejo teatral se repetía de modo más sencillo en los corrales, o bien se daban otras funciones de distinto carácter para la nobleza. Las comedias de sor Juana están escritas para sendos programas de homenaje a los virreyes y así aparecen publicadas. Constituyen un programa entero del festejo barroco mexicano. En ellos se intercalaban bailes y cantos, o piezas cortas, es decir, entremeses y saraos, y un fin de fiesta, un festejo completo que podía durar dos horas o más. Interesaba que no hubiera interrupción entre las partes, pero sí entre jornada y jornada y entre ellas bailes y canciones.

Hemos de revisar, pues, las puestas de la comedia de capa y espada. La primera de ellas es la que en 1961 monta la Compañía de Teatro de Cámara y ensayo, el grupo Máscaras en el Teatro Goya de Madrid, estrenada el 11 de abril de ese año, bajo la dirección de Esteban Polls, y con la interpretación de los siguientes actores: Charo Soriano, María Massip, Rosa Zumárraga, Jaime Redondo, Ignacio de Paul, Antonio Medina, José G. Segura, Pedro del Río y Agustín de Juan; además de las tres músicas Rosario Lacalle, Guadalupe Sánchez y Rosario Martínez; el decorado, gracioso y estilizado, ha sido realizado por Matías Montero.

1. Repertorios

Los diarios que lo registran son: *ABC* en su sección «Informaciones teatrales y cinematográficas». Se incluyó en el ciclo de teatro clásico burlesco o de escena clásica burlesca, con obras como: *Arlequín, servidor de dos patronos* de Goldoni, *El Enfermo imaginario* de Molière, *El juego del amor y del azar* de Marivaux y *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, en ciclo de abono. Respecto a la reacción del público, señala el cronista que el director salió a saludar en unión de los

intérpretes, y que rió en los «lances e incidencias cómicas» y aplaudió varias veces en el curso de la representación y al final de los actos; apunta, además, que el público, que llenaba la sala, disfrutó especialmente de las escenas de enredo.

De la puesta en escena en sí, llama la atención sobre la dificultad de la declamación del verso clásico y sobre el hecho de que el director haya inventado un prólogo «muy ingenioso y gentil» que acentuó el matiz caricaturesco de la misma hasta darle un tono paródico, señalando que había sido el vehículo más rápido y seguro para llegar al público. La dirección le dio así –prosigue– un ritmo de hilaridad. Se elogia la actuación admirable de los tres papeles femeninos y se indica que esta obra ha sido antecedente en ciertas escenas del teatro de humor moderno. Finalmente, se apunta que la representación transcurrió con muestras de aprobación de los espectadores, llamando a escena al director y actores varias veces, el telón también se alzó una y otra vez. Se dice de los *Empeños* que es una obra muy divertida y pícaro sobre el tema de la honra, en la que abundan equívocos y frases de doble sentido. La actuación, se insiste, ha permitido desempeñar sus papeles con inteligencia, sobriedad y buen acierto⁷.

En el 2002 se puso, bajo el título de «Confuso enredo», los *Empeños*, los días 15 y 16 de febrero, por la Compañía La Strada, en el Teatro Juan Bravo, en versión de María José García. En el reparto de actores figuran: Cecilia Sotaguren, Gonzalde Nuñez, Sergio Gayot, Patricia Siurana, Juanma Navas, Luis Felipetto, José Luis Serrano y Gonzalo Gonzalo. En el espacio escénico y vestuario: Cecilia Hernández; Iluminación Fernando M. Herranz y Héctor del Saz. Dirección de Ignacio García. Este artículo pertenece a *El Adelantado de Segovia* y el crítico teatral es Manuel Sesma. En él trata de comparar la producción y estilo de sor Juana con el teatro de Calderón. Descalifica a la dramaturga mexicana, aunque luego dice que ella respeta el octosílabo como «bien medido y flexible, el ritmo y musicalidad son tratados con equilibrio»⁸.

En *El País*, edición nacional, sección «Cultura y espectáculos», del 23 de diciembre 2002, anuncia bajo el título de *Los empeños de una casa* y el subtítulo de «Empeños de mujeres», la versión de la Compañía el Teatre

⁷ «Informaciones teatrales y cinematográficas», en ABC (12-04-1961), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-02-2018] <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/04/12/063.html>>.

⁸ Manuel Sesma, «Confuso enredo», en *El Adelantado de Segovia* (15-02-2002).

del Repartidor, bajo la versión y dirección de Pepa Calvo. Los intérpretes son: Tono Saló, David Vert, Francisco J. Basilio, Manuel Solàs, Susana Egea, Anabel Moreno, Inma Ochoa, Enric Cervera, Antonio Alcalde. Se pone en escena en el Teatre Tantarantana de Barcelona, donde se estrena el 18 de diciembre. La crónica la escribe Begoña Barrena. Sostiene que la Compañía Teatre del Repartidor ha rescatado una comedia clásica del Barroco español. Califica la obra en su género como un vodevil de sor Juana y luego se centra en la dirección del montaje y autora de la versión: dice que Pepa Calvo ha recuperado esta comedia para reivindicar a las autoras «ignoradas de la época» y critica que, a diferencia de sus contemporáneos Calderón, Tirso o Lope, sus obras, como las de estos autores, no pasaron a las antologías y repertorios que glosan la Historia del Teatro⁹.

Se califica a la representación como «de fingimientos decorosos, de Festejos lícitos e ilícitos, de encuentros y desencuentros, mantos que cubren y espadas que amenazan, se desenvuelven en una escenografía simple y eficaz». Se trata de una obra de estructura clásica que conserva, en la versión de Pepa Calvo, el verso rimado del original y observa que solo se han eliminado algunas escenas, por, justifica el cronista, razones reiterativas. En cuanto a la interpretación de los actores es notable en todos ellos y elogia los distintos matices que se perciben al respecto¹⁰.

La edición de Catalunya de *El País*, sección Catalunya y con el título de «Tantarantana» presenta una comedia de sor Juana, por B. G., Barcelona, con fecha de 19 de enero. El cronista dice que Pepa Calvo ha adaptado una pieza de sor Juana, una comedia de enredo que programa el Nou Tantarantana de Barcelona. Apunta el crítico de teatro que la tarea de el trabajo de la directora consistió en coger una obra en verso de una mujer del Siglo de Oro, con la intención de hacer un espectáculo moderno, en el sentido de transgresor, y darle una agilidad y ritmo diferente de la del texto original. Continúa diciendo que aprecia la conexión entre fondo y forma en el lenguaje del texto. El espectáculo transcurre en un escenario prácticamente vacío en el que destacan tres puertas por donde entran y salen los personajes. Esta crónica no nombra a los actores, sí a la compañía.

⁹ Begoña Barrena, «*Los empeños de una casa*. Empeños de mujeres», en *El País* (23-12-2002). Citado en la sección «La prensa dice...» de la página web de *Teatre del repartidor* (en línea) [fecha de consulta 14-02-2018] <<http://teatreidelrepartidor.com/category/espectaculos/teatro-para-adultos/los-empenos-de-una-casa>>.

¹⁰ B. G., «Tantarantana», en *El País*, edición Catalunya (19-01-2003).

La Vanguardia de Barcelona, en la sección «Cultura y espectáculos» y bajo el título de «El Nou Tantarantana» recupera una alegre comedia de sor Juana, cuya faceta dramática realza el copete. Se insiste en la calidad de comediógrafa de su tiempo, además de su condición de poetisa. La compara con Ana Caro o María de Zayas, que se oscurecieron en el olvido. Hace pues una defensa de la mujer, una reivindicación de la mujer dramaturga que escribe comedias.

Para Pepa Calvo lo más excepcional de *Los empeños de una casa* es la gracia con que la autora involucra al espectador. Y apunta el cronista que «La obra está llena de apartes para que los personajes se dirijan directamente al público, explicando sus medios y sus fervores, o para que algunos, como los criados, le pidan consejo»¹¹. Califica el juego teatral de «divertido». Nombra a diez de los intérpretes: Enric Cervera, Tono Salo, Anabel Moreno, Susana Egea e Inma Ochoa.

En el *Diario de Navarra* con fecha 31 de julio de 2012, en la sección de cultura y con fotografía de la representación con en ocasión del Festival de Olite, bajo el título de «Una casa de locos» trae información sobre la escenificación de *Los empeños de una casa*. La cronista teatral es Ana Berrade. Constan en la ficha del reparto de la Compañía Academia del Verso de Alcalá: Luis Muñiz, Ana Santos Olmo, Nuria Benet, Amparo Oltra, Antonio Ponce, Antonio M. David Diez, Guillermo Berasategui, Didier Otaola. Como director, Juan Polanco; director del verso, Karmele Aramburu; figurista, Mónica Florensa; maestro de armas, Iñaki Arana; composición musical, César Belda; coreógrafo, Raúl Cassinero; realización de vestuario, María José Barta. La fecha, el jueves 28 de julio 2011; el lugar, La Cava, Festival de Olite. Curiosamente es una recreación de la llegada de una compañía teatral y se inventa que ha sufrido un robo. Todo allí se abre a la imaginación y la creatividad a lo largo del espectáculo (sin escenografía, ni vestuario, ni *atrezzo*). Se ven obligados a improvisar un vestuario, que el crítico califica de excelente, lleno de imaginación de recursos, de ropajes reciclados y llenos de color y de sentido del humor. Con notas de humor y creatividad constante. Como novedad el director propone chistes visuales. Muy colorista, poco convencional en lo estético, con un ritmo «gamberro», aunque a la vez y destaca que es «muy fiel al texto original», literal (ya que la propuesta se mantiene de principio a fin,

¹¹ «El Nou Tantarantana recupera una alegre comedia de sor Juana Inés de la Cruz», en *La Vanguardia* (12-12-2002), p. 49.

es coherente y con sentido). Acerca del verso, el cronista refiere que la Compañía surge de la Academia del Verso de Alcalá, que, subraya, estuvo dictando un excelente taller del verso la semana anterior a la representación en Olite. Añade el crítico teatral que el equilibrio entre el rigor, que exige el verso, y la naturalidad de saber recitarlo correctamente es más que evidente en un elenco con muy buenas interpretaciones. Cada personaje tiene su propia personalidad. Destacan el monólogo en el que Antonio Ponce se viste de mujer ante el público, la pelea de espadas sin espadas o el momento musical brillante en que la Compañía se atreve con la canción melódica, así como la salsa, tango u otros ritmos que se presentan con enorme sentido del humor. Parecen modos de actualización o vigencia del teatro clásico. Presentan una vuelta de tuerca de la visión del teatro clásico que se hace más cercano al espectador por jugar con claves actuales, como el vestuario confeccionado con ropas y objetos de hoy; la música moderna; los gestos y chistes de doble sentido; y alguna frase más de nuestro siglo que de los anteriores. Para cerrar la nota, el crítico teatral afirma que se trata de «un buen espectáculo, coherente y sin fisuras» y lo califica de «excesivo», ya que, a veces, hay demasiados *gags* semejantes y puede que sobre alguno. Se trata, pues, de una apuesta inteligente y creativa, defiende, mantenida de principio a fin y con una ejecución excelente. Respecto a la fotografía, muestra uno de los modelos que improvisa¹².

Los aspectos que se relevan en la crítica teatral de *Los empeños de una casa* son: el ingenio, la gracia, la agudeza y la gala retórica, propios de la décima musa, que campean en la invención de la escena. También destacan situaciones de feliz comicidad. En cuanto a la calidad del verso, se dice que es claro, ágil, elegantemente retórico, de gran plasticidad escénica, con periodos tan notables como la narración de las desdichas que hace doña Leonor a doña Ana. De sor Juana aparece en algunos artículos una brevísima biografía, de su creación dramática se destaca como autora de autos sacramentales y comedias. De las piezas de enredo se dice que son «tan divertidas, intencionadas, pícaras y traviesas como ésta de *Los empeños de una casa*». La influencia de Calderón se evidencia en el vocabulario, en la construcción métrica y en la elaboración metafórica, que, a su vez, la llevó a «burlarse con donaire» de los exce-

¹² Ana Berrade, «Una casa de locos». en *El Diario de Navarra* (31-07-2012).

sos de los dramaturgos sobre los puntos y manchas de honor. Como propios de la dramaturgia mexicana, se exhiben su modo ágil de urdir «líos y barullos», su trasmutación del equívoco, su lenguaje de dobles intenciones y sus apartes y acotaciones. Se alaban la composición de los personajes de la dueña, el gracioso, las tapadas y los galanes, así como la tramoya propia de estas inversiones (sin olvidar la explotación tenebrista en el juego de la habitación a oscuras, que por dos veces sirve como escenario de las más burlonas peripecias).

2. Antologías

Con respecto a las antologías teatrales, de las que forma parte solamente con ciertas escenas o pasajes de la ya considerada *Los empeños de una casa*, nos encontramos con dos títulos: *De burlas con las mujeres* y *De burlas con el amor*. Para el primer caso, se contemplan obras de otros dramaturgos, junto a las famosas redondillas de sor Juana. Se incorporan una serie de fragmentos extraídos de *La dama boba* de Lope de Vega, junto con retazos de cuadros y escenas de entremeses de Cervantes, *El juez de los divorcios*, *Del juego del hombre*, de Quiñones de Benavente y *Los mozos* de Jerónimo de Cáncer. Dicho material constituye el primer acierto del montaje, comunica con un mismo sentido, desde una perspectiva feminista. Dirigido con humor, presenta las batallas que hombres y mujeres libran en el campo del amor... que prueba toda relación individual, social e histórica. El espectáculo no se limita a representar, sino que también interpreta a la perfección el espíritu de la vida teatral de la época. Por ejemplo, lo hace recreando algunas de sus características escenográficas debidamente apuntadas en el diseño.

Pasando ya a las críticas de los diarios, se ocupa de ella *El Heraldo de Aragón*, de fecha 10 de noviembre de 1995, bajo el título de «El espíritu de lo clásico: *Las burlas de las mujeres*». En este caso, el crítico teatral es Fernando Andú, en la sección «Crítica de teatro». El espectáculo lo lleva la Compañía del Teatro de la Ribera, bajo la dirección de Pilar Lavega. Los intérpretes son: Pilar Delgado, P. Lavega, Laura Plano, Adela Gotor, Nacho Enbid, Jesús Bernal, Gabriel Latorre y Pedro Martínez. Para el crítico: «El teatro clásico español, el de la Edad de Oro, sigue vigente y estará siempre de actualidad. Basta con elegir y combinar con criterio. Con captar el espíritu, con llevarlo a las tablas con toda su frescura y vitalidad, con toda su alegría y ligereza». Y califica *Las burlas* de «espléndi-

do, soberbio montaje» que presenta el Teatro de la Ribera¹³. La burla integra material de diversa procedencia: enmarcados por las famosas redondillas de sor Juana en las que «se arguye de inconsecuencia el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que acusan, una serie de fragmentos extraídos de piezas de los autores dramáticos ya mencionados».

Entre las consideraciones del crítico, encontramos que el espectáculo se plantea a la antigua usanza, tal como se hacía en los corrales de comedia. Así, los diferentes actos son aderezados con los entremeses y con música. Pilar Lavega ha adaptado las obritas para su espectáculo. Y luego la directora cuenta la historia de la compañía que procede del Teatre Lliure como ejemplo a seguir, avala a su equipo artístico y exhibe la gran homogeneidad que le ha permitido participar de Festivales como el de La Habana, Marseille o Herkilon, Grecia.

Otro cronista, Juan A. Gordon, de Zaragoza, se refiere también a la misma obrita. Habla de un estreno y un aniversario, ya que el Teatro de la Ribera, una de las compañías más prestigiosas y veteranas de Aragón, presenta su nuevo espectáculo. El mismo sirve para celebrar el XX aniversario de la compañía, a mediados de los 70. *Las burlas*, dice, que ya ha sido representada con éxito en toda España, vuelve a tener como centro de su acción a la mujer, santo y seña del Teatro de la Ribera. Y nombra montajes anteriores. Pilar Lavega se refiere al teatro como fiesta: acompañado por música y baile, y al concepto de teatro dentro del teatro, con sus juegos de espejos, máscaras y disfraces, propios del Barroco, en complicidad con el espectador y exhibiendo la dificultad de establecer límites entre la realidad y la ilusión. *Las burlas*, prosigue, conjuga el carácter satírico y burlesco dentro del género entremesil y la riqueza y variedad psicológica de la comedia nueva. Es importante una interpretación que distingue bien entre tipos y personajes, exageran al máximo los rasgos más ridículos y grotescos de los unos y penetran con sutileza la fineza de Lope. Alaba el trabajo que da gusto al público y lo hace vivir, también a él, en la escena. Ilustra con tres fotos de una de las escenas de *Las burlas* y con una imagen del Teatro de la Ribera durante la función.

El *Diario de Teruel* del 5 de mayo de 1995 vuelve sobre la representación de *Las burlas* en el Teatro de la Ribera, espectáculo incluido en el Circuito de las Artes Escénicas, Musicales y Plásticas. La actuación tiene

¹³ Fernando Andu, «El espíritu de lo clásico: *Las burlas de las mujeres*», en *El Heraldo de Aragón* (10-10-1995).

lugar en la Sala Alcor de Alconsa a las 22.30. Sostiene el crítico que el Teatro de la Ribera lleva a escena un teatro realista en el que se presentan autores innovadores y contemporáneos o se utilizan textos no teatrales, que se alían con una atracción por la escritura de grandes dramaturgos clásicos. Dice, además, que el Teatro de la Ribera en estos espectáculos cuida al máximo los aspectos textuales y escénicos. Últimamente se le han añadido en la puesta en escena de autores clásicos otras artes como la danza, la acrobacia, las artes marciales, las canciones, el despliegue del juego cómico y de la teatralidad más pura, que otorga un sello en lo estético y hace que se decante hacia espectáculos populares y mayoritarios. Se ilustra con fotografía en el periódico¹⁴.

La otra antología de comedias se tituló *De burlas con el amor*. Poseemos el registro del periódico de *La Nueva España*, con fecha de 21 de marzo de 1999, en la sección «Teatro». El cronista teatral es Francisco Díaz Faes y trata sobre un espectáculo del ITAE. El director es Manuel Canseco, los actores son: Xana Vázquez de Prada, Gabriel Cuesta, Blanca y Aida Estrada. La escenografía, el vestuario y la subdirección van a cargo de Luis Montalvo; la música de Carlos José Martínez; el coro es el de la Capilla Antigua de Gijón. Tiene lugar en el Teatro Palacio Valdés en Avilés los días 21 y 22 de marzo de 1999 y en el Teatro Campoamor de Oviedo el 24 de marzo¹⁵.

La crónica teatral comenta que son dos representaciones complementarias de una misma obra de fin de curso. Dice que el teatro clásico no les interesaba por su temática. La pusieron tres actores de la Escuela del Instituto, que estuvieron «ejemplares» en el Palacio Valdés y «brillantes» en Oviedo. Tomaron siete temas musicales de Carlos José. El crítico se refiere al potencial creador del teatro clásico en su vocabulario, en la riqueza del lenguaje, en la exploración de situaciones, con un espléndido sentido del humor popular, que no pierde actualidad. La sátira desvía o enfoca situaciones. El director restaura piezas de comedia y poesías de los Siglos de Oro. Los textos elegidos son de Torres Naharro, Juan del Enzina, Zorrilla, Calderón, Tirso, Lope y la poetisa sor Juana Inés de la Cruz. Se trata de burlas y engaños de la mujer, que maneja para ser independiente, seducir u obtener placer. El hombre sacude el poder del prestigio o el honor. El crítico destaca las dotes histriónicas de Trujillo, las de Gabriel, la joya

¹⁴ «Las burlas de las mujeres», en *Diario de Teruel* (05-05-1995).

¹⁵ Francisco Díaz Faes, «De burlas con amor», en *La Nueva España* (21-03-1999).

escénica de Xana y el entusiasmo de Aide y Ana. La música contribuyó a crear la ambientación, así como la ilustración dirigida por Canseco, sus estudiantes provocaron la ovación del público.

3. Conclusiones

Con respecto a las críticas teatrales hemos distinguido entre las realizadas en España sobre nuestras representaciones de *Los empeños de una casa* y las antologías de *De burlas con las mujeres* y *De burlas con el amor*, las cuales se basan en la ficha técnica (diario, sección, fecha, director, actores, compañía, teatro). Estas incluyen datos biográficos de sor Juana, reacciones del público y apreciaciones de género. La crítica se centra en aspectos como la actuación en sí, la interpretación de los actores, los matices que aportan. Se detiene el crítico analizando cada uno de los personajes, como doña Ana, doña Leonor o Castaño. Relevamos como valioso los modos de formación de actores, que se manifiesta, por ejemplo, a través de la Academia del Verso de Alcalá, del ejercicio de la esgrima, de las peleas de espadas sin espadas.

En cuanto al público, sor Juana sabía muy bien el público para el que escribía en el siglo XVII, ya que lo hacía bajo el mecenazgo de los Condes de Mancera, virreyes que fueron de la Nueva España en su época, quienes le encargaban comedias como ésta, para representar allí en la corte virreinal (*Los empeños de una casa* se presentó por primera vez el 4 de octubre de 1683 en casa del contador Deza) y se sabe que la intención era traerla a la Corte Real (aún forma parte de esta investigación). Volviendo al público, se trataba, pues, de las autoridades monárquicas, virreinales y los miembros de la iglesia, como el Arzobispo. Se apuntan, por lo tanto, observaciones acerca de las reacciones del público en distintas ocasiones, de modo que el cronista teatral se preocupa de asentar la recepción en la comedia. En cambio, el público que asistió en los siglos XX y XXI lo trabajamos a partir de las críticas teatrales de los periódicos españoles. Se hace muy singular, al seguir las críticas de las representaciones, la cuestión del género y hasta de los subgéneros y qué aprecian como comicidad de la obra; se habla de comedia de enredos, de comedia de capa y espada, de sátira, de farsa, de rasgos ridículos y grotescos, de juego cómico, de caricatura, de parodia, de vodevil, de teatro satírico y burlesco, de teatro entremesil, con danzas y con música, teatro de humor moderno.

Es interesante contemplar, a partir de la crítica en la prensa, que la obra se representa en varios festivales de teatro como el de Olite, el de Otoño, el de Teatro Clásico de Almagro.

Finalmente, consideramos que la crónica teatral periódica es muy útil también como registro de los teatros de distintos lugares de España, para la información de los espacios de representación en la época, como el Teatro Español de Madrid o el Campoamor de Oviedo y su programación. Sirve como registro, una vez más, de grupos o compañías de teatro sobre los cuales se hacen caracterizaciones de los mismos, de sus tendencias; de actores y actrices, de directores, vestuaristas, iluminadores, compositores musicales, escenógrafos. En fin, sirven como fuente para todo lo que conlleva una puesta en escena, la crítica teatral que genera y su publicación en los suplementos culturales o de espectáculos en diarios españoles, además, en algunos casos, vienen también ilustrados con alguna fotografía de la representación. Estos textos ocupan, pues, un lugar en el estudio del teatro del Siglo de Oro.

OBRAS CITADAS

- Andu, Fernando, «El espíritu de lo clásico: *Las burlas de las mujeres*», en *El Herald de Aragón* (10-10-1995).
- Berrade, Ana, «Una casa de locos». en *El Diario de Navarra* (31-07-2012).
- Cruz, Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, Celsa García Valdés (ed.), Barcelona, Cátedra, 2010.
- , *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*, Alberto G. Salceda (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Díaz Faes, Francisco, «De burlas con amor», en *La Nueva España* (21-03-1999).
- «El Nou Tantarantana recupera una alegre comedia de sor Juana Inés de la Cruz», en *La Vanguardia* (12-12-2002), p. 49.
- González, Aurelio, «Construcción teatral del festejo barroco», en *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126, edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 16-06-2018] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>>.
- Hernández Araico, Susana, «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa*», en Isla Campbell (ed.), *El escritor y la crítica*.

IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1996, pp. 111-123.

«Informaciones teatrales y cinematográficas», en ABC (12-04-1961), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-02-2018] <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/04/12/063.html>>.

«Las burlas de las mujeres», en *Diario de Teruel* (05-05-1995).

Sesma, Manuel, «Confuso enredo», en *El Adelantado de Segovia* (15-02-2002).

Schmidhuber, Guillermo, *De Juana Inés de Asbaje a Juana Inés de la Cruz*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 2013.

Zugasti, Miguel, «El festejo de *Los empeños de una casa* de sor Juana en su contexto espectacular barroco», en Carmen B. López Portillo (coord.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 468-476.

Para una poética de *Maqroll el Gaviero*

VÍCTOR IVANOVICI

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης
(Universidad Aristóteles de Salónica)

RESUMEN: La mejor parte de la obra de Álvaro Mutis tiene como eje un nombre: Maqroll el Gaviero. Para aportar cierta precisión al respecto hace falta construir una poética alrededor del respectivo parámetro onomástico. En aras de ello, he hecho algunas calas en la región de estética literaria, apoyándome en determinados conceptos de Gérard Genette y corroborándolos con ciertas ideas básicas de la teoría de la enunciación. Así he podido observar la ficcionalización del universo maqrolliano, inicialmente lírico, luego su reestructuración como sistema intertextual, para rematar mi pesquisa con un vistazo sobre su entramado temático.

PALABRAS CLAVE: Hipotexto/hipertexto, enunciación/enunciado, ficcionalización, sistema intertextual

La mayor y, en todo caso, la mejor parte de la obra de Álvaro Mutis gira alrededor de un nombre: *Maqroll el Gaviero*. Dicho así, lo anterior adolece de banalidad y de vaguedad a un tiempo: por un lado, no hay que ser muy sagaz para constatar la existencia del eje respectivo, por otro, la mera constatación no le instruye mayormente a uno acerca de la naturaleza y funciones de este parámetro.

Aportar alguna precisión al respecto es de incumbencia de una Poética de Maqroll el Gaviero. Para construirla, he buscado mis apoyos teóricos en la esfera de la estética literaria, sacando a colación, entre otros, determinados conceptos de Gérard Genette y corroborándolos con ciertas ideas básicas de la teoría de la enunciación, de inmediata inci-

dencia en el área de la narratología. Para ello me ha ayudado observar la ficcionalización del universo maqrolliano, inicialmente lírico, luego su (re)organización como sistema intertextual, para rematar mi pesquisa con un vistazo sobre su andamiaje temático.

1. Un proceso de ficcionalización

1.1 Fases de una objetivación

Veamos las cosas desde el principio y en su evolución. Para empezar, dejemos sentado que el proceso en cuestión recorre tres etapas.

En su punto cero se encuentra el poema «Oración de Maqroll»¹, donde la primera epifanía del Gaviero se produce bajo forma de una «máscara» o persona lírica². Desde esta base (digamos) subjetiva, el poeta inicia una serie de procedimientos de objetivación, empezando justamente por dicha «máscara». Como puede apreciarse a simple vista, hay aquí una distancia visible y medible entre el decir y lo dicho, y en medio de ellos la persona, con voz y nombre propios, desempeña el papel de objetivar el enunciado y su respectivo sujeto.

El siguiente paso por la misma vía se da también sobre el terreno de la poesía y se cifra en la simétrica objetivación del sujeto de la enunciación. Por el simple hecho de editar sus poemas reunidos bajo el rótulo de *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), Mutis hace que su criatura se adjudique la creación y a él mismo como creador. Lo cual quiere decir que la persona, sin dejar de serlo, asciende a heterónimo auctorial³.

Finalmente, en 1986 Maqroll salta al terreno de la narrativa, como protagonista de *La nieve del almirante*. Siguen, en ritmo sostenido, otras

¹ Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 45-46; originalmente en *Los elementos del desastre* (1953).

² Un recurso, por cierto, nada infrecuente en la poesía moderna. Piénsese, por ejemplo, en el Sweeney, de T. S. Eliot o en Stratis el Marino, de Yorgos Seferis, entre muchos otros.

³ Maqroll es el principal pero no el único heterónimo del autor colombiano. Otro sería el diplomático lusitano Alvar De Mattos, a quien se atribuyen cuatro textos en prosa de 1962. Véase Álvaro Mutis, *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 143-168. Modelo y precedente al respecto fue, al parecer, Valéry Larbaud, con su Barnabooth, a quien nuestro autor homenajeó en un empático ensayo-conferencia en 1965 (*La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, pp. 185-201).

seis novelas –*Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990) y *Tríptico de mar y tierra* (1993)– que, junto a la primera, van conformando la heptalogía *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1993). Este último avatar del héroe epónimo conlleva la transformación de la persona en personaje.

1.2 De lo moderno a lo clásico y de vuelta

¿Qué sentido puede tener tal evolución mediante la cual la obra de Mutis se dota de un eje nominal (u onomástico)?

Caben a ese respecto algunas conjeturas e hipótesis básicas. Primero, que el proceso de objetivación de Maqroll –de persona a personaje, pasando por heterónimo– tiene como meta su ficcionalización. Segundo, que los resortes de este proceso pueden y deben buscarse al nivel del género. En tercer lugar, que en perspectiva genérica las tres etapas anteriormente esbozadas marcan el tránsito desde una poética moderna hacia otra de tipo clásico. Y por fin, que dicho tránsito es harto problemático, pues, al alcanzar su término, queda descartado su origen, que, en este caso preciso, sería la lírica, es decir, la poesía *stricto sensu* y por excelencia (al menos en acepción moderna).

La lírica, pues, no tiene cabida dentro de la poética clásica por ser ésta –Aristóteles *dixit*– una por excelencia mimética, a saber imitativa, que varios teóricos actuales interpretan como poética de la ficción. Y si «ficción» quiere decir «representación o mejor dicho simulación de hechos y acontecimientos imaginarios», está claro que toda expresión no ficcional –más que nada la poesía del yo– quedará fuera del campo de la mimesis⁴.

Tal exclusión, hecha según el objeto de la imitación, también se confirma con arreglo a la modalidad imitativa: criterio codificado por Platón en el libro III de la *República* (393-394)⁵. Efectivamente, allí encontramos la famosa tripartición del hablar poético, el cual, por un lado, puede darse como «simple narración» (*haplè diégesis*) puesta en boca del poeta mismo,

⁴ Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Univers, 1994, pp. 93-94.

⁵ Pero tampoco ajeno a Aristóteles, quien se refiere a «to hos hékasta touton mimésaito an tis» [«cómo se lleva a cabo la imitación de cada cosa»] (Aristóteles, *Poética*, III, 1448a).

como sucede en los ditirambos; por otro lado, puede revestir un aspecto propiamente mimético (*dià miméseos*), como en la tragedia y la comedia, donde la palabra y la acción corren a cargo los héroes; y, por último, puede combinar o alternar ambas situaciones enunciativas, como en los poemas homéricos. Algo apresuradamente, los modernos han querido ver en esta división un sistema de géneros similar al nuestro, incluyendo el épico y el dramático, sin obviar el lírico⁶. En realidad, Platón clasifica aquí los distintos tipos de expresión ficcional —es decir representativa— y deja de lado (como más tarde lo haría Aristóteles) la no representativa, a saber, «lo que nosotros llamamos poesía lírica»⁷.

A la luz de lo anterior, no es difícil advertir que, objetivando a Magroll como sujeto de la enunciación, escamotea el poeta su yo, es decir, dramatiza su poesía. Por otro lado, cuando el Gaviero aparece en calidad de sujeto del enunciado frente a una enunciación distintamente hipostasiada, puede inferirse que, en tales textos, Mutis emula el discurso «mixto» de la ficción épica. Por último, tampoco desestima el autor la «simple» narración de tipo ditirámico, siendo cabal ejemplo de ello *Un bel morir*, donde su voz autoritaria habla del personaje, y, vale decir no sólo lo objetiva, sino que, por añadidura, lo objetualiza.

En resumidas cuentas, la paulatina aproximación de Mutis al canon clásico se extiende, como ya he dicho, entre la lírica como arranque y la novela como destino. Y, sin embargo, esta evolución también admite una lectura contraria, que se cifra en el radical abandono del canon respectivo.

¿Cómo se explica tamaña paradoja? Si, por un lado, la doctrina platónico-aristotélica de los géneros excluye de principio la poesía *stricto sensu*, no es menos cierto que, por otro lado, descansa sobre la poesía *lato sensu*, a saber, en su condición de «lenguaje nuclear, estable y autosuficiente», según recalca el teórico español Luis Beltrán⁸. Contrariamente, la novela es un «archigénero sin canon» que recoge las «tendencias centrífugas del lenguaje» y ejerce una drástica subversión de los géneros tradicionales, estrenando así un subsiguiente proceso de «novelización» de la literatura⁹.

⁶ Remitido este último al ditirambo, so pretexto de que allí el poeta habla en nombre propio. Ello no deja de ser una *lectio facilior*, pues el texto platónico registra la forma ditirámica como ejemplo de narración pura y elemental.

⁷ Gérard Genette, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, p. 24.

⁸ Luis Beltrán, *Estética y literatura*, Madrid, Marenostrum, 2004, p. 188.

⁹ Luis Beltrán, *Estética y literatura*.

Ahora bien, al alejarse discreta pero constantemente de sus orígenes poéticos en dirección a una meta novelesca, el autor sigue pautas que, como ya he dicho, le traen de vuelta a lo moderno. E incluso le llevan más allá: en el contexto respectivo, el «coqueteo» de Mutis con el canon genérico de la Antigüedad suena más bien «retro»: un rasgo que apunta hacia la modernidad tardía o posmodernismo.

2. Un sistema intertextual

De lo anterior puede deducirse que el afán de Mutis por ficcionalizar su obra es a la vez un esfuerzo por reorganizarla. Este proceso no puede prescindir del parámetro género, aun cuando su paradójico trayecto —un movimiento pendular entre lo moderno y lo clásico y viceversa— se cubra con cierta «tendencia a la disolución del canon genérico»¹⁰. De modo que, si bien no es compatible con las categorías genéricas históricamente homologadas como primarias, quizás lo sea con aquellas de una «literatura al segundo grado» o «hipertextualidad».

2.1 Hipotexto – Hipertexto

La expresión pertenece a Gérard Genette y se refiere a un aspecto determinado de la «trascendencia textual del texto», que incluye «todo aquello que lo vincula, manifiesta o celadamente, a otros textos»¹¹. El teórico francés reserva al fenómeno en cuestión varios nombres, según su campo y radio de acción cada vez específicos. Sin embargo, tal profusión terminológica no logra desarraigar la denominación de *intertextualidad*, que la vulgata teórica prefiere como rótulo general, igual que en casos particulares.

A mi parecer, este término compagina justamente y sobre todo con la antes mencionada «literatura al segundo grado», cuya definición según Genette es la siguiente: «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, naturalmente, hipotexto)»¹², de modo que el primero, por derivado, no podría existir sin su antecedente.

Una muestra de ello puede contemplarse en «Oración de Maqroll », la pieza que dio origen a estas reflexiones. En efecto, de las dos secuen-

¹⁰ Luis Beltrán, *Estética y literatura*, p. 151.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

¹² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 11.

cias que la componen, la A prescribe las condiciones de existencia de la B, para luego ceder la palabra al locutor de esta:

(A: hipotexto)

No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero.

Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada.

(B: hipertexto)

Decía Maqroll el Gaviero:

¡Señor, persigue a los adoradores de la blanda serpiente!

Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia.

Señor, seca los pozos que hay en mitad del mar donde los peces copulan sin lograr reproducirse [...] etc.

Cabe destacar que la derivación del hipotexto hacia el hipertexto se cubre aquí con un proceso enunciativo: en la primera secuencia un acto individual – la enunciación – pone a funcionar los mecanismos del lenguaje, resultando de ello un producto – el enunciado – que ocupa la segunda secuencia.

Eficiente a escala reducida, esta dinámica no deja de serlo en contextos más extensos. A modo de ejemplo, obsérvese el *incipit* de *La nieve del almirante*: hay allí un preámbulo donde se refiere en primera persona el descubrimiento casual del diario del Gaviero (dentro de un libro antiguo adquirido en Barcelona) y, acto seguido, la enunciación se deja relevar por un enunciado también en primera persona (transcripción de dicho diario). La diferencia respecto del poema es cuantitativa, pero no sólo. Las condiciones de existencia del hipertexto, aludidas allí brevemente, aquí vienen amplificadas mediante la antigua pero no trillada convención narrativa del manuscrito hallado:

Al pasar las páginas noté que en la tapa posterior había un amplio bolsillo destinado a guardar originalmente mapas y cuadros genealógicos [...] En su lugar encontré un cúmulo de hojas, en su mayoría de color rosa, amarillo o celeste, con aspecto de facturas comerciales y formas de contabilidad. Al revisarlas de cerca me di cuenta que estaban cubiertas con una letra menuda, un tanto temblorosa, febril, diría yo, trazada con lápiz color morado, de vez en cuando reteñido con saliva por el autor de los apretados renglones [...] etc.¹³.

¹³ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Santillana, Madrid, 2001, p. 4.

Dentro de esta convención, el que antes fuera una persona lírica comienza a desempeñarse como personaje novelesco.

Recordemos, sin embargo, que los mismos datos del problema ya podían observarse *in nuce* en «Oración de Maqroll», es decir, en un poema al que *La nieve del almirante* le brinda extensión narrativa. Diríase que, por un lado, la novela imita la arquitectura del poema y que, por otro, la traspone en un ámbito estructural nuevo¹⁴. Generalizando apenas esta constatación, me parece lícito colegir que la reorganización de la obra de Mutis tiende hacia un sistema intertextual, donde la poesía encuentra por fin su lugar. Ya no en cualidad de género (lírico) ni, muchísimo menos, como lenguaje literario por excelencia, sino un papel más modesto y específico: la poesía de este autor en posición de hipotexto para estos hipertextos novelescos.

Dicho esquema, que tiene plena validez y aplicabilidad en *La nieve del almirante* e *Ilona llega con la lluvia*, se presta asimismo a una serie de variantes y variaciones. Así, en ocasiones, Mutis dilata la enunciación hipotextual y la alterna con el hipertexto enunciado, cuyo sujeto puede ser el propio Maqroll (*Amirbar*) u otro personaje (*La última escala del Tramp Steamer*).

En otras ocasiones (*Abdul Bashur, soñador de navíos*), la enunciación y el enunciado permanecen distintos en su temática, no así formalmente, y sus respectivos sujetos tampoco. Un yo enunciativo único refiere aquí cómo llegaron a sus manos ciertos escritos de autoría de Abdul Bashur o relativos a él, y luego, en vez de transcribirlos como tales, traspone los documentos en discurso indirecto. Sin embargo, ante este narrador (valga la jerga técnica) «heterodiegético» se yergue la poderosa presencia de una «conciencia focal en tercera persona» con función de «filtro»¹⁵. Esta última proviene, evidentemente, de un enunciado en primera, sometido a cambio de régimen personal o «trasvocalización»¹⁶, cuyo sujeto, Bashur mismo, de no ser por el cambio respectivo, asumiría el protagonismo del relato como narrador (en la misma jerga) «homodiegético».

¹⁴ Siendo la trasposición y la imitación (transformación directa *versus* indirecta) las dos operaciones básicas de la hipertextualidad (véase Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp. 12-14).

¹⁵ Cf. Wayne C. Booth, «Distance et point de vue», en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 95.

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 237.

Un caso singular es el de *Tríptico de mar y tierra*, con su escueto preámbulo a guisa de hipotexto, del cual se derivan tres hipertextos inco nexos entre sí, pero que comparten la misma condición de existencia: haber revelado a Maqroll «regiones del alma para él hasta entonces desconocidas y cuyo descubrimiento lo marcó para el resto de sus días»¹⁷.

Queda por examinar *Un bel morir*, relato que no se ajusta al anterior modelo mixto (imitación + trasposición) en cualquiera de sus variantes. Dentro de la heptalogía maqrolliana, este libro destaca por ser una narración objetiva, en tercera persona, cuyo locutor se mantiene oculto. Por eso mismo, no es fácil distinguir aquí entre el enunciado y la enunciación, ni deslindar sus respectivos sujetos¹⁸. ¿Cómo se incorpora entonces –si es que se incorpora– esta novela en la obra de Mutis considerada como un sistema intertextual?

La respuesta, a mi modo de ver, ha de buscarse a partir del título en cuestión. Dicho título es idéntico al de un poema que funge de hipotexto y cuyo contenido se supone que el hipertexto parafrasea¹⁹. A su vez, el poema de Mutis alude a otro de Petrarca²⁰, del que inclusive extrae el sintagma puesto en exergo²¹. Tenemos, pues, que ver con un proceso intertextual en cadena, cuyos eslabones se derivan uno de otro:

hipotexto poético I → hipertexto / hipotexto poético II → hipertexto novelesco
(Petrarca) (Mutis – poema) (Mutis - novela)

En perspectiva hiper- o intertextual, se puede hablar aquí de sucesivas trasvaloraciones²², actualizadas (como ya he dicho) mediante paráfrasis. Ahora bien, por «paráfrasis» entiendo aproximaciones de tenor herme-

¹⁷ Cf. Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 497.

¹⁸ En casi todos los demás libros del ciclo de Maqroll, el sujeto del enunciado ejercía de narrador homodiegético, frente al de la enunciación, como yo auctorial, haciendo normalmente las veces de narrador heterodiegético.

¹⁹ Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, p. 86; originalmente en *Los trabajos perdidos* (1955).

²⁰ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Gianfranco Contini (ed.), Torino, Einaudi, 1968, p. 207, estr. V.

²¹ El verso completo reza: «ch'un bel morir tutta la vita honora».

²² Se llama «trasvaloración» a «toda operación de tipo axiológico, que influye el valor atribuido, explícitamente o no, a una acción o a un conjunto de acciones» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 393).

néutico, desde el hipertexto hacia contenidos simbólicos (antes que factuales) del hipotexto.

En el origen de este proceso, Petrarca, muy cercano a la erótica de tipo cortés, concibe el *bel morir* como un trovadoresco «mourir d' aimer: Amor, et vo' ben dirti, / disconvensi a signor l'esser sí parco. / Tu à li strali et l'arco: / fa' di tua man, non pur bramand'io mora, / ch'un bel morir tutta la vita honora» [«Amor, bien te lo digo: no es digno de un señor mostrarse parco. Pues dardos tienes y arco, haz que yo de tu mano, no de mi anhelo muera, pues una bella muerte honra la vida entera»]. El «anhelo» (it. *bramare*) es un largo y abrasador tormento («io qui di foco et lume / queto i frali et famelici miei spirti» [«yo aquí de luz y fuego mi ánimo frágil y famélico alimento»]), que la muerte de amor podrá aliviar, pero no extinguir²³.

Para Mutis –en su poema-hipertexto– el morir, «bello» o no, es el «olvido» que todo lo «desvanece», incluida la eternidad del amor, y deja perdurar sólo lo efímero: «y el grito de un mono, / el manar blancuzco de la savia / por la herida corteza del caucho, / el chapoteo de las aguas contra la quilla en viaje, / serán asunto más memorable que nuestros largos abrazos». La novela, por su lado, recoge el mismo significado, pero con un valor añadido de cariz positivo más explícito: si la muerte es olvido, el olvido es un *bel morir* por poner término al tormento, ya no del anhelo amoroso, sino de su memoria:

[...] el planchón se internó en la noche como si entrase en un mundo letal y desconocido. El Gaviero, sin volverse, hizo un gesto de adiós con la mano. Recostado contra la barra del timón, tenía el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, partiendo en busca del reposo que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar²⁴.

2.2 *Parerga & Paralipomena*

En el apartado anterior me he dedicado a registrar y clasificar las maneras de las que las distintas piezas que componen la heptalogía novelesca

²³ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 251. «Nadar sabe mi llama el agua fría», escribiría tres siglos después el petrarquizante Quevedo, en su «Amor constante más allá de la muerte».

²⁴ Nótese que, en los hipertextos de Mutis, el simbolismo ígnico del hipotexto petrarquiano viene desplazado por uno acuático, operación que Genette llamaría «trasmotivación» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 378 y ss).

de Mutis se integran, una a una, en el sistema intertextual de su obra. Sin embargo, tal recuento no rinde cuentas de la figura global de este *puzzle*.

Para avistarla, hace falta advertir que no todas las piezas respectivas se sitúan al mismo nivel ni tienen el mismo rango. En concreto, entre las siete *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, destaca –temática y cualitativamente– un núcleo duro compuesto de *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*. Aquí se pintan tres momentos de encrucijada en la vida del héroe epónimo y, en grandes líneas, se esboza su perfil caracterológico. De arquitectura menos rigurosa, las cuatro novelas restantes aportan algunos toques (o retoques) al retrato del protagonista y anudan ciertos cabos sueltos, cuando no se derivan en francos desvíos y digresiones (donde la presencia de Maqroll hasta se torna marginal). Por otro lado, también hay que tomar en cuenta los numerosos poemas o fragmentos de poemas, pertenecientes a *Summa de Maqroll el Gaviero*, que pasan como tales a las páginas de una u otra novela, para desempeñar funciones varias, pero siempre dentro de la intertextualidad habitual en Mutis (hipotexto lírico – hipertexto narrativo).

Todo este material proporciona a la «trilogía» un paratexto, a saber, «un entorno (variable) y a veces un comentario»²⁵. Por prurito clasificatorio más que por necesidad real, he agrupado los añadidos respectivos en dos categorías: *parerga* y *paralipomena* (en versión españolizada: «párgeros» y «paralipómenos»), que trataré por separado.

Llamo, pues, *parergos* a los poemas incorporados en distintas novelas; normalmente, el autor los coloca en apéndices o anexos adyacentes al cuerpo principal del relato (de ahí que haya escogido para describirlos la palabra griega en cuestión: *para* = «al/de lado» + *ergon* = «obra») ²⁶. Su principal cometido es recordar –e incluso afianzar– el vínculo intertextual entre Maqroll como persona y Maqroll como personaje, convirtiendo tal homonimia en connotación poética al denotado novelesco²⁷. Además, por lo menos algunos párgeros han estado sometidos a una «trasvaloración» funcional y, en el nuevo contexto, nos proporcionan determinadas claves narrativas.

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 9 y ss.

²⁶ La única excepción la constituye «Amirbar», inserto dentro de la novela homónima (Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 366-368; *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 269-272).

²⁷ Anticipando la segunda parte de este ensayo, diría que tal connotación puede mirarse como un rasgo del realismo mágico (a lo Bontempelli) practicado por Álvaro Mutis.

Por ejemplo, en *La nieve del almirante* se menciona una que otra vez el parador de camioneros del mismo nombre, regentado por Flor Estévez, donde el Gaviero había pasado un período indeterminado de tiempo antes de embarcarse en la aventura del río Xurandó; sin embargo, los antecedentes del asunto y su entorno preciso se aclaran por completo solamente cuando el lector toma conocimiento del poema «La nieve del almirante»²⁸, reproducido al final de la novela²⁹. De modo similar, el desenlace y corolario de *Un bel morir* se revela en el «Apéndice» a este libro, que registra varias versiones —todas de procedencia poética— sobre la muerte de Maqroll, señalando entre ellas, como la más probable, la que se da en el párrafo «En los esteros»³⁰. Por añadidura, ese mismo poema hace las veces de enlace entre *Un bel morir* y *Tríptico de mar y tierra*, donde otra versión más va incluida al final de «Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón».

Por su lado, los *paralipómenos* son relatos más extensos, cuya función es restituir al corpus principal detalles o episodios que, supuestamente, se habían pasado por alto³¹. Funcionalmente hablando, poco difieren éstos de los *párrafos*, pues unos y otros, como facetas del paratexto, crean un entorno —nunca mejor dicho— «variable» para la obra. Mi tesis es que, amén de ello, la determinan a adoptar una geometría variable.

Un buen ejemplo de ello es la antemencionada sinergia de un *párrafo* y un *paralipómeno* (cf. *supra* 2.2) involucrados en la empresa de diseñar una tal geometría para el desenlace de *Un bel morir*. El cuerpo textual de la narración propiamente dicha³², deja abierto el desenlace de marras, pues la muerte de Maqroll sólo viene allí aludida, es verdad que dos veces³³. En el lúdico apéndice a la misma novela, se citan tres poemas, que podrían constituir los hipotextos del episodio respectivo y a la

²⁸ Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 157-160.

²⁹ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 71-74.

³⁰ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 252-254, y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 171-174.

³¹ *Paralipomenon* es el participio presente del verbo griego *paraleipo* = 'omitir'.

³² Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 162-251.

³³ La una casi explícitamente: «La mujer lo estrechó en silencio, sin lágrimas, sin sollozos. Ella, que todo lo sabía, sintió que de sus brazos se alejaba un hombre que le estaba diciendo adiós a la vida» (Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 251); la otra mediante una imagen simbólica: «[...] tenía el aspecto de un cansado Caronte [...] partiendo en busca del reposo», etc. (p. 251).

vez especificarlo. Pero, de hecho, nada especifican, pues, según se alega, una de esas versiones «está demasiado teñida de literatura como para que pueda ser creíble»; otra, «un tanto más verosímil [...] aparece en una reseña de los *Hospitales de Ultramar*, libro hoy casi inencontrable»; y por último, «la versión que más parece ajustarse a una realidad conforme con ciertas circunstancias narradas en *Un bel morir* [...] ha sido objetada como merecedora de las mayores reservas por amigos y compañeros del Gaviero»³⁴.

Obsérvese el juego irónico mediante el cual el sujeto de la enunciación se encarga de rebatir la credibilidad de semejantes enunciados y, con ello, de subvertirse como «narrador fidedigno» (*reliable narrator*). Pero si el narrador no es de fiar, tampoco lo será el auto-cuestionamiento de su fiabilidad; por consiguiente, huelga no creerle cuando declara su infidencia como narrador y la de sus historias; pero si él y ellas son fidedignas en general, también lo serán en particular, al impugnarse a sí mismos... y así sucesivamente, en una circularidad viciosa idéntica a la antigua «paradoja del mentiroso»³⁵.

El mismo proceder se prosigue y complica en el *paralipómeno* ya aludido: una de las tres historias que componen el *Tríptico de mar y tierra*. Al final de la misma, el narrador inserta una nueva versión de la muerte de su héroe, cuya autoría atribuye a García Márquez, y la resume así: «Ésta consistía en decir que fue Obregón quien encontró en la ciénaga el cadáver del Gaviero cuando éste se perdió allí con Flor Estévez y, al parecer, murieron de sed y hambre buscando la salida de los esteros»³⁶. Resumen harto astuto, que persigue respaldar de rebote la versión propia, amalgamándola tácitamente con la supuesta versión del Gabo. Igual de astuta es la «crítica textual» a la que el narrador somete a esta última, resaltando en ella incongruencias menores y obviando las contradicciones mucho más graves en que incurre él mismo, tanto al exponer sus propias conjeturas como al buscar aval en las ajenas. Así, todo lo que nos dice la versión inicial sobre la acompañante del Gaviero es que se trataba de una mujer anónima «herida en una riña de burdel»,

³⁴ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 252.

³⁵ Dicho sea de paso, tal «construcción deconstruccionista» –o, si se quiere, «estructuración desestructurante»– del relato es otro rasgo posmoderno que se adjudica la narrativa de nuestro autor (cf. *supra*: 1.2).

³⁶ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 537.

y que después de muerta despedía «un hedor insoportable y tan extenso como la ciénaga sin límites»³⁷; luego adquiere identidad puntual –Flor Estévez–, para desaparecer por completo en el texto atribuido a García Márquez. En este mismo texto, el cadáver rescatado por Obregón en la Ciénaga es el de un ahogado sin nombre³⁸ y nada justifica su identificación con Maqroll; el *párrago*, en cambio, habla explícitamente del cuerpo sin vida del Gaviero, «encogido al pie del timón» y «reseo como un montón de raíces castigadas por el sol»³⁹. Para colmo, el propio Alejandro Obregón, interrogado al respecto, no quiere o no puede zanjar el asunto: «Se limitó a sonreír entre divertido y ausente y empezó a hablar de otra cosa»⁴⁰.

Por supuesto, aquí –como anteriormente– asistimos a un juego con la fiabilidad/infidencia del acto narrativo, cuya apuesta acabo de llamar la geometría variable de la obra, resultante de la interacción entre el texto y el paratexto. Y, puesto que tal interacción redundaba a menudo en un comentario, también variable, el desenlace abierto admite algunas interpretaciones alternativas pero no excluyentes. Por ejemplo, razonablemente no puede hablarse de un punto de vista meramente fáctico. Cabe en cambio constatar que esos huidizos hechos sí cristalizan en una figura estética. Y cabe igualmente advertir que, tras su inverosímil simetría, asoma un certero corolario metafísico:

[...] como es costumbre cuando se trata del Gaviero, la verdad se nos escapa de entre las manos como un pez que se evade. Pero nadie nos puede quitar la idea de que, si en efecto el cadáver rescatado en los esteros por Obregón era el de Maqroll [...] la historia se cierra con una hermosa precisión que no suele ser común en la vida de los hombres. Conociendo a los dos protagonistas como los conozco, este final se ajusta tan bellamente a su carácter y al encontrado dise o de sus días sobre la Tierra [...] Los artistas y los aventureros suelen hilvanar de antemano su fin de manera tal que jamás pueda ser claramente descifrado por sus semejantes. Es un privilegio que les pertenece desde Orfeo el taumaturgo y el ingenioso Ulises u Odiseo⁴¹.

³⁷ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 253, 254 y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 171, 174.

³⁸ Cf. Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 537-538.

³⁹ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 254 y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, p. 174.

⁴⁰ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 538.

⁴¹ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 538.

3. Intertextualidad y arquitectura temática

La misma geometría variable rige y a la vez dificulta la integración del paratexto con el texto. Por consiguiente, también entorpece considerablemente la percepción de la heptalogía de Mutis como ciclo novelesco.

3.1 *El «ciclo» como dossier*

Vamos por partes. Para empezar, hablemos de los *párengos*, que, como ya he dicho, suelen recogerse en apéndices adjuntos a una u otra novela. Sin embargo, tal agrupación no implica una pertenencia o dependencia privativas.

Valga como muestra el poema «Cocora»⁴², que aparece inserto entre las «Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero», como *addendum* a *La nieve del almirante*⁴³. Sin embargo, la aventura respectiva no tiene mayor relación con el argumento de la novela, pues cabe incluso barruntar que, dentro de una cronología ficticia, fue anterior al viaje del protagonista a los aserraderos del Xurandó⁴⁴. Ostenta, en cambio, una afinidad orgánica y funcional (léase tipológica y narrativa) con Amirbar⁴⁵, donde su mención funge de preámbulo (digamos) «propedéutico» a esta segunda hazaña minera del héroe: «De Cocora salí ya preparado para emprender una exploración, a fondo y por mi propia cuenta, de una mina de oro registrada a mi nombre»⁴⁶.

Aún más difícil se nos hace distinguir cómo se vinculan los *paralipómenos* con la «trilogía», que hemos convenido considerar como principal. Un ejemplo característico al respecto lo constituye *La última escala del Tramp Steamer*. El relato en cuestión consta de dos hilos argumentales entretrejididos. En el primero, que ocupa el plano de la enunciación, un yo auctorial y sujeto de la misma refiere sus encuentros, en diversos lugares del globo, con un veterano de los mares, el entrañable y heroico Alción; y luego la historia del conocimiento y amistad que trabó en fechas ulteriores con el vasco Jon Iturri, ex capitán del navío en cuestión, durante un viaje compartido por el curso inferior de un gran río ame-

⁴² Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 163-166.

⁴³ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 68-71.

⁴⁴ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 52.

⁴⁵ Que, por otro lado, no se puede situar puntualmente respecto de los acontecimientos referidos en *La nieve del almirante*.

⁴⁶ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 323.

ricano. A guisa de enunciado, la segunda narración corre a cargo del propio Iturri y trata de sus amores con la bella Warda, dueña del barco y hermana menor de Abdul Bashur. Este argumento, en cuyo inicio aparecen el libanés junto a su amigo el Gaviero y hasta se alude a la amante de ambos, Ilona Grabowska, se relaciona, pues, con el corpus maqrolliano, en general, y con Abdul Bashur soñador de navíos, en particular, pese a que no es evidente cómo encajan cronológicamente las dos novelas. En cambio, el primer narrador, supuesto cronista de las andanzas, venturas y desventuras del héroe epónimo, muestra una extraña falta de interés hacia un escenario que sí encaja directamente con las peripecias de su personaje (que él mismo refiriera o referiría en *Un bel morir*):

«Es La Plata», me explicó el práctico que pasaba en ese momento frente a mi cuarto. «Hace rato traen aquí bronca con la gente del páramo [...]». Ni el lugar ni la explicación del práctico me decían mayor cosa⁴⁷.

No seguiré con el recuento de los rasgos que hacen el «ciclo» novelesco de Mutis prácticamente inasible como tal ciclo, ya que (con la certera metáfora del autor) su forma «se nos escapa de entre las manos como un pez». Si se buscan las razones de ello, bien podrían achacarse a imperfecciones de construcción. Pero esta explicación expeditiva no me convence. Prefiero invocar al respecto la poética de lo inacabado, o (para recordar al inolvidable Umberto Eco) de la *opera aperta*. El producto de tal poética⁴⁸ mal se ajusta a analogías geométricas –«ciclo»/círculo–, por ser variable, como ya he dicho, su geometría. Tampoco le conviene la configuración –aleatoria en su proceso, estable una vez constituida– de un *puzzle*⁴⁹. A mi criterio, la obra de Mutis se prestaría más bien a cotejos filológicos, igual a un dossier donde el autor hubiese guardado materiales en distintas fases de procesamiento: desde relatos «redondos» hasta apuntes, fichas y documentos que complementan la información proporcionada por los primeros y, en ocasiones, sugieren la posibilidad de desarrollos ulteriores⁵⁰. La interacción entre unos y otros –entre texto

⁴⁷ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 279.

⁴⁸ ¡Nuevamente posmoderna! (cf. al respecto *supra*: 1.2 y 2.2, nota 43).

⁴⁹ Que, de paso sea dicho, probó su pertinencia descriptiva en el caso de la saga macondina de García Márquez.

⁵⁰ Un régimen muy similar tienen los así llamados *workpoints* que, en el *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, aparecen al final de algunas novelas que lo integran.

y paratexto— requiere el aporte activo del lector, creándole un gratificante sentimiento de complicidad.

3.2 *Dos paradigmas*

Ante el impedimento de aprehender el resbaladizo y harto improbable diseño «objetivo» del *corpus* maqrolliano, toca actualizarlo subjetivamente, vale decir barajar y reordenar el contenido de susodicho dossier como figura del juego de la lectura. Lo que sigue representa mi propia variante.

Propongo agrupar las aventuras de Maqroll el Gaviero en dos posibles paradigmas temáticos: (a) las de escenario marítimo y portuario y (b) las de tierra adentro, ríos y minas. El primero comprendería *Ilona llega con la lluvia*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y *Tríptico de mar y tierra*; el segundo, *La nieve del almirante*, *Amirbar* y *Un bel morir*⁵¹.

Por paradigmas, la lingüística entiende categorías taxonómicas formadas de elementos vinculados verticalmente, *in absentia* y a distancia, en el sentido de que no pueden ocupar el mismo lugar en el mismo momento. A diferencia de los sintagmas, que constituyen el eje horizontal del lenguaje, tampoco pueden desplegarse uno tras otro, es decir, no transcurren. En efecto, siendo como es por excelencia la narración un arte de la temporalidad, en los relatos maqrollianos salta a la vista justamente la escasa importancia que se concede al tiempo.

En el plano del enunciado, los «antes» y «después» sólo sirven para situar ciertos acontecimientos respecto de otros, según una causalidad elemental (*post hoc ergo propter hoc*) de tipo, diríase, mágico. Por su lado, los personajes —protagonistas incluidos— demuestran un similar laxismo hacia sus propias biografías. Como sujeto de la enunciación, el yo auctorial no puede menos que dar fe de su contrariedad ante ello. Escribe, por ejemplo, acerca de unos documentos pertenecientes o concernientes a Abdul Bashur (y su diagnóstico se hace extensible a los de Maqroll y a cualesquiera por el estilo): «Las fechas de los papeles en mi poder no son de fiar, cuando aparecen. En la mayoría de los casos, la ausencia de toda indicación impide ubicar la época del relato»⁵².

⁵¹ Este inventario no hace distinción entre «trilogía» y *paralipómenos*, e incluye asimismo sus respectivos *párrergos*, donde los hay.

⁵² Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 406.

A ratos, este narrador hace esfuerzos tan concienzudos como vanos por ordenar cronológicamente su material. El más sistemático intento de este tipo es el de establecer a ciencia cierta cuándo tuvo lugar el último encuentro de Maqroll con su amigo Abdul Bashur y el subsiguiente diálogo de ambos, en Belem do Pará. Tras una serie de conjeturas más o menos plausibles pero nada comprobables, el cronista se ve abocado a la hipótesis de que «ese encuentro jamás tuviera lugar y Maqroll intentase resumir en esos apuntes la esencia de ciertos temas que estuvieron presentes en muchos diálogos entre ellos, en diversas ocasiones de su vida»⁵³. Hipótesis que, bien mirada, descansa sobre lo que, antaño, Borges había llamado una «refutación del tiempo»:

Hay, en la vida del Gaviero, repetidas coincidencias de ese orden que no son tales y más bien se antojan turbadoras anticipaciones que denuncian un certero poder de jalar el hilo preciso en el ciego ovillo del futuro. Esta condición, que, sin temor a exagerar, podemos calificar de visionaria, cobra mayor evidencia en los temblorosos trazos de su escritura de ultratumba⁵⁴.

Si la geometría variable de la obra de Mutis prescinde de la dimensión temporal, bien se presta, en cambio, para «administrar» el espacio. De hecho, los dos paradigmas que he propuesto al comienzo de este apartado se apoyan justamente en un criterio taxonómico de índole espacial.

Especificándolo en perspectiva geográfica, constatamos que los episodios «marítimos» abarcan prácticamente toda la extensión del planeta, en tanto que los «de tierra dentro» no rebasan los límites del continente sudamericano. Preferente aunque no exclusivamente, ambas clases de espacios se recorren navegando –por mar o por ríos–, como es de esperar tratándose de las tribulaciones de un marino. Lo curioso es que las secuencias de navegación fluvial aparecen más detalladas y vívidas que los periplos oceánicos. En términos modal-narrativos, tal diferencia consiste en el hecho de que las primeras forman objeto de «mostración» (*showing*) y los otros, de «relación» (*telling*).

Sin embargo, el mar no deja de ser el gran hito de las peregrinaciones de Maqroll. Aun cuando el paradigma marítimo «muestre» al héroe más que nada en puertos, casi siempre allí se siente como varado y está ansioso por subir a bordo del próximo navío. Con más razón sus viajes terres-

⁵³ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 488.

⁵⁴ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 488-489.

tres serán también, en su mayor parte, guiones de evasión hacia el litoral. Culminando con la última travesía, por el río en cuya desembocadura el protagonista hallará, presumiblemente, su fin.

Los dos espacios están igualmente marcados con un sello afectivo, gracias a dos entrañables figuras femeninas (en franca oposición a una multitud de otros amores, intrascendentes y apresurados). La una es la andina Flor Estévez, emblema de un erotismo telúrico; y la segunda, Ilona la trieslina, en estable y feliz triángulo amoroso con el héroe y su amigo Abdul.

Ambas ejercen de «hadas madrinas» en medio de un mundo que no es precisamente el de un cuento maravilloso⁵⁵. En él van las dos acompañadas por sendos dobles negativos: Flor Estévez arrastra en su estela a Antonia, sodomita demente que intenta matar a Maqroll; Ilona, a la fatídica Larissa, quien al final la inmolará a ella en su hoguera funeral.

Por último, ambas participan de unos *sui generis* ritos de paso. La primera ausencia añorada durante las andanzas del Gaviero «tierra adentro» –acude de cuerpo presente en cualidad de «psicopompo»: para acompañar al protagonista en su tránsito hacia la nada–. Por el contrario, a Ilona –presencia más patente pero menos robusta– le hace falta, a la hora de traspasar el umbral, que alguien o algo dirija sus propios pasos hacia el más allá. Su guía póstuma tiene la cara de «la desventura misma»⁵⁶.

Lo dicho anteriormente nos sugiere cuál es el criterio último de evaluación de los dos paradigmas. En interacción con el texto, aquí el paratexto desarrolla un comentario implícito, poniendo de relieve (por así decirlo) la «razón de la comparación». Superior, pues, desde el punto de vista existencial, axiológico y hasta ontológico, será considerada aquella zona espacial y temática que más propicia se muestre a la muerte que «le pertenece» a uno, a un *bel morir*.

Tras su coloquio en Belem do Pará, los dos amigos fallan a favor del espacio marítimo: «Pienso que sólo en el mar estamos a salvo de la infamia», recalca Bashur; el Gaviero le sigue la corriente, aunque con bemoles: «Eso sería tanto como pensar que el mar siempre estará revestido de una esencial dignidad. Tal vez sea mejor creerlo así. La verdad,

⁵⁵ Abdul Bashur, incluso, «dedica» a Ilona un barco llamado justamente *Fairy of Trieste* (Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 142 y ss).

⁵⁶ Nótese que su muerte atroz se produce al encontrarse Ilona «fragilizada» por tener a su lado sólo a uno de sus dos amantes y antes que la llegada del segundo le devuelva la estabilidad de la figura triangular que la sostenía en vida.

no estoy tan seguro de ello, pero la tesis es atractiva y sirve de precario consuelo, pero de consuelo al fin»⁵⁷.

En todo caso, el primero lo confirma, al fallecer (como quien dice) «en su ley» de soñador de navíos: sus cenizas mezcladas con los despojos del avión que se estrelló y «[a]llá, al fondo, en una pequeña ensenada [...] la silueta del esbelto *tramp steamer*» en pos del cual había emprendido el fatídico vuelo.

Nos quedamos mirando largo rato esa aparición, que se nos presentaba como un indescifrable mensaje de los dioses. Camino hacia el jeep, volvimos a detenernos frente al entreverado túmulo de hierros calcinados. Escuché a Maqroll murmurar en forma apenas audible: —Ésta sí era tu propia muerte, Jabdul, alimentada durante todos y cada uno de los días de tu vida⁵⁸.

También lo confirma el Gaviero, al vivir en su ley, vale decir en su tenaz «automoribundia» (como diría Gómez de la Serna). Mutis la llamó «desesperanza»⁵⁹: es la lucidez con que su héroe asumió el veredicto opaco de una trascendencia muda.

La piedad de los dioses, si existe, es para nosotros indescifrable o nos llega con el último aliento de vida. Nada se puede hacer para librarnos de su arbitraria tutela⁶⁰.

OBRAS CITADAS

- Beltrán, Luis, *Estética y literatura*, Madrid, Marenostrum, 2004.
- Booth, Wayne C., «Distance et point de vue» (trad. fr.), en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 85-113.
- Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Univers, 1994.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵⁷ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 494.

⁵⁸ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 496.

⁵⁹ Álvaro Mutis, *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, p. 171.

⁶⁰ Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 601.

- , *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Santillana, 2001.
- , *La muerte del Estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Gianfranco Contini (ed.), Torino, Einaudi, 1968.

«El Aleph», la música y el laberinto de Buenos Aires: la presencia de Borges en *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez

IANA KONSTANTINOVA

Southern Virginia University

RESUMEN: En *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez, encontramos a un Borges omnipresente. El autor aparece ya como personaje, ya como presencia histórica, ya como presencia textual. Lo que empieza como una investigación académica sobre Borges termina siendo un laberinto borgeano y, a la vez, una serie de alephs borgeanos. La ciudad de Buenos Aires, su gente, su música, su historia, su injusticia y su violencia, todos se convierten en un aleph novelesco que une el presente con el pasado, tal vez esperando un futuro mejor.

PALABRAS CLAVES: Literatura argentina, Tomás Eloy Martínez, Jorge Luis Borges, «El Aleph»

Tomás Eloy Martínez (1934-2010) es uno de los escritores argentinos más reconocidos de la generación pos-dictadura. Entre sus obras figuran *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *Santa Evita* (1995), *El vuelo de la reina* (Premio Alfaguara 2002), *El cantor de tango* (2004), y *Purgatorio* (2007). Este estudio se enfocará en la penúltima novela de Martínez, *El cantor de tango*, en la cual se narra la historia de Bruno Cadogan, un estudiante de posgrado en Nueva York, y del viaje que Bruno emprende a Buenos Aires, que cambia la vida del narrador para siempre. Cadogan está en proceso de escribir su disertación, en la cual busca analizar los escritos de Borges sobre el tango, aunque lo

que lo inspira a hacer el viaje no es Borges, sino la búsqueda de un enigmático cantor de tango llamado Julio Martel. Al llegar a Buenos Aires, Cadogan se instala en una pensión en la calle Garay, la cual presume de ocupar el mismo sitio donde se ubica el ficticio Aleph¹ de Borges. A continuación de la novela, Cadogan se convierte en lo que Cecilia López Badano denomina un *flâneur*², y sigue las huellas de Martel por los laberintos físico-temporales de Buenos Aires, acompañado siempre por un Borges, ya histórico, ya textual, que a veces aparece literalmente como personaje histórico, otras veces metonímicamente con sus textos y las referencias intertextuales a dichos textos. En este estudio, vamos a examinar la presencia borgeana en *El cantor de tango*, para demostrar que el espacio, el tiempo, la historia violenta y el presente, no menos violento, de Argentina, se unen en varios laberintos físicos, temporales y también textuales, hasta llegar a formar un aleph nuevo, tal vez más auténtico que el original borgeano, y que este aleph es la novela de Eloy Martínez, narrada por el escritor ficticio, Bruno Cadogan.

La primera referencia a Borges en la novela es de nivel académico, cuando Cadogan se propone estudiar los textos de Borges sobre los orígenes del tango. Sin embargo, este proyecto parece estéril, produciéndole al narrador «la sensación de estar llenando sólo páginas inútiles»³. El proyecto tampoco le produce ganas de viajar a Buenos Aires, el eje tanto del tango como de Borges. La excusa de Cadogan para no querer viajar es que ya existen fotos, películas, mapas, y que no hace falta visitar el lugar para escribir el trabajo académico. Este primer Borges solo sirve para representar la distancia entre el mundo académico y la realidad, que se estudia de una manera fría, distante y estéril por los docentes. Al final, este es el Borges que le da a Cadogan una excusa oficial para

¹ En el cuento de Borges, «Aleph» se escribe con mayúscula mientras en la novela de Eloy Martínez aparece con minúscula, tal vez por la multiplicidad de posibles alephs. A continuación del ensayo, vamos a seguir el modelo de Eloy Martínez a causa de que es el sujeto principal de nuestro análisis.

² Cecilia López Badano, «*Flâneurs* humanistas y antihumanistas en tres ciudades de la literatura contemporánea latinoamericana: Buenos Aires, Santiago y Medellín en los narradores de Tomás Eloy Martínez, Nona Fernández y Fernando Vallejo», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo, París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, art. 246.

³ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 13.

recibir una beca Fulbright de investigación y poder viajar a Buenos Aires, aunque el objeto real de Cadogan no es Borges, sino Martel, cuyos tangos son descritos por la versión novelesca de Jean Franco como «de otra esfera, casi sobrenatural»⁴. Jean Franco también pertenece al mundo académico, pero ha sido movida hacia una experiencia sobrenatural por la música de Martel, la cual nunca fue grabada para el estudio académico y por eso retiene una especie de frescura y originalidad que desaparecen frente a los estudios académicos. Esta experiencia le da el poder de convertirse en lo que Aída Nadi Gambetta Chuk denomina «voz que será su hilo de Ariadna por la laberíntica ciudad de Buenos Aires»⁵.

Alejándose de Borges para buscar a Martel, lo primero que Cadogan encuentra en Buenos Aires, irónicamente, es el mismo Borges, un Borges literario, representado metonímicamente por su cuento «El Aleph». En el aeropuerto, después de informarse de que la habitación que había reservado no está disponible, Cadogan conoce al Tucumano, un joven empleado de quiosco que lo lleva a una pensión en la Calle Garay, donde toma lugar el cuento de Borges. Al entrar en la ciudad y dirigirse hacia la calle Garay, Cadogan parece entrar simultáneamente en el cuento borgeano, ya que el texto de Eloy Martínez imita el estilo de Borges en la descripción de mirar el aleph por primera vez. Marcelo Coddou también señala esta semejanza sintáctica, que él denomina «el procedimiento enumerativo de frases anafóricas formuladas en enumeraciones caóticas que leyera en el cuento»⁶. La enumeración anafórica borgeana, sin embargo, se enfoca menos en la condición actual de Buenos Aires y más en los espejos y laberintos metafísicos:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó⁷.

⁴ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 16.

⁵ Aída Nadi Gambetta Chuk, «Soma y sema: *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez», en *Graffylia*, 7 (2007), pp. 40-45 (en línea) [fecha de consulta: 15-05-2016] <<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/7/40.pdf>>.

⁶ Marcelo Coddou, «*El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia», en *INTI*, 65-66 (2007), p. 37.

⁷ Jorge Luis Borges, «El Aleph», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, vol. 1, p. 753.

Mientras tanto, la enumeración de Eloy Martínez se enfoca en las vistas actuales de una Buenos Aires que se está derrumbando social y económicamente.

Vi un templo mormón con la imagen del ángel Moroni en lo alto de la torre, vi edificios altos y horribles, con ventanas de las que colgaban ropas de colores, como en Italia; vi una hondonada de casas miserables, que tal vez se derrumbarían al primer golpe de viento⁸.

El templo mormón, símbolo de la nueva religión norteamericana que está entrando en Argentina con una rapidez vertiginosa, se combina con las vistas de las villas miserables y aquí vemos por primera vez la visión problemática de una ciudad a punto de derrumbarse política y económicamente. Durante este derrumbe, uno de los personajes borgeanos, Sesostris Bonorino, pierde su vida en una villa miseria, muriendo por una bala perdida después de haber sido forzado de abandonar la pensión en la calle Garay. Marcelo Coddou ha notado que Bonorino es una figura que parodia a Daneri con su trabajo de escribir la *Enciclopedia Patria de la Argentina*⁹. El proyecto de Bonorino, que contiene un sinnúmero de fichas con varios temas que parecen ser aleatorios (como el beso entre Borges y Estela Canto, un Stradivarius, mapas, etc.), sí lo conecta con Daneri, pero más fuerte es la conexión Bonorino-Borges. Como Borges, Bonorino ha sido bibliotecario y, como señalé en otra ocasión, en un gran número de los cuentos de Borges el conocimiento metafísico sobre la clave del universo es reservado para los bibliotecarios¹⁰. Bonorino tiene este conocimiento y es capaz de predecir su propia muerte y la manera en que va a ocurrir antes de salir de la pensión. Tal como Borges se obsesiona por robarle el aleph a Daneri, Cadogan empieza a obsesionarse por robárselo a Bonorino. Él ha entrado en el mundo ficticio del cuento y ha decidido que el aleph existe y que Bonorino lo tiene en el sótano:

Se trataba de una ficción de Borges, que sucedía en un edificio demolido más de medio siglo atrás. «Me estoy volviendo loco», dije, «me falta un jugador». Apartaba la idea a

⁸ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 19.

⁹ Marcelo Coddou, «*El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia», p. 37.

¹⁰ Iana Konstantinova, «Borgesian Libraries and Librarians in Television Popular Culture», en *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature*, 37.1 (2013), p. 16 (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2017] <<http://newprairiepress.org/sttcl/vol37/iss1/2>>.

«El Aleph», la música y el laberinto de Buenos Aires:
la presencia de Borges en *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez

manotazos y ella regresaba a mí. Aun contra toda noción de realidad, yo creía que el aleph estaba debajo del último escalón en el piso, podría verlo como lo veía Bonorino. Sin el aleph, el bibliotecario no habría podido dibujar con tanta exactitud el vientre de un Stradivarius ni reproducir el instante en que Borges se besó con Estela Canto en el parque Lezama. Era una esfera indestructible y fija en un punto único del universo. Si la pensión fuera alcanzada por un rayo o Buenos Aires desapareciera, el punto seguiría allí, quizás invisible para los que no supieran verlo pero no por eso menos real. Borges había sido capaz de olvidarlo. A mí me atormentaba incansablemente¹¹.

Cuando va a recuperar el aleph, después de la muerte del bibliotecario, Cadogan encuentra la casa demolida y le resulta imposible encontrar el sótano. El aleph borgeano de la calle Garay se ha transformado en un aleph más amplio, en la misma ciudad de Buenos Aires.

Buenos Aires llega a ser otro laberinto borgeano, un tipo de aleph que une el tiempo y el espacio donde la realidad parece tan fluida como en los cuentos de Borges. Después de cinco días de estancia, Cadogan afirma que «Buenos Aires, diseñada por sus fundadores sucesivos como un damero perfecto, se había convertido en un laberinto que sucedía no solo en el espacio, como todos, sino también en el tiempo»¹². En este laberinto también participa la figura del Borges histórico, representado por los monumentos turísticos que también se bifurcan y se transforman como las realidades de los cuentos borgeanos. Cuando Cadogan visita la casa de Borges en la calle Maipú, por ejemplo, tiene la sensación «de que ya la había visto en otra parte, o, lo que era peor, que se trataba de una escenografía condenada a desaparecer apenas me diera vuelta»¹³. Hay toda una excursión dedicada a la Buenos Aires de Borges, en la cual los turistas son llevados por todos los lugares donde Borges habría pasado tiempo. Sin embargo, en la misma excursión hay discrepancias. Por ejemplo, varias casas pretenden ser la sede natal de Borges, ya que algunos reclaman que ha habido movimiento hacia el río y que nada está donde estuvo en 1899. Aun la casa de la pensión en la Calle Garay no corresponde exactamente con la dirección que Cadogan recuerda del cuento. Buenos Aires es una ciudad en movimiento, donde el espacio cambia constantemente. Junto con el espacio, también cambia la realidad. El mismo Cadogan dice «tuve la sensación que en el Buenos Aires de aquellos meses los hilos de

¹¹ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, pp. 98-99.

¹² Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 49.

¹³ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 50.

la realidad se movían a destiempo de las personas y tejían un laberinto en que nadie encontraba a nada, ni a nadie»¹⁴.

«Aquellos meses» son los meses entre septiembre y diciembre durante la crisis económica de 2001, cuando la ciudad se llena de manifestaciones (en las cuales Cadogan también participa), el dinero pierde su valor, y hay una rápida sucesión de cinco presidentes que cambian casi diariamente. La realidad económica y la política del país son tan inestables como la realidad metafísica en un cuento borgeano. En la novela de Eloy Martínez, el aleph adquiere una dimensión política y abarca algunos temas actuales de la historia argentina que no aparecen en Borges. Dianna Nieblyski explica que

[...] si bien el motivo inicial del viaje de Cadogan a la Argentina pertenece exclusivamente al ámbito de la estética, el contacto del joven académico con una realidad bonaerense en estado de disolución y derrumbamiento (a causa de la hecatombe económica de 2001), hace insostenibles sus pretensiones de neutralidad política e ideológica hacia el contexto histórico-económico que dio cabida al tango y que sigue inspirando al cantor en quien él, Cadogan, espera encontrar su propio medio de rescate. En sus intentos mayormente fracasados de dar con la pista del cantor, Cadogan se ve obligado a reflexionar sobre la dificultad de recuperar lo olvidado o borrado a la fuerza por la censura no siempre letrada del poder¹⁵.

En las calles de Buenos Aires, Cadogan es testigo del sufrimiento humano causado por la corrupción del gobierno que queda impune. Sin embargo, en las historias secundarias del libro, llegamos a saber que el sufrimiento humano es tan presente en la historia de Buenos Aires como en el presente. Cuando el laberinto físico se convierte en un laberinto temporal, el presente y el pasado se juntan como en un aleph, y se hace claro que este sufrimiento está ligado a Buenos Aires y a su triste historia.

Las historias secundarias son marcadas por el mapa que Julio Martel dibuja con las ubicaciones de los espectáculos inesperados, a primera vista aleatorios, que Cadogan intenta predecir de una manera semejante a lo que hace Erik Lönröt en «La muerte y la brújula». A diferencia del protagonista borgeano, Cadogan no logra predecir el sitio exacto de la próxima aparición del cantor, y solo llega a saber después de la muerte

¹⁴ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 50.

¹⁵ Dianna C. Nieblyski, «Milonga a compás de ausencias: *El cantor de tango* entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural», en *Revista Iberoamericana*, 74.24 (2008), p. 778.

de éste, cuando Alcira, la amante del cantor se lo explica, lo que en realidad significa el laberinto creado por Martel sobre el mapa de la ciudad:

El mapa, entonces, era más simple de lo que imaginé. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas¹⁶.

Eloy Martínez toma el tema borgeano de lo infinito y, en vez de aplicarlo a las cuestiones metafísicas típicas de la literatura fantástica borgeana, lo aplica a cuestiones humanitarias de un pasado bonaerense marcado por la violencia y la impunidad. El laberinto trazado por Martel se convierte en un aleph físico-temporal, en el cual las injusticias históricas que han sido borradas o escondidas por las autoridades, son cantadas, y así rescatadas del olvido. Estas injusticias existen tanto en el presente, como en el pasado. La muerte, la crueldad, la tortura, los asesinatos y el sufrimiento que Martel marca con sus cantos ocurren en cada siglo de la historia argentina.

Como Borges, Martel es un tejedor de laberintos. También como Borges, Martel prefiere los tangos antiguos antes de que la música se popularizara por la ciudad, y canta en un lunfardo antiguo que nadie entiende. Además, la voz de Martel en el presente canta hacia el pasado, y, al cantar, rescata este pasado del olvido: «Quería más bien, recuperar una ciudad del pasado que solo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera»¹⁷. En este sentido, Martel se convierte en otra figura representativa del aleph, y es significativo que el único personaje en la novela que supuestamente ha visto el aleph, Bonarino, le cuenta a Cadogan que había presenciado el último espectáculo de Martel en el Parque Chas. El aleph que Cadogan busca, en realidad, no es el de la calle Garay, sino Julio Martel. Aunque nunca llega a escuchar los cantos de Martel, Cadogan llega a conocer su historia por la voz de Alcira.

Alcira es otra figura borgeana que aparece en el relato. Se ha señalado a Jean Franco como la representación de Ariadna en el laberinto bo-

¹⁶ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, pp. 249-250.

¹⁷ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 46.

naerense, pero cabe señalar que, en realidad, es Alcira la que guía a Cadogan por el laberinto tejido por su amante y la que le explica cada historia detrás de cada lugar donde Martel ha cantado, algunas de las cuales constituyen las historias secundarias de la novela. Es significativo también que Cadogan se encuentra con Alcira mientras está perdido en el laberinto físico del Parque Chas, un laberinto borgeano donde el espacio y el tiempo se vuelven fluidos:

Tuve la sensación de que, cuanto más andaba, más se alargaba la acera, como si estuviera moviéndome sobre una cinta sin fin. Era mediodía según mi reloj, y las casas por las que pasé estaban cerradas y, al parecer, vacías. Tuve la impresión de que también el tiempo estaba desplazándose de manera caprichosa, como las calles, pero ya me daba lo mismo si eran las seis de la tarde o las diez de la mañana¹⁸.

En el centro de este laberinto, en vez de encontrar un minotauro, Cadogan conoce a Alcira, quien va a tejer el hilo que le guíe por el laberinto de Martel. Este hilo está hecho de palabras y de historias. En este sentido, Alcira también llega a representar a Scheherezade, personaje favorito de Borges, la mujer cuyos cuentos cautivan al sultán durante las noches infinitas, tal como los de Alcira le cautivan a Cadogan. Por las historias de Alcira, Martel sigue viviendo después de su muerte. Aunque no existen grabaciones de la voz de Martel, lo que sí existe es el relato de sus cantos, narrado por Alcira y re-narrado por Cadogan en el último aleph/laberinto, el cual es la novela *El cantor de tango*.

No es sorprendente que, al regresar a Nueva York, Cadogan abandone su proyecto académico sobre los tangos de Borges fundado por el Fulbright. Al principio, Cadogan ve su viaje como un fracaso. Martel está muerto, la crisis en Argentina sigue, el aleph de la calle Garay está perdido. Sin embargo, cuando cuenta su fracaso a Richard Foley, otro personaje ficticio-real como Jean Franco, Foley le cuenta de la existencia de un cantor de tango, Jaime Taurel, que canta mejor que Gardel —lo mismo que le había dicho Jean Franco sobre Martel—. Al día siguiente, Cadogan empieza a escribir la novela que tenemos. Aida Nadi Gambetta Chuk propone que lo que le inspira a Cadogan es una relectura de la posdata del cuento «El Aleph» de Borges, donde Borges afirma que los alephs son múltiples, y que el de la calle Garay debería haber sido falso. Sin embargo, en vez de empezar una nueva búsqueda, Cadogan se da

¹⁸ Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, pp. 166-167.

cuenta de que el aleph real reside dentro de su memoria, y que él mismo tiene la oportunidad de dar voz a Martel y a todas las víctimas de los crímenes impunes por escribir una novela que unirá el presente y el pasado y los grabará para el futuro. Como señala Cecilia López Badano:

Así, el narrador –a medias extraño, a medias comprometido–, en la desesperación por convertir en *logos* el *pathos* de las víctimas genuinamente locales y construir el epos que las resignifique, recuperando la arquitectura en el aura de su diacronía –la verdad borrada, los crímenes que el Estado esconde tras la arquitectura–, trazará de un modo insólito, más desapegado y distante, como el de quien mira con una lupa, la relación cifrada entre política y literatura para que el lector contemple la lógica del pasado redimiendo a sus víctimas a través de la memoria...¹⁹.

Con la novela, Cadogan crea su propio aleph, un aleph nuevo y tal vez más verdadero que el de Borges. Sin embargo, ya que el aleph contiene todo en sí, también va a contener a Borges, que está allí como personaje histórico y como presencia textual y temática que determina el espacio y el tiempo.

En conclusión, hemos demostrado que Borges está omnipresente en la novela de Tomás Eloy Martínez, ya como personaje, ya como presencia histórica, ya como presencia textual. Lo que empieza como una investigación académica sobre el autor termina siendo un laberinto borgeano y, a la vez, una serie de alephs borgeanos. La ciudad de Buenos Aires, su gente, su música, su historia, su injusticia, y su violencia, todos, se juntan en la novela de una manera que une el presente con el pasado, tal vez esperando un futuro mejor. Borges es remplazado por Eloy Martínez, que representa la nueva generación literaria, la que, sin abandonar completamente el mundo de Borges, va a añadir una dimensión político-histórica a este mundo para contar toda la historia del país, aun las partes incómodas.

¹⁹ Cecilia López Badano, «*Flâneurs* humanistas y antihumanistas en tres ciudades de la literatura contemporánea latinoamericana: Buenos Aires, Santiago y Medellín en los narradores de Tomás Eloy Martínez, Nona Fernández y Fernando Vallejo».

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis, «El Aleph», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, vol. 1, pp. 743-756.
- Coddou, Marcelo, «*El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia», en *INTI*, 65-66 (2007), pp. 31-46.
- Martínez, Tomás Eloy, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
- Nadi Gambetta Chuk, Aída, «Soma y sema: *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez», en *Graffylia*, 7 (2007), pp. 40-45 (en línea) [fecha de consulta: 15-05-2016] <<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/7/40.pdf>>
- Konstantinova, Iana, «Borgesian Libraries and Librarians in Television Popular Culture», en *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature*, 37.1 (2013), pp. 10-25 (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2017] <<http://newprairiepress.org/sttel/vol37/iss1/2>>.
- López Badano, Cecilia, «*Flâneurs* humanistas y antihumanistas en tres ciudades de la literatura contemporánea latinoamericana: Buenos Aires, Santiago y Medellín en los narradores de Tomás Eloy Martínez, Nona Fernández y Fernando Vallejo», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo, París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, art. 246.
- Nieblyski, Dianna C., «Milonga a compás de ausencias: *El cantor de tango* entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural», en *Revista Iberoamericana*, 74.24 (2008), pp. 777-792.

La estética gótica postmoderna en *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers

ANAMARÍA LÓPEZ-ABADÍA

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

RESUMEN: *La mujer desnuda* (1959), primera novela de Armonía Somers, sienta las bases de las orientaciones literarias que sirven de fuente a la poética harto huidiza e indescifrable de esta autora. Las tendencias que la crítica ha señalado con especial énfasis en *La mujer desnuda* han sido la llamada «narrativa imaginativa» propuesta por Ángel Rama, emparentada con la línea secreta de la literatura uruguaya, la poesía del Conde de Lautréamont; y, subvertida a ésta, o bien de manera autónoma, la literatura fantástica propuesta por Ana María Villamil. Sin embargo, revisadas estas formas literarias con mayor detenimiento, es posible distinguir una narrativa que combina de manera exquisita aspectos del gótico tradicional y contemporáneo literarios.

PALABRAS CLAVE: Gótico, gótico femenino, terror sublime, postmodernidad

Publicada dos años después de su relato breve *El derrumbamiento*, Armonía Somers sorprende en 1950 con su primera novela, *La mujer desnuda*, un relato cuya imaginación excesiva, delectación por lo oscuro y lo inexplicable se desentiende deliberadamente de la larga tradición realista uruguaya¹. La autora, que se valió de un pseudónimo para proponerse a sí misma, quizás, como parte de su ficción, generó mucha incertidumbre en la Uruguay de entonces, donde se especuló si se trataba de un escritor extranjero o de algún autor nacional muy famoso, de

¹ Ángel Rama, «Prólogo», en *Aquí, cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966. p. 30.

una «supuesta mujer de doble personalidad» o de algún grupo experimental². Esto tuvo que ver con el hecho de que la novela se publicó primero por partes en la revista *Clima*, a la que sólo una élite tuvo acceso y, más tarde, cuando se editó un ejemplar de la novela completa, esta gustó tanto al director de la Biblioteca Nacional de Uruguay, que compró todas las copias y las distribuyó en el exterior, razón por la que la novela apenas se conoció en Montevideo y muy pocos habían podido leerla³. Hay que añadir que el silencio y el aislamiento que caracterizaron a Somers a lo largo de su trayectoria acentuaron el carácter huidizo e indescifrable de su escritura, la cual solo años más tarde Ángel Rama y Rómulo Cosse a la cabeza se esforzaron por dar a conocer y desentrañar por primera vez⁴.

Fue, en efecto, Ángel Rama en 1963 quien emparentó *La mujer desnuda* y los cuentos tempranos de Somers con la línea secreta del poeta franco-uruguayo, el Conde de Lautréamont. En su artículo sobre «Raros y malditos en la literatura uruguaya», Rama observa que Somers es «quizá quien más tesoneramente representa el espíritu experimental, inconformista [y] subjetivo de entonces [...] y en quien justamente es más difícil [distinguir] las influencias literarias»⁵. Las tendencias que la crítica ha señalado con especial énfasis en *La mujer desnuda* han sido la llamada «narrativa imaginativa» propuesta por Ángel Rama, y, subvertida a ésta, o bien de manera autónoma, la literatura fantástica propuesta por Ana María Rodríguez Villamil, seguida por María Rosa Olivera Williams y otros. No obstante, revisadas estas formas literarias con mayor detenimiento, es posible notar cómo la mezcla de elementos oníricos y simbólicos a menudo adscritos a una estética imaginativa, o la combi-

² Rómulo Cosse, «De *La mujer desnuda* a *Solo los elefantes encuentran mandrágora* o el monstruoso esplendor del relato», en Rómulo Cosse (ed.), *Armonía Somers. Papeles críticos*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1999, p. 226.

³ El director de la Biblioteca Nacional en aquel momento era el narrador Dionisio Trillo Pays, que estuvo a cargo de ella desde 1947 hasta 1971.

⁴ Ángel Rama publicó dos artículos que difundieron el trabajo de Somers, el primero titulado «La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror», de 1963 (en *Marcha*, 1188, pp. 27-30), y el segundo, en 1966, titulado «Raros y malditos en la literatura uruguaya» (en *Marcha*, 1319, pp. 30-31). Rómulo Cosse, por su parte, fue el editor de dos volúmenes que reunieron todo el trabajo crítico en torno a la escritora en 1991 (*Armonía Somers. Papeles críticos* Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1991).

⁵ Ángel Rama, «Raros y malditos en la literatura uruguaya», p. 30.

nación de rasgos surrealistas en una literatura fantástica y realista a la vez, apuntan a una narrativa que se aviene al gótico moderno y del gótico contemporáneo literarios.

Uno de los rasgos más llamativos al comenzar a leer *La mujer desnuda* es la reticencia con que se nos introduce el relato. La historia, que se abre *in media res*, unida al laconismo de la voz narrativa y las contradictorias meditaciones de la protagonista que trasuntan el evento, pactan, por así decir, de entrada, con el lector, en una apuesta por su complicidad inmediata en el asunto:

El día en que Rebeca Linke cumplió los treinta años, comenzó con lo que ella había imaginado siempre, a pesar de una secreta ilusión en contra: la nada. ¿Y si no ocurriera nada entonces, se había preguntado más de una vez, ni para bien ni para mal, que siempre es algo?

El error, pues, parecía radicar en haberse impuesto aquella medida en el tiempo respecto a un hecho [...] cuando lo que tendrá que suceder será siempre obra del zapazo ciego [...]. Y la fecha llegó, desde luego. Pero sin marca visible de día fasto, apenas como un aburrido bostezo de verano igual a tantos. La mujer lo miró en el espejo junto a su propia imagen. Un bello día; un bello rostro. Y desprovistos ambos de lo que hace memorables las cosas⁶.

La ausencia de trascendencia, unida a lo que parece un hecho ineludible, sumerge la anécdota en la ambigüedad; luego, no se sabe cómo asumir el evento que abre la historia. Mientras la voz narrativa coloca el encuentro con la nada en el marco de un pretérito contundente e irreversible, con cierto halo trágico, la voz de la protagonista deshace la gravedad del estado poniendo en duda sus consecuencias y la relevancia de tal situación. De un lado se coloca la «nada» en el lugar del hecho, lo cual vendría a ser lo mismo que decir «no ocurrió nada», y, del otro, valida la no-ocurrencia como un suceso no de índole fáctica y externa, sino de una realidad interior, pues «comenzó con lo que ella había imaginado siempre». La «nada» se plantea entonces en esta doble acepción porque es invisible para los demás. Por fuera todo se muestra igual, «un bello día, un bello rostro», carece del festejo colectivo, de eso que otorga a las cosas la calidad excepcional de destino, «sin marca visible de día fasto [...] desprovistos ambos de lo que hacen memorables las cosas»⁷.

⁶ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, Buenos Aires, El Cuenco de la Plata, 2009, p. 15.

⁷ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 15.

Esta naturaleza psíquica del acontecimiento se aparta desde un principio del talante narrativo realista cuando no se interesa en describir los porqués, en darnos un marco de referencia que sirva para explicar las causas. Y, no obstante, los elementos realistas están de nuevo ahí para recordarnos que estos sucesos interiores cohabitan con los más comunes –un cumpleaños más, un día como cualquier otro–; que aunque son imperceptibles, ocurren («la fecha llegó») y tienen, de hecho, consecuencias reales: «Había llegado quizás el momento preciso de que cada uno deba vivir su acontecimiento propio. [...] y [...] el poder decidir qué se hará a partir desde ese entonces»⁸. Así, la eventualidad más cotidiana asume de pronto una dimensión radicalmente distinta, una profundidad simbólica donde las capas de significado van haciéndose más densas. ¿A qué se debe, por ejemplo, la expresión de «un desgraciado año más»? A primera vista, el relato aparece como algo inexplicable, porque la realidad individual que se plantea no resulta evidente en términos de un símbolo que podamos indagar en su relación con el mundo: ni la vida de Rebeca Linke, ni el estado de la nada se asocian con una imagen anterior, concreta o reconocible, más allá del suceso en sí. El lector queda, pues, desde el principio, a la expectativa de alguna explicación, del asomo de algún indicio que le permita penetrar en la existencia de Rebeca, pero esta explicación nunca se da.

Ya este episodio introductorio de la novela apunta a la contra-narrativa propia de la estética gótica postmoderna, a esta sensación de terror inherente a la incapacidad del lector de resolver el rompecabezas del texto, el cual, mientras intenta comprender la obra racionalmente y atar cabos, cae en cuenta de que el lenguaje trasunta lo irrepresentable, lo que acaba manipulando nuestra respuesta imaginal hacia la novela. De hecho, a medida que transcurre la historia, el efecto de duplicidad e irrealidad comienza a dominar al texto con más fuerza. Así, cuando se nos relata lo que ocurre a Rebeca inmediatamente después de sus reflexiones, la realidad de la protagonista no se representa sino que se sugiere, apuntando a una existencia en que lo real ocupa un lugar liminal, casi purgatorio:

Todo empezó así, entonces: que ella fue retrocediendo inconscientemente en un escenario vulgar y desapareciera de la vista. Había llegado quizás el momento preciso de que cada uno deba vivir su acontecimiento propio. Si es un velatorio el de estar vivos

⁸ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 15.

junto a quien precisamente ya no podrá repetir el ensayo. Y si se contabiliza un desgraciado año más, [...] el poder decidir qué se hará a partir desde ese entonces⁹.

Rodríguez Villamil observa este retroceso como un umbral a la aventura fantástica por la ambigüedad que bordea el asunto, porque puede implicar un mundo real o una fantasía del personaje, o bien un viaje de la conciencia sola¹⁰. Pero no hay que olvidar que un hecho se considera exclusivamente fantástico cuando los mismos personajes dudan del acontecimiento del que son partícipes y, hasta ahora, Rebeca no sólo está al tanto de lo que le ocurre, sino que opta por darle validez a su «acontecimiento propio», se concede a sí misma «el poder decidir qué se hará» a partir de ese punto. Luego, no nos resulta tan curioso que «la nada» que experimenta el personaje vaya unida a una necesidad de resolución, de cierto movimiento psíquico que la saque de este compartimento estanco como el estar en un velorio interminable. Lo extraordinario aquí es que sea ella misma quien se coloque como testigo de una muerte que en realidad es suya, que es ella quien vela y está muerta al mismo tiempo. Esta forma fantasmal de retratarse a sí misma remite a un contexto postmoderno, donde la vida tiende a equipararse con una continua muerte simbólica y, consecuentemente, con una existencia espectral. Según Maria Beville, la gente que habita mundos góticos postmodernos, usualmente ha estado o está muerta y brega por encontrar un nuevo concepto de nacimiento¹¹.

En la novela, esto último se traduce continuamente en un esfuerzo por representar lo irrepresentable. Así, cuando la voz narrativa da cuenta del regreso de la protagonista a una finca en el campo, comenta que lo fabuloso del lugar no estaba en el paisaje ni en lo poco que le había costado aquella casa, sino «en otro orden de cosas menos tangibles»¹². La lejanía del lugar, el carácter impersonal y vago del espacio, y su llegada a «medianoche», no solo retoman motivos del gótico tradicional, sino que representan simbólicamente la transformación mental del personaje por medio de un retorno al pasado, mas no un pasado inmediato, sino uno anterior a este, que ella describe como el «regreso

⁹ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 15.

¹⁰ Ana María Rodríguez Villamil, «Aspectos fantásticos en *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Cultura*, 1 (1985), p. 150.

¹¹ Maria Beville, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Posmodernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 121.

¹² Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 16.

a la matriz primitiva, desde donde se podría volver alguna vez, pero ya con infinitas precauciones»¹³.

Hay aquí una conciencia de que todo está previamente arruinado, una transformación de las ruinas que recrean todas las historias góticas, que en este caso aluden no solo a la vulnerabilidad y fragilidad de las cosas, sino a lo que va quedando de ellas, más precisamente en uno mismo. En este punto la entrada a la casa de campo es significativa, porque el acto de desnudarse y tenderse así en el suelo se alía con una necesidad de librarse justamente de ese otro tipo de ropaje, de liberarse de una uniformidad moral, social o cultural que ella compara con el «rayado blanco y negro con que la luz lunar filtrada por la estera» que acababa por igualar «todas las cosas»¹⁴. El motivo del encarcelamiento mental o prisión invisible, motivo que es también gótico y que remite de nuevo a la naturaleza interior del evento, indica el ambiente de pesadilla de esa realidad de la que ella busca deslastrarse¹⁵. Pero la novela aclara, y esto es importante, que no se trata de un estado «hipnótico», reiterando aquí la alienación propia del gótico postmoderno, donde el ser no está enajenado de una comunidad sino fundamentalmente de sí mismo.

Siguiendo esta línea de sentido, la idea de que sólo cortándose la cabeza puede librarse de su encierro aparece como la premisa más atroz y más sublime de la novela, e incluso puede considerarse la empresa del gótico postmoderno comprimida en una sola imagen: la muerte tornándose en vida y viceversa. Así, ella

[...] logró evocar [...] que dentro de su libro de cabecera había una pequeña daga que era una obra de arte, tanto como para decapitar a una mujer prisionera en aquel maldito rayado paralelo que le impedía reencontrarse en limpio. La mano que quiere alcanzarla no puede. [...] Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por las puntas de unos dedos. [...] El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía. La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena¹⁶.

¹³ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 17.

¹⁴ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 17.

¹⁵ David Punter y Glennis Byron, *The Gothic*, Malden, Blackwell, 2004, p. 53.

¹⁶ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 18.

Rebeca acaricia la imagen del crimen como un bien para sí, como una solución que le permitirá al fin «encontrarse en limpio». Que sea, además, una obra de arte la que cometa el acto, que se asocie la belleza de un objeto con una muerte horrenda, sugiere más la preparación de un ritual sagrado que la de una violenta carnicería. Este es el momento en que los críticos apuntan con mayor énfasis la confluencia de lo real y lo fantástico. Para Rodríguez Villamil la descripción de los detalles de la decapitación «es realista; pero el efecto y la atmósfera son fantásticos»¹⁷. Más o menos lo mismo señala Olivera-Williams cuando refiere que la novela se «abre con un acto simbólico y al mismo tiempo real»¹⁸. Noelia Montoro Martínez asegura que el «detallismo de esta imagen descrita sin obviar el realismo de todo lo que la daga corta a su paso fomenta la sensación de realidad y no de sueño o de divagación de Linke»¹⁹. No es, por consiguiente, la ausencia de verosimilitud lo que extraña, sino, como se apuntaba atrás, el hecho de que lo bello se amalgame a lo terrible, que Rebeca al fin encuentre un algo excepcional en sí misma, en la forma de un arma y de una violencia que asociamos con una muerte terrorífica. El proceso iniciático hacia la conquista de su individualidad invierte aquí los términos del modelo típico de la búsqueda interior; pues en vez de intentar salir de la *nigredo*, se persigue exactamente lo contrario: «extraer de la luz la oscuridad», perseverar en su misterio o en su naturaleza oscura original²⁰. La decapitación inaugura el gusto por lo inexplicable, personifica cierta necesidad de ausencia de cuestionamientos, de búsqueda de un porqué o de una duración determinada para todo:

La mujer sin cabeza quedó extendida sobre la alfombra oscura, pesadillescamente estrecha, de su último acto. Habría, bien pudiera ser, una dimensión en el tiempo

¹⁷ Ana María Rodríguez Villamil, «Aspectos fantásticos en *La mujer desnuda* de Armonía Somers», p. 157.

¹⁸ María Rosa Olivera Williams, «Lo femenino delirante: *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Romance Quarterly*, 58.1 (2011), p. 32.

¹⁹ Noelia Montoro Martínez, «La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34 (2005), p. 223.

²⁰ Deborah Lutz, «The Haunted Space of the Mind: The Revival of the Gothic Romance in the Twenty-First Century», en Sally Goade (ed.), *Empowerment versus Oppression; Twenty-First Century Views of Popular Romance Novels*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2007, p. 82.

para eso. Pero la conjetura más simple debía ser por entonces de alcance corto. Al tocar la garganta se acababan las preguntas²¹.

El terror de este episodio es indiscutiblemente poético y atemporalmente gótico. En la escena, que no puede sino evocarse como un hecho escalofriante, Rebeca, sin embargo, como bajo un efecto demoníaco, está llena de vitalidad, incluso parecía que «su cabeza, la inexistente, le estuviera rebrotando en una forma dulce y liviana, especie de amapola en sazón de semilla». De hecho, poco después de cercenarse, Rebeca ve, significativamente, rodar su cabeza «pesadamente como un fruto» y una vez que logra al fin incorporarse y alcanzarla se refiere de nuevo a ella en «la pesantez de fruto de la carga», apuntando ya a algo nuevo que ha nacido, «como algo que hubiera encontrado su verdadera esencia en el crimen»²².

Es claro que lo grotesco en *La mujer desnuda* es parte de una técnica narrativa postmoderna en acción con el fin de crear una atmósfera gótica en el texto y, también, como parte del imaginario gótico, su humor y simbolismo. Cuando la mujer desnuda sale al campo nuevamente tras recolocarse la cabeza, se remite al prototipo de la protagonista gótica moderna, cuya representación más fiel encontramos en Catherine Earnshaw, figura principal de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brönte (1847)²³. Con Catherine, la heroína gótica sumisa y abnegada, típica de los comienzos, se transfigura para internalizar dentro de sí la ambivalencia del bien y del mal. Esas polaridades existen por igual en Rebeca, con la diferencia de que para ella dejan de representar un conflicto: «ya no reincidiría en el apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma»²⁴. Tal afirmación supone la integración o asimilación, si se quiere, de esa aventura en la oscuridad como parte más natural de su realidad. Esto lo da a entender de hecho en dos oportunidades, cuando se refiere a «su primera noche poseída» o a ser «poseedora de su propia noche»²⁵. Así, la decapitación, que suponía ya el desmembramiento del aparato racional desde el punto

²¹ Armonía Somers. *La mujer desnuda*, p. 19.

²⁰ Armonía Somers. *La mujer desnuda*, p. 20.

²² Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 20.

²³ Syndy C..McMillen, «The Reconstruction of the Gothic Feminine Ideal in Emily Brontë's *Wuthering Heights*», en Juliann E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montreal / London, Eden, 1983, p. 91.

²⁴ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 20.

²⁵ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 24.

de vista del conjunto de experiencias que determinan la una percepción dada y que Rebeca asociaba a un estado sin memoria, refuerza con la metamorfosis la utopía o posibilidad de una vida que desacata sistemáticamente la ley. De ahí que se coloque la cabeza como un «casco de combate»²⁶, como para arremeter contra cierto tipo de razonamiento.

En la celebración de su *amoralismo* que sigue a esto, en lo que parece la reapropiación de su destino, sin dioses ni virgen, sin oráculos ni más guías que la intuición original del sí mismo, se afirma, acaso, lo que la crítica del gótico moderno ha llamado el gusto por el mal, intrínseco al modo expresivo de la novela gótica, que se niega a «hallar respuestas aceptables en la religión»²⁷. Este ascetismo de la novela constituye también para Ángel Rama la fuente del horror de los relatos de Somers, ascetismo que ronda la muerte «en su más precisa referencia a la descomposición» y que sin embargo participa de una profunda experiencia espiritual. Se podría pensar que el mal aquí pisa los terrenos de lo abyecto, en particular cuando se habla de la confluencia del gozo y de la muerte en sus formas más repugnantes y dolorosas, si no fuera porque en la mujer desnuda esta experiencia va acompañada de amor, como el gesto amoroso del beso que da a su cabeza cercenada, a quien llama «Amada».

En conclusión, la estructura *La mujer desnuda* se ajusta al *Bildungsroman* o novela de formación, si se atiende a la evolución de los sucesos y a la transformación paulatina que sufre el personaje, cuya metamorfosis alcanza el clímax en la decapitación y continua desarrollándose hasta el final, donde se produce la hierogamia amorosa y muerte de los amantes. Hasta aquí la novela posee una línea argumental progresiva y algunos rasgos descriptivos remiten a una estética modernista. Sin embargo, la ambigüedad del significado último de la novela es ineludible cuando la parquedad de la sintaxis, las elipsis de contenido y la plurivalencia de símbolos incorporan cada vez más sentidos en el relato y complican su comprensión. El final abierto se distancia de las estrategias convencionales que emplea la narrativa realista para dar un cuadro único y completo

²⁶ Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 21.

²⁷ Robert D. Hume, «Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel», en *Papers of the Modern Language Association*, 84.2 (1969), p. 287.

de la obra, y cuando subvierte el propio concepto de realidad al reproducir una experiencia fundamentalmente caótica²⁸.

Es evidente que el tipo de vivencia que el relato intenta transmitir es, antes que anecdótico, de naturaleza psíquica, razón por la que lo fantástico y el gótico tradicional se subordinan aquí al gótico postmoderno, cuando la obra se esmera en articular el mundo interior del personaje y una situación invisible. Asimismo, ciertos rasgos del gótico femenino son fáciles de distinguir en Rebeca Linke, quien, como las protagonistas de éste género, sufre un encarcelamiento (mental) y traspasa, con mucho, los límites de lo socialmente aceptable. Rebeca va en pos del descubrimiento de sí o del misterio de su existencia, lo que otros han llamado la búsqueda de su autenticidad o de su libertad. Esta conquista que, recordemos, se opera por medio de la decapitación del personaje y la reincorporación de la cabeza, imagen sin precedentes en la historia de la literatura, sienta desde entonces las bases de una perspectiva inclusiva dominante en toda la novelística de Somers, en la que la muerte forma parte natural del vivir, y los deseos ocultos y necesidades veladas son acaso tanto o más importantes que los de la razón. La continua inversión de expectativas, la orientación ontológica de la búsqueda del personaje, así como la riqueza simbólica, inaprensible en su totalidad por parte del lector, confirman la postmodernidad de *La mujer desnuda*, cuyo estrecho margen entre ficción y realidad marca la orientación autorreflexiva que caracterizará toda la novelística de Somers. De esta manera, *La mujer desnuda* resulta una incursión en la experiencia del terror sublime en que la muerte, lo sobrenatural y una forma nueva de trascendencia nos permiten entrar en contacto con áreas veladas de la realidad, en un intento por representar lo que comúnmente tenemos por inaprensible e incommunicable de nosotros mismos.

²⁸ Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 15.

OBRAS CITADAS

- Beville, Maria, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Cosse, Rómulo, «De *La mujer desnuda* a *Solo los elefantes encuentran mandrágora* o el monstruoso esplendor del relato», en Rómulo Cosse (ed.), *Armonía Somers. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1999.
- Lutz, Deborah, «The Haunted Space of the Mind: The Revival of the Gothic Romance in the Twenty-First Century», en Sally Goade (ed.), *Empowerment versus Oppression; Twenty-First Century Views of Popular Romance Novels*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2007, pp. 81-92.
- McMillen, Syndy C., «The Reconstruction of the Gothic Feminine Ideal in Emily Brontë's *Wuthering Heights*», en Juliann E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montreal / London, Eden, 1983.
- Montoro Martínez, Noelia, «*La mujer desnuda*: metamorfosis por decapitación», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34 (2005), pp. 217-234.
- Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Punter, David, y Glennis Byron, *The Gothic*, Malden, Blackwell, 2004.
- Olivera-Williams, María Rosa, «Lo femenino delirante: *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Romance Quarterly*, 58.1 (2011), pp. 27-53.
- Rama, Ángel, «Prólogo», en *Aquí, cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.
- , «Raros y malditos en la literatura uruguaya», en *Marcha*, 1319 (1966), pp. 30-31.
- Rodríguez Villamil, Ana María, «Aspectos fantásticos en *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Cultura*, 1 (1985), pp. 147-163.
- Somers, Armonía, *La mujer desnuda*, Buenos Aires, El Cuenco de la Plata, 2009.

Literatura, narcotráfico y terrorismo: disrupción ética y aprendizajes forzados

CECILIA M. T. LÓPEZ BADANO

Universidad Autónoma de Querétaro

RESUMEN: La irrupción del tema del narcotráfico, particularmente en el espectro narrativo contemporáneo latinoamericano, pero también en el internacional, nos enfrenta, junto al ingreso masivo del terrorismo, a nuevas formas de disrupción de la ética y nos obliga a realizar aprendizajes forzados, imprevistos. En el imaginario social se tejen constelaciones inéditas frente a nociones que se alteran violentamente y que las narrativas materializan y ejemplifican de un modo magistral: el personaje del terrorista en la novela *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia (2013) se conecta, en más de un aspecto con el protagonista de la multipremiada serie *Breaking Bad*; el modelo tradicional del mecenazgo se rompe en una novela como *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera; la ciudad pequeña y tranquila, refugio intelectual del narrador, se ha convertido en un infierno en la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; así las narrativas contemporáneas nos enfrentan al acelerado cambio de nociones éticas tradicionales y, aún sin proponerse ser pedagógicas, lo son en la medida en que nos permiten asomarnos a la experiencia de los nuevos límites de la moral. El presente trabajo intenta mostrar cómo algunas narrativas latinoamericanas contemporáneas abordan estas temáticas desde una estética que expande sus formas también disruptivamente para dejarnos un aprendizaje productivo sobre las nuevas experiencias humanas.

PALABRAS CLAVE: Narcotráfico, terrorismo, literatura, disrupción ética

Dentro del espectro narrativo contemporáneo latinoamericano, pero también en el internacional, la irrupción de la ficcionalización del tema del narcotráfico –que nos golpea, desnudo de atavismos estéticos, desde hace más tiempo en la realidad cotidiana– nos enfrenta, junto al ingreso

masivo del terrorismo, a nuevas formas de disrupción de la ética y nos obliga a realizar veloces aprendizajes forzados, imprevistos.

En el imaginario social se tejen constelaciones inéditas frente a nociones que se alteran violentamente y que las narrativas ficcionales materializan y ejemplifican de un modo paradigmático; entre las distintas aristas que éstas presentan, sin duda una de las más candentes es cómo se plasma en ellas la relación con el capital y lo que de ello se deriva: la codicia, la «domesticación» de la personalidad, la subordinación moral que las relaciones económicas desorbitadas engendran.

De acuerdo con lo dicho, vemos por ejemplo que el modelo tradicional del mecenazgo se rompe en una novela como *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera; que el pequeño pueblo norteño tranquilo, refugio intelectual del narrador, se ha convertido en un infierno en la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda (ambas han recibido importantes premios locales o internacionales); que en la excelente *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia (2013), el personaje del terrorista brillante –por otra parte, real, existente, encarcelado aún en la prisión de máxima seguridad ADX Florence, en Fremont, Colorado, EEUU– se conecta, en más de un aspecto, con el protagonista de la multipremiada serie norteamericana *Breaking Bad*; así las narrativas contemporáneas nos enfrentan al acelerado cambio de nociones éticas tradicionales y, aún sin proponerse ser pedagógicas, lo son en la medida en que nos permiten asomarnos a la experiencia de los nuevos límites de la moral (o a la amoralidad sin límites).

Para darle un marco teórico a lo dicho, es interesante asomarse a la lectura de un libro como *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, de Ericka Beckman, donde la autora define el término como lo que designa

[...] two over-lapping discursive arenas: first, the fictions generated by capital (e.g., that the creation of a republic dedicated to producing coffee for the world market is a natural and normal facet of social life); and second, the specific expressions of those fictions within and assembled corpus of images and texts¹.

Explora las ficciones que el capital generó, centrándose particularmente en las relacionadas con el Modernismo, que si bien se decían y

¹ Prólogo a Erika Beckman, *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. X.

sentían tan apartadas del monetarismo materialista propio de la desmesurada fe en el progreso de su momento histórico, sin embargo, lo simbolizaban dramáticamente en sus historias.

Justamente, uno de los cuentos clave del Modernismo puede utilizarse para cifrar similitudes y diferencias entre aquella época y la contemporaneidad en relación, por ejemplo, con los sujetos pasibles de legitimación a través del arte en épocas diversas y con la administración del capital en el mecenazgo, sus vicisitudes y su ¿cambio?; se trata de «El rey burgués» de Rubén Darío, para correlacionarlo con la situación que se trama en la mencionada novela *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera.

Supongo que, por ser el citado uno de los cuentos más conocidos de Darío, no hace falta entrar en detallados pormenores, simplemente recordar que es aquel que, según se dice, escribió como una resentida burla contra el dueño del diario *El Mercurio*, de Chile, donde trabajaba, cuya trama se centra en el canto de un poeta hambriento e incomprendido, que, como un detalle exótico más, ha sido llevado ante el rey burgués, quien le impide hablar y lo deja olvidado, girando la manivela de una caja de música a cambio de comida, en su jardín, donde morirá de frío esperando el ideal.

El crítico y ensayista Ángel Rama, hablando sobre el fin del siglo XIX y los inicios del XX, es decir, la época de esplendor del Modernismo, dice:

[A los poetas] se los ve ocupar los márgenes de la *ciudad letrada* y oscilar entre ella y la *ciudad real*, trabajando lo que una y otra ofrecen, en un ejercicio ricamente ambiguo [...] Durante esa vacilación están combinando un mundo real, una experiencia vivida una impregnación auténtica con un orden de significaciones y de ceremonias, una jerarquía, una función de Estado. El poder tiende siempre a incorporarlos y la traza de este pasaje queda registrada en la palabra poética. [...] Aun así, debe convenirse que los miembros menos asiduos de la *ciudad letrada* han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados e incongruentes².

El cuento dariano retrata no sólo esa desubicación e incongruencia de los poetas respecto de las estructuras del poder en ascenso, sino también las durezas del neomecenazgo impuesto a pasos agigantados, inhibiendo el idealismo en el craso mercantilismo, por parte de esa nueva burguesía *snob* y empoderada, con sus intentos vacuos por ilustrarse buscando legi-

² Ángel Rama, «La ciudad modernizada», en *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 2002, p. 101.

timación a través de un capital simbólico que no logra comprender más allá del formalismo superficial, tan distante mentalmente de la aristocracia intelectual que preconizaban los modernistas.

Actualizar este problema en las estructuras sociales contemporáneas, mexicanas en particular, nos coloca frente a una situación similar, similitud que puede establecerse a partir de que ambas historias recurren a la alegoría de la vida palaciega, pero con actores diferentes: otros artistas y otros «reyes»: los personajes principales de *Los trabajos del reino* –que de diversos modos nos remite deliberadamente al cuento dariano– son el nuevo Rey –un narcotraficante– y el «cantautor» –denominado genéricamente como «el Artista»– quien no es exactamente un poeta –menos en el sentido «iluminado» en que lo interpretaba el Modernismo– sino un cantante popular, de esos hábiles en el manejo de la oralidad, el acordeón y la improvisación, que abundan en el norte de México, modernos «juglares» (término acorde a cierta postmodernización de temas medievales dentro del texto y su constante remisión palaciega).

El Artista es un joven marginal, de los que sienten que sólo la posesión de bienes materiales los consagra socialmente; se llama Lobo y es uno de ellos, hambriento en ese mundo de miseria urbana donde –como en la mayoría de los ámbitos en la contemporaneidad– la música popular que queda fuera de la mercantilización de las disqueras y los medios de comunicación, cuanto menos, locales, apenas si se difunde más allá de las celebraciones familiares, por ello busca y acepta la protección del (nuevo) Rey, es decir, del traficante que necesita difusión popular para sus «gestas» mafiosas; su arte legitimador le franqueará las puertas del «palacio» fronterizo, entonces, si la «familia» se expande a clan, brinda cobijo y lo incluye aunque pierda su libertad, la posibilidad de mercantilización popular deja de tener relevancia: compondrá para quien le da de comer y necesita su voz cantándole loas en las calles cuando una censura hipócrita, que se pretende límite ante la apología del crimen, clausura los ámbitos mediáticos.

Así como la cita de Rama nos orienta sobre la desubicación de los poetas en ese mundo que se aburguesa y se mercantiliza a pasos agigantados, como lo es el del evolucionismo positivista de fines del siglo XIX y principios del XX, otra, contemporánea, nos pone en alerta sobre los cambios en el mundo de «la inspiración» en la actualidad:

El resurgimiento del corrido de traficantes es simultáneo al desmantelamiento del tejido social, político y económico mexicano que inicia principalmente a finales de los

años sesenta y que continúa en las siguientes décadas. Conforme el pacto social del estado mexicano que prometía el ascenso social y económico a través de la formación de los jóvenes profesionistas dejó de cumplirse –y ser abogado o médico ya no garantizaba el acceso a la clase media y media alta–, la figura del criminal, en su vertiente de traficante, fue afianzándose cada vez más en el imaginario social. Este fenómeno es simultáneo también a la diáspora masiva de mexicanos que buscarán lograr sus sueños en Estados Unidos como resultado de ese mismo incumplimiento del pacto social por parte del Estado mexicano³.

En estas palabras se cifra la clave de la incomodidad que nos invade al leer el principio de la novela, ante la desmesurada admiración –y ya no la sorna con la cual Darío describía a «su» rey burgués– con que, desde un punto de vista omnisciente, con focalización en Lobo, la novela presenta al delincuente:

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. [...] Lo admiró [...]. En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él [...] a su alrededor todo cobraba sentido. Lobo sintió envidia de la mala, y después de la buena, porque de pronto comprendió que este día era el más importante que le había tocado vivir. Jamás había estado próximo a uno de los que hacían cuadrar la vida. Desde que sus padres lo habían traído de quien sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, la existencia era una cuenta de días de polvo y sol⁴.

El chato universo circundante se borra frente a la omniabarcadora figura patriarcal del delincuente admirado, al menos hasta que ésta empieza a vivirse como una amenaza cuando el cantor escribe algo que no le gusta, entonces, el paralelismo con el personaje de Darío se agudiza en el momento en que el delincuente lo enfrenta a su realidad de sometido, de objeto del que es dueño: «—Se or, yo pensé... —¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo»⁵. Así, tanto la persona –alienada– como el arte, se transforman en mercancía legitimadora de consumo con fecha de caducidad.

³ Juan Carlos Ramírez Pimienta, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2011, p. 84.

⁴ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010, pp. 9-10.

⁵ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 109.

Sin embargo, a pesar del gran paralelismo entre ambos textos, incluso en la deliberada mención a la caja de música, que ha pasado de ser el instrumento-objeto que el poeta impulsa a ser el propio signo de la cosificación del Artista, un detalle es abismalmente distinto: el texto de Darío no sólo constituía una visión de la realidad, como también lo es el de Herrera, sino que creaba, desde su espacio lírico, una perspectiva sobre el hombre –sobre el artista– a partir de su radical diferenciación con la sociedad circundante, donde éste –el poeta– desubicado, resulta(ba) mayormente perjudicado; eso revelaba no sólo un tema, sino una tensión que ya no está presente en las condiciones sociales que describe Herrera, donde la deslumbrada homologación del Artista con su «dueño» es patente y donde sólo se busca un propietario a quien servirle, no la libertad.

En el texto de Darío todavía se cuestionaba una lógica social que había comenzado a naturalizarse velozmente a partir de la revolución industrial, entendiéndosela como normal: la que reproduce las relaciones de poder –de uso–, dominación, sometimiento, explotación, obediencia y servidumbre –en el caso de «El rey burgués», aplicada sólo a la nueva utilidad decorativa del arte y sus ejecutantes, respondiendo a la pregunta ¿cuáles son los usos del arte ahora? ¿quiénes lo valoran y respetan en este mundo mercantilizado?–; se cuestionaban allí las modalidades predominantes del valor de uso y abuso característicos de la mercancía en ese capitalismo que comenzaba a desbocarse desde las fábricas, desde los puertos (como en el cuento «El fardo») y desde los medios de comunicación, con seres parecidos al ciudadano Kane inmortalizado posteriormente, en 1941, por Orson Welles –William Randolph Hearst, quien prohibiría que en sus periódicos se nombrara la película–. El palacio de Xanadú –con su remisión a la leyenda de Kubla Khan (¿el ciudadano Kane?) y su expresa referencia al poema de Coleridge– ya estaba implícito en aquel del rey burgués, dibujado desde la mente visionaria de Darío. En esa ideología del incipiente utilitarismo descarado, las personas –aquí, los artistas– no cuentan ya como tales, sino que se cotizan como objetos en el mercado también incipiente, y se manipulan de la misma forma en que manipulamos objetos descartables.

En la novela de Herrera, lo que hace descubrir al Artista la finalidad servil de su existencia es el vínculo configurado por el par poder-sometimiento, donde uno ocupa el lugar de sujeto, activo, agente del acto orientado a poseer ilimitadamente a otro, quien encarna el lugar de objeto pasivo, susceptible de ser usado, explotado, abusado. Ese sentimiento de sumisión velozmente internalizado se corrobora en las citas: «a su alrededor, todo co-

braba sentido»⁶ y «observaba fijamente al Rey, se lo bebía»⁷ –instalándolo en su sangre–; también cuando piensa que «desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo ésta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo»⁸, es decir, el lugar –rápidamente naturalizado– del siervo.

El palacio –el nuevo Xanadú que convierte «lo sucio en esplendor»– es ahora «un faro»⁹ irradiando un poder inmoral alienante, fascinador, pero que, como la urbe donde se halla, «repite calle a calle su desdicha»¹⁰, sólo que se trata de una desdicha próspera. En la novela ya no se cuestionan los usos del arte, que ni siquiera es decorativo, sino rastaramente propagandístico. Cuando el Artista decide irse del Palacio, no lo hace por discrepancias ideológicas, sino porque sabe que su vida corre peligro, y que el imperio caerá en cualquier momento, aplastándolo.

El final, muy diverso del de Darío, pretende ser idílico: cuando el Gerente que administra la sustitución del Rey por el Heredero –«gerencialidad» que indica también el paso de las esferas «feudales» locales de la droga, a los *pools* financieros empresariales internacionales– le ofrece trabajo en la nueva «empresa» donde «Ahora sí las cosas van a marchar como Dios manda» porque «ya todos estamos del mismo lado»¹¹ (¿cuál es, si no, «el mismo lado», cuando se ha jugado con la figura de la frontera?), el Artista se niega a participar, a pesar de que el otro, continuando con el discurso utilitarista, justifica la matanza del Traidor diciéndole que «quedó así porque era un cartucho quemado» pero «usted todavía sirve»¹².

En ese final moralizante e intelectualizado, idealista, el Artista escapa de aquel ambiente viciado, supuestamente cobra conciencia, y le responde al Gerente: «Ya soy inútil para lo que el señor quiere, así es que, si usted no dispone otra cosa, mejor voy a andar solo»¹³; y luego, el narrador omnisciente, focalizado en el cantor, agrega: «[...] sintió que con el zarandeo

⁶ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 10.

⁷ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 13.

⁸ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 13.

⁹ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 20.

¹⁰ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 20.

¹¹ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 114.

¹² Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 123.

¹³ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 123.

de las puertas, calaba también la última marca en la pared. A partir de ahora, ningún rey le daba nombre a sus meses»¹⁴.

A pesar de la contundencia de esa última frase, negadora de las realidades fronterizas norteñas (pero la literatura puede ser un permiso para evadir la realidad) su camino no parece ser hacia la libertad, sino hacia las nuevas servidumbres que imponga el hambre, puesto que su opción no fue una reflexiva, ético-social, sino una absolutamente dictada por la subjetividad del disgusto personal: «Lo pensó un segundo, y [...] supo de inmediato que, aunque aceptara, no podría escribir nada para ensalzar al Heredero, le parecía un hombre con demasiados pliegues en el alma y él ya no tenía ojos para gente así»¹⁵, es decir que sí podría cantar para quien no tuviera esos «pliegues», entonces, sólo se cambia de dueño, sin cuestionar la condición de posesión.

El posible embarazo de la muchacha con quien cree que escapará, marca la nefasta probabilidad de una repetición *ad infinitum* del ciclo de beneficencia-propaganda y sometimiento inercialmente acostumbrado del que ambos parecen huir idílicamente, pero no por mucho tiempo, cuando conocemos las condiciones fronterizas; justamente porque en la última frase, desde la intelectualización idealista, se dice: «Era dueño de cada parte de si, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia, y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre»¹⁶, se comprueba que la situación se resuelve a la manera decimonónica, a través del amor individualista de una pareja supuestamente redimida de la opresión, y fundante de una ficción nacional –o regional norteña– salvífica pero mentirosa en el hijo por venir: ninguno de los dos (de los futuros tres) tendrá qué comer si no es vendiendo su arte a la propaganda o su cuerpo al sometimiento ante quien oferte.

Así, la novela de Herrera, leída como una nueva «capital fiction» nos confronta a posibilidades todavía más duras que la irónica pero romántica muerte del poeta en un mundo con el cual ya no puede interactuar, porque su mensaje poético –autónomo, aurático, idealista, totalizador, muy diverso de aquel del cantor– se ha vuelto incomprensible: la del ciclo de la

¹⁴ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 124.

¹⁵ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 123.

¹⁶ Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 127.

eterna servidumbre que permite cambiar el dueño, pero no el objetualismo impuesto por la ideología imperante, aun cuando se gane la conciencia.

OBRAS CITADAS

- Beckman, Ericka, *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Darío, Rubén, «El rey burgués», en *Azul*, Valparaíso, Excelsior, 1888.
- , «El fardo», en *Azul*, Valparaíso, Excelsior, 1888.
- Herrera, Yuri, *Los trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 2002.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2011.

Una lectura de «*Nuit caprense, cirius illuminata*» de Julio Ramón Ribeyro

GIOVANNA MINARDI

Università degli Studi di Palermo

RESUMEN: Julio Ramón Ribeyro venía a Italia a menudo, durante muchos años solía pasar un período de vacaciones en la isla de Capri, donde y sobre la que escribe un cuento, «*Nuit caprense, cirius illuminata*» (incluido en *Sólo para fumadores*). Ese cuento, aparentemente sencillo y uno de los menos conocidos y analizados de Ribeyro, presenta ciertos rasgos típicos de su cuentística: el protagonista, un hombre maduro y casi aburrido de la vida, que quisiera volver a vivir una historia sentimental, recuerda a los protagonistas de «La juventud en la otra ribera» y «*Terra incognita*»; la confusión de identidades de mujeres, trae a la memoria «Los jacarandás»; la descripción de Fabricio como alguien que ha renunciado a su vocación literaria es similar a protagonistas escritores, o aspirantes escritores, de otros cuentos. «*Nuit caprense, cirius illuminata*», pues, dialoga con otros textos del autor, cuyos ejes fundamentales son: 1) la relación ilusión-realidad; 2) el desarraigo interior del protagonista; 3) la naturaleza metaliteraria del relato.

PALABRAS CLAVE: Cuentística de Julio Ramón Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro e Italia, cuento hispanoamericano del siglo XX

Julio Ramón Ribeyro venía a Italia a menudo, durante muchos años solía pasar un período de vacaciones en la isla de Capri (en la casa de un primo), desde donde y sobre la que escribe también un cuento, «*Nuit caprense, cirius illuminata*» (incluido en *Sólo para fumadores*). Hay que decir que Capri está ligada a varios escritores; entre los latinoamericanos, el más conocido es Pablo Neruda, que vive allí desde enero hasta julio de

1952, en la casa Augusto del escritor Edwin Cerio, en la calle Tragara. En la isla italiana, el poeta chileno completa *Los versos del capitán* y empieza a escribir *Las uvas y el viento*¹. En *Reflexiones desde Isla Negra* escribe: «Aquellos días de Capri fueron fecundos, amorosos y perfumados por la dulce cebolla mediterránea»². Hoy en día existe un «Archivo Neruda» en el Centro Caprese Ignazio Cerio, fundado por Cerio. De Ribeyro, sin embargo, no podemos decir lo mismo, a pesar de que en su producción literaria hace más de una referencia a Capri. Su prosa 109 la dedica a esa isla:

Café expreso en la placita central de Capri, hojeando el «Corriere della sera» y observando el denso flujo de veraneantes. Hercúleos mozos que lucen sus muslos tostados y sus pectorales veludos; inefables niñas en *blue-jeans* ajustados, más bellas que cualquier mármol florentino; peor sobre todo viejos panzones en pantalón corto, calcetines y sandalias, viejas pintarrajeadas en bikini con varices, celulitis y horribles colgajos de carne en el vientre y decrépitos ancianos, extremadamente dignos y elegantes, con sombrero de época y saco de lino, que derivan en la tarde soleada tanteando con su bastón su último verano³.

Se puede observar en esta prosa de carácter casi «existencial» cómo Ribeyro fija siempre su atención en las personas, más que en el paisaje, y cómo las imágenes que nos ofrece de la isla de Capri entablan un diálogo silencioso con ciertas descripciones que aparecen en sus diarios y su cuento «*Nuit caprese, cirius illuminata*».

En sus diarios, *La tentación del fracaso*, sólo en el tercer tomo aparece Capri. El diarista escribe desde Capri, de 6 a 16 de julio de 1975, y ese último día concluye su reflexión con las siguientes palabras cargadas de admiración y tristeza: «Adiós, bella isla, cuándo te volveré a ver»⁴. A través de estas páginas de diario nos enteramos de que el escritor lleva ya diez años veraneando en la isla y que el «deterioro del tiempo» le afecta

¹ Neruda quiso publicar en Nápoles, en 1952, *Los versos del capitán*, su primer homenaje poético a Matilde Urrutia. Del libro, que salió anónimo por respeto hacia su mujer Delia, se hicieron 44 ejemplares destinados a los amigos suscriptores italianos. En *Las uvas y el viento* (Chile, 1954) el poeta entabla un diálogo siempre abierto entre el deseo erótico y la vena poética del luchador político que ya había manifestado en la conclusión de *Los versos del capitán*.

² Pablo Neruda, *Reflexiones desde Isla Negra*, en *Obras completas*, Hernán Loyola (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, vol. 4, p. 211.

³ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas completas*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 113.

⁴ Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, Lima, Campodónico, 1995, p. 36.

mucho: «hace diez años [...] era tan vigoroso, tan joven»⁵. En realidad, más de una vez se percibe cierto sentimiento de cansancio, de melancolía, debido a la debilidad física que la causa su «enfermedad del *cangrejo*», como él la llama, aunque nunca se recrea en el dolor, sino que más bien decide, muy lúcidamente, llevar adelante su mal lo mejor y lo más callado posible, como escribe el 7 de mayo: «Preferible es continuar con su mal [...] trataré de seguir llevando mi vida normal, diciéndole a todo el mundo que me siento muy bien»⁶. Un sutil *file rouge* une esas páginas de diario con la prosa 109: el diarista Ribeyro habla muy escuetamente de sí mismo, no le interesa mucho el paisaje; sobre todo traza unos bocetos, muy rápidos y esenciales, pero por eso no menos eficaces, de ciertos tipos humanos. Cabe destacar que la anotación del 11 de julio es idéntica a la prosa 109, sólo agrega un *hélas*, que le da cierto tono coloquial al texto. Finalmente, aparece siempre un Ribeyro amante de los libros, de la literatura: el 10 de julio, lamenta el hecho de que en la casa caprense de su primo no haya «esos interlocutores perfectos que son los libros, que uno escucha y abandona a su gusto»⁷.

En sus cartas al hermano Juan Antonio también cita la isla de Capri, pero casi siempre son citas muy rápidas —«Ayer llegamos a París, después de nuestras vacaciones en Ischia, Capri...» (1 de julio de 1965)⁸—, sólo una vez, el 26 de julio de 1975, leemos una descripción de Capri, en términos muy halagueños y poéticos:

[...] Volviendo a Capri, pasé unos días espléndidos con Alida y Julito, alojados en casa de Jeffri. Este fue mi segundo viaje a Capri, pues estuve allí con Alida hace diez años, cuando aún no nos habíamos casado. El lugar es de una belleza indescriptible; por momentos insoportable, te da una sensación de irrealidad, de estar metido dentro de una tarjeta postal. Yo he estado en lugares más bellamente naturales y más culturalmente confortables, pero en Capri naturaleza y cultura han alcanzado su equilibrio ideal: no hay automóviles, las callejuelas son senderos arbolados y floridos, el agua de las playas es inmaculada, encuentras en las tiendas todos los productos temporales y

⁵ Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, p. 32.

⁶ Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, p. 24.

⁷ Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, p. 33.

⁸ Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Juan Antonio. 1958-1970*, Lima, Campodónico, vol. 2, 1998.

espirituales, la municipalidad vela para que no se construyan edificios altos, un sol aparentemente contratado está siempre en su lugar y a la hora, etcétera [...]»⁹.

Pasemos ahora al cuento «*Nuit caprense, cirius illuminata*», cuyo argumento se puede resumir en pocas palabras: Fabricio, que, por la presencia de ciertos signos textuales, se puede ver como *alter ego* del autor, llega a Capri, en septiembre, para pasar una temporada en la casita alquilada de la calle Tragara (la misma calle de Neruda), sin su mujer y su hijo. Aquí hace un encuentro fortuito con Yolanda, una mujer que conoció en Madrid muchos años antes y de quien se enamoró. Ella es ya una señora casada y se encuentra allí con el marido médico. Se dan cita en la casa de Fabricio y allí ocurre lo que no había podido ocurrir años atrás, es decir, hacen el amor. A la mañana siguiente, Yolanda ha desaparecido. Fabricio va a buscarla al hotel, pero le dicen que allí no hay ninguna Yolanda. Sin embargo, cuando regresa a casa, la camarera le entrega una nota –que ha encontrado debajo del sofá y que dice: «Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses», parafraseando un verso de Apollinaire–, escrita por Yolanda. El final del cuento es misterioso y ambiguo y deja al lector con la duda.

La confusión y la ambigüedad atraviesan todo el texto. Hay que decir que, en Madrid, los senos vírgenes de Yolanda le recuerdan a Fabricio a su prima Leticia, de quien había estado enamorado en su adolescencia. El cuento concluye con la inquietante oración: «Y más abajo una inicial confusa que podría ser una Y o una L»¹⁰. Es decir, se construye una tríada –Yolanda, Leticia y Fabricio (que recuerda el cuento «Los jacarandás»)–, que gira alrededor de este último y del verso de Apollinaire y que nos lleva hacia una lectura fantástica, irreal, de los encuentros amorosos. Parece ser todo una mera imaginación, fantasía de Fabricio, un sueño vivido a ojos abiertos, el reiterado fracaso de una *chance*.

Este cuento, aparentemente sencillo y uno de los menos conocidos y analizados de Ribeyro, escrito en Capri en 1993 (un año antes de su muerte), presenta ciertos rasgos típicos de su cuentística: el protagonista, un hombre maduro y casi aburrido de la vida, que quisiera volver a vivir una historia sentimental, recuerda a los protagonistas de «La juventud en la otra ribera» y «*Terra incognita*»; la confusión de identidades de mujeres, trae a la memoria «Los jacarandás»; la descripción de

⁹ Agradezco a José Barrientos el haberme proporcionado este dato.

¹⁰ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 655.

Fabricio como de alguien que ha renunciado a su vocación literaria es similar a los protagonistas escritores, o aspirantes a escritores, de otros cuentos que componen el volumen *Sólo para fumadores*; y, por último, tenemos la referencia intratextual a Leticia, personaje que aparece en *Crónica de San Gabriel*. «*Nuit caprense, cirius illuminata*», pues, dialoga con otros textos, creándose una intratextualidad, cuyos ejes fundamentales son: 1) la relación ilusión-realidad; 2) el desarraigo interior del protagonista; 3) la naturaleza metaliteraria del relato.

El título incluye elementos significativos de la narración que aparecen en el cuerpo del cuento –Capri, la noche, la luz de la vela–, dándonos ya parte de la información y creando un «horizonte de lectura», en la medida en que podemos imaginar fácilmente que se trata de una historia de amor. Además, no está en castellano; a veces se crea un título en otra lengua para ubicar al lector en otro lugar y tiempo o para dar seriedad a un contenido vulgar; en este caso, sin embargo, se mezclan más lenguas: la palabra francesa *nuit*, la española *caprense*, la latina, aunque no correcta, *cirius* (debería ser *Sirius*), la italiana, y latina también, *illuminata*. Es un caso único, ya una vez Ribeyro había empleado el latín en su cuento «*Terra incognita*», escrito en cursiva. Aquí también lo escribe en cursiva, pero sin comillas, porque no es una oración sino una acumulación de lexemas, que, tal vez, refuerce, de énfasis en la confusión, en la ambigüedad del texto. En el mismo cuerpo del cuento, se explicita la falta de sentido de la frase que pronuncia Yolanda: cuando Fabricio le pregunta qué dice, ella le contesta que no lo sabe, que es algo que le pasó por la cabeza; es como si fuera una oración que el narrador está construyendo mentalmente, la búsqueda de algo aún confuso, indeterminado. En realidad, sobre todo el lexema *cirius* es poco claro. A mi parecer, se puede relacionar con la estrella Syrius, una de las estrellas más brillantes del firmamento, que, por lo tanto, explicaría el empleo del adjetivo *illuminata* y tendría una carga simbólica bien evidente: el estar viviendo un momento de intensa pasión. Una última breve observación sobre el empleo del francés: la palabra *nuit* podría relacionarse con la expresión «C'est elle, Mon dieu» –que Fabricio pronuncia «sin saber por qué»¹¹ cuando reconoce a Yolanda entre la gente–, y el verso de Apollinaire, es decir, el narrador utiliza el francés en momentos cruciales del encuentro entre los dos amantes.

¹¹ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 641.

Los primeros dos párrafos empiezan con la anáfora «como de costumbre», que ya describe el carácter del protagonista y su vida, rutinaria y aburrida. Y ello viene enfatizado también por la estación del año: estamos en septiembre, «época de verano declinante», leemos, con amenazas de cielo nublado o lloviznas, como declinante también es Fabricio, que va a Capri solo, a una casa que su mujer dejó «impecablemente limpia, ordenada y surtida»¹². Reina, pues, el orden, al menos aparentemente, que junto a lo conocido da seguridad a Fabricio, pero al mismo tiempo siente que sus vacaciones tienen «un carácter casi escueto que no estaba exento de cierta monotonía»¹³. Esa reflexión continúa a lo largo de todo el cuarto párrafo: los primeros años, Fabricio tiene la esperanza vaga de tener algún encuentro sentimental, pero poco a poco «fue renunciando a estos esfuerzos», y sale sólo para comprar el periódico, tomar un café; «todo era chato, trivial y sin fantasía»¹⁴, sin embargo, él lo acepta pasivamente, prefiriendo la rutina aburrida, exenta de imprevistos y contratiempos, del riesgo de lo desconocido. ¿Puede haber un personaje más ribeyriano que éste?!

En el quinto párrafo algo cambia: durante la lectura de los periódicos en el Gran Café, que, «como de costumbre», Fabricio hace todas las mañanas, ve pasar a una mujer que llama su atención. Gracias a un lunar que ella tiene junto a los labios, la reconoce y, conmovido y emocionado, decide ir tras ella, que entretanto se ha alejado y perdido entre la multitud de turistas. La situación narrativa es casi cómica: Fabricio, de hombre «tranquilo», que ya no le pide nada a la vida, pasa a ser de repente un ser ansioso, que en su persecución tropieza con un grupo de turistas japoneses y baja sudando a la playa de los Farallones. Pero «una vez más Yolanda se le escurría entre los brazos»¹⁵.

Con la presentación del nombre de la mujer deseada termina la primera parte del cuento y empieza la segunda, que consiste en el recuerdo de Fabricio de su primer encuentro con Yolanda: «Yolanda. Madrid, veinte años atrás»¹⁶, así se abre el párrafo. Entre Fabricio y Yolanda surge «más

¹² Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 640.

¹³ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 640.

¹⁴ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 641.

¹⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 642.

¹⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 642.

que una amistad un verdadero enamoramiento»¹⁷, y un día Fabricio logra llevarla a su pequeña habitación y le quita la blusa y el sostén. En ese momento, hay una especie de *mise en abyme* de recuerdos: Fabricio recuerda cómo la primera visión de los senos de Yolanda le habían traído a la memoria el recuerdo de Leticia, y que ese recuerdo le había venido a la mente en París leyendo el verso de Apollinaire: «*Je rougirais le bout de tes seins jolis*». Se abandona sobre el cuerpo de Yolanda, con la voracidad de un niño hambriento; pero ella lo contiene y empieza a vestirse, diciéndole que por el momento no, la próxima vez. Pero Fabricio gana una beca para París y abandona Madrid, aunque durante su estancia en Francia mantendrán una correspondencia «continua y cálida». De modo que, cuando él va por algunos días a Madrid, quedan en verse, en el barrio popular de Vallecas, donde vivía Milagros, en cuya casa Yolanda iba a pasar la Nochebuena. Cabe destacar la rápida descripción que nos ofrece el narrador de este barrio, donde la gente pasa la Navidad callejeramente; se resalta de este modo indirectamente la pertenencia de Fabricio a una clase social alta –había comprado para Yolanda un pañuelo de Christian Dior, una botella de champán y un ramo de rosas rojas– así como su soledad, presente y futura, porque, en lugar de Yolanda, llega Milagros, quien le dice a Fabricio que Yolanda ya no quiere verle. «Nunca más volví a ver a Yolanda»¹⁸, dice el narrador. Aquí termina el recuerdo y se reanuda la narración inicial con Fabricio en la playa de los Farallones, donde ha perdido los rastros de Yolanda.

En esa búsqueda ansiosa, casi voraz de su amiga (no es casual que el elemento corporal que se pone de relieve, en Yolanda y en el verso de la poesía, sea el seno, que se relaciona con la nutrición, la vida), Fabricio empieza a madurar una nueva mirada sobre las cosas: «se detuvo un momento para contemplar un arco de ladrillo que por primera vez parecía ver –¡y había pasado tantas veces por allí!–»¹⁹. Esta mirada hace de contrapunto a la visión, irónicamente mitológica, que nos da de Capri: «una ciudad inventada, mitológica, en la que se cruzaba con Dianas y Afroditas en minifaldas, con robustos mancebos bastardos de Zeus ves-

¹⁷ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 643.

¹⁸ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 645.

¹⁹ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 646.

tidos por Cerruti»²⁰. La vena irónica se expresa en el contraste entre esa visión mitológica y los turistas panzones, arrugados y aburridos, que invaden las calles de la isla (recordando la prosa 109). Más de una vez el narrador dice que la isla en septiembre está habitada sobre todo por gente de la tercera edad, con la que el protagonista se identifica anímicamente, aunque sabemos que tiene cincuenta años y que «no tenía aún títulos suficientes para formar parte de ese club»²¹. El arco indica una mayor atención a lo que le rodea, pero también tiene un significado simbólico: representa en cierto modo la unión, la eternidad. El protagonista se topa con él cuando va en busca de su antiguo amor y luego le hará recordar a su padre. Es como si el arco sirviera de correlato objetivo de una unión que va más allá del tiempo, de todo límite temporal... a veces, merced a la escritura.

Fabricio se siente envejecido, pero parece recuperar su «juventud extraviada» gracias a la reaparición casual de Yolanda, a quien por fin logra encontrar e invita a su casa para la noche. Durante el encuentro, «se da» otra versión del triste episodio madrileño: Milagros le había mentado a ambos, por celos. Eso sucede en la oscuridad, porque se va la luz a causa de una tormenta de verano, y es en este punto cuando aparece la frase «*Nuit caprense, cirius illuminata*», que exclama Yolanda y que ninguno de los dos entiende. A la luz de las velas y puesto de lado todo razonamiento, los dos se dejan llevar por la emoción del momento y se cuentan sus propias vidas; de repente, Fabricio, al ver el lunar de Yolanda, le confiesa el enamoramiento de su prima Leticia, quien también tenía un lunar en la misma parte del cuerpo; Yolanda se desnuda y él «sin poderse contener cayó sobre el pecho de Yolanda»²², sin dejar de decirle antes que nunca había pronunciado el verso de Apollinaire que, según ella, le había dicho en Madrid.

En este punto empieza la última parte: Fabricio se despierta solo, se viste y va a buscarla al hotel, pero allí le dicen que no hay ninguna Yolanda Gálvez ni ningún congreso de cardiólogos, así que se dirige

²⁰ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 646. Ese detalle recuerda a la situación y al protagonista, Álvaro Peñafior, de «*Terra incognita*» que, por tener un conocimiento libresco de su ciudad, se pierde en su recorrido nocturno por Lima, y, cuando encuentra a un negro borracho, lo confunde con un Aristogitón ilusorio.

²¹ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 646.

²² Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 652.

hacia su casa, pasando por el arco de ladrillos, donde se detiene, y de repente se acuerda de que ha visto ese arco en un álbum con postales y grabados que había en su casa cuando era niño. Cruzar el arco es pues una forma de volver al pasado, y a un pasado reciente y misterioso parece volver el narrador cuando, regresando a casa, la empleada le entrega un papel que llevaba escrito «Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses». «Y más abajo una inicial confusa que podría ser una Y o una L»²³. Así termina el cuento, con esa confusión de personajes –Fabricio, Yolanda, Leticia–, y tiempo: el tiempo vivido del presente, el tiempo del recuerdo, el tiempo irreal, ficticio de la creación poética. El lector queda con la duda de si realmente el encuentro entre Fabricio y Yolanda se ha producido y si ella le ha dejado escrito el verso, o si todo ha sido una mera ensoñación de Fabricio, quien, empujado por la nostalgia, el recuerdo, el deseo, ha escrito ese último verso, modificando el verso original de Apollinaire, o, aún más, si no se trata de un acto de metaliteratura, en la medida en que la historia que «se cuenta» está sólo en la mente de su creador, no siendo pues otra cosa que el proceso de construcción de una posible historia literaria.

La ficción es para Fabricio el medio para intentar recuperar, recrear, remodelar en un texto, en una escritura, experiencias vividas, su propia vida, que es literalmente y literariamente una reinención. Así como cruzar al arco le hace recordar a su padre –al padre enfermo que, a causa de su muerte, dejó incompleta la construcción de un arco en su jardín–, la boina verde que lleva Yolanda, y que olvida en la casa de Fabricio en Capri, le hacen recordar la noche que acaban de pasar. Es decir, dos objetos reales despiertan en él el recuerdo, o mejor dicho, la construcción de un recuerdo. Y, a nivel estrictamente textual, por un lado, la boina verde podría confirmar la «realidad» del encuentro amoroso entre Fabricio y Yolanda; por el otro, podría ser un indicio de que todo es mera invención: «La tomó entre sus manos, la estrujó, aspiró su olor, el olor de Yolanda y *un olor más sutil que parecía venir de mucho más lejos*» (la cursiva es mía)²⁴. Es decir, probablemente Fabricio está recordando, está inventando esa boina verde. Es digno de notar cómo se crea un paralelismo ideal entre el arco y la boina: ambos llevan a algo perteneciente al pasado, reciente o lejano, algo que ya no está, pero que

²³ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 655.

²⁴ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 655.

ha dado, y sigue dando, cierto sabor a la vida del protagonista, una carga de entusiasmo y sentido. Con la memoria él va mentalmente más allá de lo que hace, más allá de todo límite; la dimensión temporal, pues, aparece como la repetición ordenada de una posibilidad de existencia siempre nueva y compartida.

«*Nuit caprense, cirius illuminata*» me ha traído a la memoria *Aurélia, ou le rêve et la vie*, una especie de diario espiritual (incompleto) que el poeta francés Gérard de Nerval escribe entre 1853 y 1854 (se publica póstumamente, en 1855), para trazar la historia de su propia locura y explicar sus razones místicas. Bajo el nombre de Aurélia el autor oculta a la actriz Jenny Colon, de quien estaba enamorado. La muerte de ella, que Nerval, iniciado a la cábala y el ocultismo, ya había presentado, lo deja en un estado psíquico en el que vida y sueño se confunden incesantemente, y en la obra él intenta escapar de esta atmósfera tenebrosa, creando el mito de la mujer ideal.

Fabricio está insatisfecho con su vida, busca alguna aventura para romper el aburrimiento existencial, y, ante la imposibilidad de lo real, ante su incapacidad de renunciar totalmente a su vida real, se construye una vida paralela, ficcional, que pueda completar, hacer más bella su rutina, construyéndose también una mujer ideal. Dicho en otros términos, el narrador-autor estaría señalando, una vez más, las posibilidades de la literatura como único camino abierto para el conocimiento esclarecedor de una realidad inaprehensible por otros medios.

«*Nuit caprense, cirius illuminata*» está incluido en *Sólo para fumadores*, un libro en el que muchos cuentos representan la visión del autor acerca del «mundo literario», al que pertenecen los lectores, los escritores, los textos mismos y todos aquellos elementos de la realidad con los cuales el escritor recrea el universo completo de lo literario. En «*Sólo para fumadores*», «Ausente por tiempo indefinido», «La solución» y «Té literario» los protagonistas son escritores o aspirantes a escritores; en «*Nuit caprense, cirius illuminata*», Fabricio es un escritor frustrado: «Terminó por recluirse en la casita de via Tragara, tomando sol en la pequeña terraza, leyendo [...] sólo por satisfacer una vieja vocación literaria que zozobró en los veinte años que llevaba trabajando en París como funcionario de un organismo internacional»²⁵. Para Ribeyro la

²⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 641.

narración sirve al propósito de construirnos un yo que pueda vincularnos con nuestro pasado: en la medida en que somos el producto de nuestra memoria, ella es muy importante para comprendernos. Estamos hechos, por lo tanto, también de palabras y, en un sentido esencialista, constituidos por narraciones. La narración nos permite «adaptar» nuestra percepción del tiempo y construir un espacio donde el devenir continuo de los hechos se «congela». Dicho de otro modo, el acto de escribir es un acto de recuperación, de apresamiento de lo fugaz y de la asignación de un orden, entre muchos posibles, a un contenido de ese modo recuperado. Quien narra construye su identidad a través de ese conocimiento nuevo, al que ha accedido por el hecho natural de narrar y que pasa a ser incorporado al inventario de experiencias personales. De hecho, los recuerdos buscan fijar, a través de una narración, un momento importante de nuestro pasado. No somos siempre los mismos, estamos todo el tiempo descubriendo nuevos aspectos de nuestro ser o de las circunstancias que nos rodearon en un determinado momento. Fabricio ve por primera vez un arco debajo del cual ha pasado miles de veces y eso le hace remontarse a la época de su infancia. Por lo tanto, los que escriben narraciones se ven inmersos en un intercambio subjetivo posibilitado por las palabras, que les permite darle un nuevo sentido y una finalidad no sólo a su propia vida, sino a todo aquello que les permite inscribirse en la realidad.

Ribeyro es consciente de que en ningún momento la escritura es la vida, sino su simulacro, como escribe en *Prosas apátridas*: «me ha condeando para siempre a pasar *à côté de la question*»²⁶. Sin embargo, ella nos puede ayudar a revivir lo ocurrido o a rehacer lo que no ocurrió y, en nuestro caso, los encuentros amorosos que no llegan a realizarse, o a completarse, «adquieren vida concreta» en la memoria, en el deseo y en el corazón de Fabricio.

No sabemos si Fabricio ha vivido al menos la «bella aventura amorosa», de todas maneras, sí, ha vivido un momento de máxima excitación, y, sea verdadero o ilusorio, en cualquier caso, es autoconvigente. La ficción produce adrenalina y la necesidad de este estímulo es como una droga: después de cruzar el arco, Fabricio está ansioso de llegar a casa lo antes posible, tal vez para ponerse a escribir o para volver a leer algo que ya ha

²⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas completas*, p. 110.

leído o escrito, no importa, y tampoco importa si encuentra al menos la boina verde de Yolanda con el papelito. Lo que importa es que en él, dentro de él, algo se ha movido, algo ha pasado, ya ha vencido la abulia, la indiferencia cotidiana. Posiblemente, Fabricio nunca haya estado con Yolanda y/o Leticia, sin embargo, el deseo lo «canibaliza» tanto hasta formular su vida, aunque sea su vida literaria, alrededor de este último²⁷.

Antes de finalizar, quiero hacer una breve reflexión sobre la mujer en el imaginario femenino de Ribeyro, porque «*Nuit caprense, cirius illuminata*» es uno de los pocos «cuentos de amor» del autor. En general, muy pocas veces se ha abandonado a desahogos sobre su vida sentimental y tanto en sus ensayos como en los cuentos el tema del amor es casi inexistente. En una entrevista que me concedió, a la pregunta sobre el porqué de este recato al hablar del amor, contestó lo siguiente: «[...] Me parece un poco banal hablar de esas cosas. Quizás es una cuestión de encontrar el tono que te lleve a hablar de asuntos amorosos sin caer en la facilidad, en la banalidad»²⁸. Ribeyro siempre se ha preocupado por la fuerza de convicción del texto. El pudor literario que manifiesta hacia la mujer deriva, pues, de la profunda conciencia narrativa que lo ha caracterizado desde los inicios de su carrera, junto al «malestar» que sentía ante el misterio del universo femenino. Y «*Nuit caprense, cirius illuminata*» nos confirma que la escritura es el teatro del personaje-autor, que actúa en su única realidad, el acto de escribir, a través del que crea la consistencia del yo que se narra, para la eternidad.

OBRAS CITADAS

- Minardi, Giovanni, «Una hora con Julio Ramón Ribeyro», en *Quaderno dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere*, 29 (1990), pp. 37-56.
- Neruda, Pablo, *Obras completas*, Hernán Loyola (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, vol. 4, pp. 210-211.

²⁷ Fabrizio Scrivano, «Osessioni di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione», en *Agalma*, 29 (2015), pp. 21-31.

²⁸ Giovanna Minardi, «Una hora con Julio Ramón Ribeyro», en *Quaderno dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere*, 29 (1990), p. 50.

Ribeyro, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio. 1958-1970*, Lima, Campodónico, 1998.

—, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, Lima, Campodónico, 1995.

—, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

—, *Prosas apátridas completas*, Barcelona, Tusquets, 1986.

Scrivano, Fabrizio, «Osessioni di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione», en *Agalma*, 29 (2015), pp. 21-31.

La muerte en *Hablar solos* de Andrés Neuman

RASHA MOHAMED ABBOUDY

جامعة القاهرة (Universidad de El Cairo)

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo principal analizar el sentido que adquiere la muerte en la novela titulada *Hablar solos* (2012) del escritor Andrés Neuman. Paradójicamente, a la existencia humana se le atribuye imprescindiblemente la muerte. Gracias a esta unidad existencial, podremos llegar a una interpretación múltiple de la muerte desde la amplia perspectiva de la tanatología filosófica que estudia las connotaciones filosóficas del sentido de la muerte. Asimismo, acudiremos a las teorías de la fenomenología con el fin de descifrar el fenómeno de la muerte, llevarlo a la superficie, revelando su esencia sin implicaciones religiosas, sociales, etc. La fenomenología liquida el pasado y se enfrenta con la novedad que estrena la tinta del escritor; examinaremos al mismo tiempo las repercusiones del tema de la muerte sobre la trama y el resto de los componentes de la novela.

PALABRAS CLAVE: Muerte, tanatología filosófica, Andrés Neuman

1. Introducción

Hablar solos (2012) cuenta la historia de una familia de tres personajes principales: el padre, Mario; la madre, Elena, y el hijo, Lito. Pero son tres historias dentro de una, porque cada uno la vive de forma solitaria. A primera vista, parece una historia familiar que gira en torno a la resignación de Mario ante su enfermedad mortal, el sufrimiento de su esposa, Elena, mientras espera la muerte inevitable de su marido, y la ingenuidad del hijo ante los grandes interrogantes de la existencia. Son, en el fondo, tres individuos completamente diferentes. Mario es camionero,

aventurero y viajero; Elena es maestra, culta y rutinaria, y Lito, inocente, bruto y casto. Son tres prototipos de personajes redondos que adoptarán diferentes posturas ante la muerte. Lo más probable es que el texto sugiere el simple hecho de vivir con la inevitabilidad y ambigüedad de la muerte, ya que en la novela se recalcan unas líneas de Helen Garner, al indicar que «la muerte no debe negarse. Intentarlo es vano»¹. Asimismo, al final de una microrréplica de su blog, titulada «El agujón», Neuman constata que «La muerte es un idioma puntiagudo. Cuando aprende a hablarlo, su hablante queda en silencio»².

Pues, para intentar esclarecer la ambigüedad de la muerte, trazaremos tres momentos de transformación en la trama. La situación inicial destaca la soledad como rasgo común entre los tres personajes principales de la novela. Asimismo, ante la amenaza de la muerte los protagonistas se enfrentarán con el dolor de la espera y la desesperación. Finalmente, llegará la muerte, trayendo paradójicamente un momento fugaz de plenitud que pronto se rendirá ante el ritmo rotativo y centrífugo de la vida cotidiana. Examinaremos pues los acontecimientos principales de la historia que está «focalizada», según el término de Mieke Bal y Gérard Genette, a través de los tres personajes principales: Mario, Elena y Lito.

Así que soledad, dolor y plenitud serán los tres ejes alrededor de los cuales girará el presente estudio para aproximarse al tema de la muerte. Muchas de las corrientes filosóficas se han acercado al tema de la muerte, pero la tanatología moderna resalta la experiencia y niega la concepción platónica de la dualidad cuerpo/alma, aplaudiendo la esencia misma de la muerte como concepto fenomenológico. Sin embargo, un tema como la muerte no puede ser tratado sin aludir a los movimientos del alma, según los términos de Platón, razón por la que arrojaremos luz sobre los detalles relacionados con el hombre que son capaces de producir sentido, es decir, prestaremos atención a la vivencia del personaje, entendida como supervivencia y/o como experiencia. Pues, dicha aproximación filosófica a *Hablar solos* de Andrés Neuman constituye un intento modesto para descifrar su perspectiva de la muerte, aunque –como defendería Barnard Pingaud– «toda crítica, toda lectura de una obra es reductora»³.

¹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 54.

² Andrés Neuman, «El agujón», en *Microrréplicas* (23-05-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 02-04-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/05/el-agujon.html>>.

³ Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 172.

2. *Hablar solos*. La soledad

De entrada, no se puede negar el aislamiento psíquico y emocional que pueda indicar una práctica tan íntima como la de hablar solos. En esta novela polifónica se esparcen las voces narrativas y se confirma la falta de comunicación por la frecuencia del uso de los monólogos, el diario y las grabaciones como medios de contacto indirecto. Esa diseminación de voces y esa indigencia humana se hacen más latentes a lo largo de la novela por la enfermedad mortal, el cáncer, que padece Mario. Por ello mismo, decide llevar a su hijo de diez años en un viaje de camión, en una especie de viaje de despedida. Elena, esposa y madre, se queda en casa encerrada con sus angustias y mortificada por sus culpas, ya que entre el miedo que siente por la pérdida de Mario, de su familia y de sí misma, mantiene una relación intemperante con el médico de su marido. Por otro lado, Elena emprende su propio viaje en los senderos de la literatura. Tras enterarse de la enfermedad de su marido, comienza a leer novelas que puedan dar sentido a su angustia frenética. Gracias a una frase de una novela de John Banville, encuentra de este modo una solución temporal: «A partir de aquel día, todo sería disimulo. No habría otra manera de vivir con la muerte»⁴. Elena se tambalea entre el disimulo y el frenesí para poder «vivir con la muerte», pero no para combatirlo.

En *Hablar solos* no hay protagonismo absoluto porque no hay héroes, los personajes son como las personas normales que desfilan en la vida cotidiana. Los capítulos de la novela no tienen títulos explicativos o metafóricos; solo se alternan los nombres de los tres personajes que se alzan por sí solos y por separado. El primer capítulo se titula «Lito», el segundo, «Elena», y el tercero, «Mario», y así sucesivamente. Parecen personas aisladas, cuyo modo de expresión favorito es el monólogo.

Lito se instala en el puesto del copiloto, al lado de su padre, disfrutando junto a él de una experiencia inolvidable que guardará en su recuerdo. Lito no sabe nada de su enfermedad porque sus padres le ocultan esta verdad espantosa. Durante el viaje, el niño se da cuenta de la falta de comunicación de su padre con los demás y piensa: «Lo escucho hablando solo»⁵. Al mismo tiempo, Lito se divierte en el camino con un videojuego que incluye secuencias de matanzas. Los videojuegos sepa-

⁴ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 28.

⁵ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 79.

ran al niño del exterior y lo mantienen temporalmente separado de la realidad. De este modo, se nos ofrece una imagen aislada para ir insertando al niño, y al lector, en la perspectiva infantil –de videojuego– sobre la muerte, que es violenta, pasajera y poco humana.

Por otra parte, Elena deja claro desde el principio su anticipación de la muerte, inaugurando su primer monólogo con estas palabras: «Acaban de salir. Espero que mi hijo vuelva contento. Mi marido ya sé que no va a volver»⁶. Asimismo, los pensamientos de Elena permiten entrever que ambos sufren aisladamente: «él prefiere que seamos herméticos. Discretos, dice»⁷. Por ello, nadie se entera de su enfermedad; Elena se ve obligada a mantenerlo en secreto. Sin embargo, la lectura la distrae. Compra las novelas «rápido, sin mirar, como si fueran analgésicos»⁸ para combatir el dolor de la desaparición lenta del marido. En este hermetismo no le queda más remedio que refugiarse en los libros, como evidencia la siguiente cita: «Los libros me hablan más de lo que nos hablamos»⁹. Por consiguiente, Elena vive ante la muerte entre el disimulo y la verdad, entre la ficción y la realidad, entre el recuerdo y el olvido. Creemos que se acomoda en ese espacio del «intersticio»¹⁰ que Francisca Noguerol revela como característica fundamental de la poética de Neuman.

Mario también oculta su enfermedad, su desdicha y su miedo a la muerte. Vive pues entre silencios y náuseas, y finalmente en el hospital «ese río de cadáveres»¹¹ le separa de la otra orilla, la de los vivos. Por otra parte, deja a su hijo grabaciones para que las escuche cuando crezca y cuando esté preparado para ello. Las grabaciones pueden garantizarle una cierta continuidad. En cuanto a la decisión del viaje, Mario le confiesa a su hijo que tenía que fabricarle ese recuerdo. Luego, él ha diseñado ese recuerdo, lo ha edificado y ha tenido mucho éxito, porque Lito lo glorifica al final. A pesar de que Mario tiene miedo y se siente indefenso ante la muerte, es un ser querido por su esposa y su hijo. Al final Neuman defiende su debilidad y alaba su vulnerabilidad, convirtiéndole en el más atrevido de

⁶ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 21.

⁷ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 21.

⁸ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 24.

⁹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 96.

¹⁰ Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *Andrés Neuman*, Madrid, Arco Libros, 2014, p. 25.

¹¹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 100.

todos. Por ello «ha muerto antes». Este «elogio de la imperfección»¹² se considera que es otro aspecto original de la poética de Neuman.

Por otra parte, notamos que la estructura de la novela está fragmentada, una esfera rota en la que cada capítulo busca ser aislado. Los capítulos se repiten cuatro veces en el mismo orden (Lito, Elena y Mario), pero en la última ronda solo aparecen dos capítulos titulados «Lito» y «Elena», mientras que ya no hay ningún capítulo dedicado a Mario. En este remolino vital, la muerte se considera una situación límite que permite la elucidación de la noción de *Existenz* de Jaspers, que describe el único *self* que resalta el poder individual para tomar decisiones y preservar la autenticidad. Por ello mismo, la soledad individual representa una especie de preludio al gran examen final al que nos somete la muerte. Ensayamos los actos de soledad porque al fin y al cabo «nacemos expulsados a la muerte»¹³.

3. Cuidar al enfermo. El dolor

Según el orden de los capítulos –Lito, Elena y por último Mario–, percibimos el hecho de que los que rodean al enfermo preceden al enfermo, resaltando así su importancia. Desde la primera página en que aparece Elena, la esposa del enfermo, percata que «Los derechos del enfermo están fuera de duda. De los derechos de quien lo cuida nadie habla. Nos enfermamos con la enfermedad del otro»¹⁴. Pues normalmente el que cuida al enfermo es ignorado y marginado mientras que el enfermo cobra un protagonismo absoluto. El que cuida al enfermo se convierte en un testigo de la propia nihilidad. Por eso, vive disperso, preocupado y pendiente de lo ajeno, atento a las cosas y olvidado de sí mismo. Y así vive Elena, olvidada de sí misma y atenta a todo lo demás. No obstante, en la narración autoconsciente Elena está colocada en el primer plano.

A su vez, el niño nota el cambio, por lo menos exterior, que se ha producido en su padre: «el año pasado papá tuvo el virus ese. Y todavía no está

¹² Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *Andrés Neuman*, p. 31.

¹³ Alejandro Rodríguez, *Poéticas de la muerte. Memoria del XV Encuentro Internacional de Escritores*, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2011, p. 21.

¹⁴ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 21.

como antes. Él dice que sí. Yo sé que no»¹⁵. Sin embargo, los niños se aferran más a la imaginación como sustituto válido de la realidad. Es por ello que Lito hace comparaciones entre su padre y el personaje que Stallone interpreta en *Over the top*, donde lleva también a su hijo en un viaje en camión. Pero este camión es enorme, no como el de su tío, y Stallone es un hombre fuerte, no como su padre enfermo. Entonces no le queda más remedio a Lito que tener celos «al mariquita del hijo»¹⁶ de Stallone en la película. Aquí se muestra otro rasgo típico de la escritura de Neuman que es el humor y la parodia, que lucen como un necesario reverso de lo trágico y lo melancólico.

En cuanto a Mario, se consume en el dolor perpetuo, pierde peso y sufre náuseas continuas. Su obvia decadencia física va acompañada de otra caída psíquica, pero no se rinde porque «Se niega a que le aumenten la morfina. Dice que prefiere estar despierto, que quiere darse cuenta»¹⁷. Parece que está dispuesto a enfrentarse con la muerte, por eso la espera atento; soportando «el dolor como verdadera experiencia entre la vida como ser entre los hombres (*inter homines esse*) y la muerte»¹⁸. Pero de nuevo, en el hospital Mario se deprime, pensando que su situación actual es humillante. Pues aparte de la tensión entre el desafío y la humillación, Mario, de repente, nos revela otra perspectiva de su situación pendiente después de saber el diagnóstico: se percata de que «el mundo se divide en dos, el grupo de los vivos y el grupo de los que van a morir pronto». Pues en el hospital Mario se da cuenta de que existe también «un tercer club, el club de los que piensan que puedan salvarse, entre los otros dos hay un pequeño puente»¹⁹. Allí está el enfermo en este puente colgado, suspendido entre el Ser y el no-Ser que una vez intuyó Sartre. Por consiguiente, el dolor del enfermo representa tanto la raja como el nexo entre la vida y la no-vida, porque «la ruptura entre la subjetividad y el mundo exterior de la vida se genera, por ejemplo, mediante el dolor físico agudo que borra todas las demás experiencias»²⁰.

¹⁵ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 45.

¹⁶ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 120.

¹⁷ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 93.

¹⁸ Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Herder, 2006, p. 60.

¹⁹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 110.

²⁰ Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*, México D. F., Itaca, 2008, p. 92.

Sin embargo, aquí se borran todas las experiencias menos una, la del amor, ya que Mario piensa que: «saber que voy a morirme me hace quererla más, he descubierto el amor al enfermarme [...] no me merezco ese amor, porque antes de saber que iba a morirme no supe sentirlo»²¹. Aquí el amor reluce entre tanta fatalidad, porque la muerte revela los verdaderos valores y desentierra los sentimientos profundos.

Elena, por su parte, reflexiona sobre su propia extinción paulatina y confiesa: «al evitar el tema de su muerte, Mario me lo traslada, me mata un poco a mí»²². Se va consumiendo en la espera, la alienación y la angustia, al encontrarse en ese intervalo espacial, entre la casa y el hospital, y en ese otro intervalo de tiempo, entre la espera y la muerte. Decepcionada reflexiona así: «Yo estaba preparada para que envejeciéramos juntos, no para esto. No para dormir con un hombre de mi generación y despertar junto a un anciano prematuro. Al que sigo queriendo. Al que ya no deseo»²³. Siente amor y rencor a la vez. Esta unión de contrarios se puede interpretar como una pérdida de equilibrio ante la fatalidad. La muerte espanta nuestras virtudes y acaricia nuestros pecados para confundirnos, para examinarnos, para hacer la vida imposible. En una microrréplica titulada «Mortal en rebeldía» Andrés Neuman concluye que:

Evitar los pensamientos negativos y alejarse de la angustia, según sugieren las literaturas de autoayuda, tendrían como presunto objetivo el goce inmediato de la vida. Pero si se omite el discurso subterráneo de la muerte, si en paralelo no se desarrolla una moral de la mortalidad, esos mismos principios se nos revelan violentamente capitalistas. Porque, para que puedan oprimirme, para que puedan explotarme más allá de la razón, es necesario que en el fondo yo me sienta inmortal [...] Quien pone la mortalidad en el centro de su identidad tiende a adoptar decisiones radicales. Estas decisiones resultarán probablemente subversivas o, como mínimo, mucho menos productivas desde el punto de vista económico. No hay bienestar posible sin dejar de estar²⁴.

Por lo tanto, la toma de conciencia de la mortalidad hace que Elena se rebele. Probablemente, un momento de placer pasajero puede engañar

²¹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 111.

²² Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 54.

²³ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 51.

²⁴ Andrés Neuman, «Mortal en rebeldía», en *Microrréplicas* (31-12-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 12-05-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/12/mortal-en-rebeldia.html>>.

al tiempo y desafiar la muerte. Así que Elena se consuela en el hecho de que «Dice la tradición que el sexo desemboca en la pequeña muerte [...]. Nos enseñamos. Nos causamos mutuamente dolores para asegurarnos de que seguimos ahí»²⁵. En relación a esta experiencia, cuando se asoma la muerte en sus vidas, encontramos otra reacción opuesta: Elena confiesa que «Después apenas hemos querido o sabido hacer el amor entre tanta muerte»²⁶. De nuevo la amenaza de la pérdida glorifica a Mario, porque «ningún objeto leal decepciona menos que el objeto perdido»²⁷. Según el psicoanálisis, la moral es neurótica mientras que la ética es erótica y el dolor es la gran prueba de que existimos.

Abrazar la mortalidad, cabalgar sobre el tiempo y vivir el momento, tampoco han podido detener otro aspecto de la muerte que es la vejez. El médico y amante le aconseja a Elena: «Que hay que mirarse todos los días. Y comprobar cómo vamos declinando, cómo perdemos formas, cómo nuestra piel se va volviendo áspera. Que solo así podemos comprender y aceptar el paso del tiempo»²⁸. Ahora sexo y amor marcan la dialéctica cuerpo/alma, que la protagonista no puede separar. Por otra parte, Elena se fija en el médico de su marido y en «su cuerpo saludable, joven. Alejado de la muerte»²⁹. Pues se exprimen todas las posibilidades en una postura binaria: la juventud y la vejez, símbolos de vida y muerte. Pero de nuevo la novela nos asalta con un término medio: la espera. Elena añade que: «hay esperas que son como una muerte lenta. Me asfixia estar esperando una muerte para reanudar mi vida, sabiendo de sobra que, cuando suceda, voy a ser incapaz de reanudarla»³⁰. Entre la ingenua perspectiva inmortal de la infancia de Lito y la resignada enfermedad mortal de Mario, está estrangulada la dolorosa espera existencial de Elena hasta que se deshaga el nudo. Somos meros espectadores de la muerte propia o ajena, como sugiere Freud, porque efectivamente no se puede descifrar del todo la parábola final de la muerte, ya que, según

²⁵ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 59.

²⁶ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 61.

²⁷ Alejandro Rodríguez, *Poéticas de la muerte...*, p. 60.

²⁸ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 53.

²⁹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 51.

³⁰ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 103.

Heidegger, «la esencia de la muerte le está vedada al hombre»³¹, pero su efecto doloroso aprieta cada día.

4. Esparcir las cenizas. La plenitud

Mario muere, Elena se refugia en el diario y la rutina, y Lito crece. Ya son dos y no tres, se van desvaneciendo vidas e historias. En el último capítulo, Elena revela la reacción final del hijo y escribe en su diario: «Cuando Lito habla de ti, cuando a medias te recuerda y a medias te inventa [...] Cuanto menos te conoce, más te admira»³². Normalmente los niños recurren a esa técnica de *gulliverización* cuando evocan lo desaparecido o lo desconocido, ya que «con la muerte del otro nada coincide con la verdad y su exactitud»³³.

Elena, por su parte, intenta retener los recuerdos buenos porque «el duelo se propaga por la memoria como una catástrofe ecológica»³⁴. La muerte parece estimular la memoria, por eso, Elena escribe su diario, para volcar sus emociones, ideas y experiencias vividas como una especie de confesiones: «Las *Memorias* aparecen en todo su esplendor cuando la vida ya hecha espera la muerte... En este sentido, “memorias” es otro modo de decir “confesiones”»³⁵. Dichas confesiones representan una especie de penitencia, porque ahora la idea de la muerte se ha agrandado más. Efectivamente, la muerte crepa e intenta atrapar a Elena, que no siente más que «vacío», ya que «con la muerte uno se siente despojado, robado, y más todavía, con esa estúpida sensación de habernos quedado abrazando el vacío»³⁶.

En este contexto, cabe aludir a un aspecto importante del duelo que «considerado desde el punto de vista psichistórico, no significa en principio otra cosa que el esfuerzo de los supervivientes por colocar a sus muertos en un círculo de proximidad soportable»³⁷. Sin embargo, como

³¹ Martín Heidegger, *Bremen und Freiburger Vortrage*, Frankfurt, Klostermann, 1994, vol. 79, p. 56.

³² Andrés Neuman, *Hablar solos*, pp. 175-176.

³³ Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte...*, p. 35.

³⁴ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 135.

³⁵ Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte...*, p. 149.

³⁶ Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte...*, p. 36.

³⁷ Alberto Vasquéz Rocca, «Peter Sloterdijk: espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica», en *Nómadas*, 17 (2008), p. 151.

un simbólico gesto ritual, Elena recibe su parte de las cenizas de Mario, ya que la otra mitad se la quedaron los hermanos, y piensa que «Vivimos en elipsis»³⁸. Revela al final su visión de la muerte declarando que: «la muerte, para mí, sería una intemperie. Un traslado constante. Un regreso a cada lugar que pisó o pudo pisar el ausente. Nunca sabremos dónde anda nuestro muerto»³⁹. Con esta convicción, —el muerto diseminado, el tiempo como elipsis y la muerte como intemperie—, decide esparcir sus cenizas en el mar. Se adentra en el mar y cesa en el momento perfecto:

Estaba donde debía: en el lugar casual, en el instante justo. Introduje una mano en las cenizas. Las toqué por primera vez. Las noté ásperas y compactas de lo esperado. No me parecieron, en resumen, cenizas. Aunque sí me pareció que en ellas podía estar Mario, o irse Mario. Apreté un puñado. Levanté el brazo. Y empecé. Yo las lanzaba al viento, ellas volvían. Mientras las recibía en la cara, hubo ahí, de algún modo, una plenitud⁴⁰.

Mar, viento y ceniza dirigen la mirada a las tensiones continuas entre tres de los elementos fundamentales, el agua, el aire y la tierra, que —según Bachelard— pueden ir unidos por combinaciones o enfrentamientos con el fin de materializar la imaginación. Según la fenomenología las imágenes relacionadas con el agua, se perciben de forma no razonada. De ahí emana esa incomprensible sensación de plenitud que abrumba a Elena. Esta experiencia inefable por parte de la protagonista no tiene explicación lógica, pero sí intuitiva y ella es consciente de ello, ya que, según el psicoanálisis existencial, «el hecho psíquico es coextensivo a la conciencia»⁴¹.

Asimismo, se entiende en esta situación la importancia que cobra la noción de intervalo —intersticio cronológico— en la poética de Neuman. Frente a la reivindicación de lo efímero, Neuman nos sitúa en un momento de plenitud y resalta la epifanía, que está definida como «atención al milagro» en su peculiar diccionario: *Barbarismos*. Por otra parte, la ceniza señala el atrapamiento del tiempo y la vuelta al principio, ya que «la premisa polvo eres y en polvo te convertirás no es necesariamente pesimista, alude también y sobre todo a esa necesidad de volver a ser incluido en el universo, es decir, en la eternidad. Y morir resulta entonces salirse del tiempo»⁴².

³⁸ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 140.

³⁹ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 141.

⁴⁰ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 143.

⁴¹ Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, p. 167.

⁴² Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.). *Miradas sobre la muerte...*, p. 22.

Sin embargo, en las últimas líneas de la novela, Elena piensa volver a ver al médico de su difunto marido, pero se retiene, asimila la finitud de la vida y se abstiene. Finalmente, va detrás de unos ancianos, siguiendo sus pasos, porque se ve arrastrada en esa corriente fuerte del tiempo que no tiene marcha atrás, que seguramente desembocará en la muerte. Pues, en esta historia no hay héroes, hay gente común que no supera del todo los avatares del tiempo. Elena a veces se entrega al nihilismo y otras entra en un estado de plenitud. Informa al final a su difunto marido de que «la loca de tu viuda» vive en «esta casa a medias»⁴³, ya que «con la muerte se abre la negatividad, la cesura, el corte, la incisión, el tajo, la llaga que emponzoña el cuerpo y nos muestra el sentido de la ausencia, la ausencia de nosotros mismos, no del otro que se ha muerto»⁴⁴. De pronto siente miedo ante la vida y no ante la muerte.

Vacío, indiferencia y nirvana son estados iniciáticos que conducen a la plenitud, pero paradójicamente es una plenitud pasajera que se interrumpe con el dinamismo, la minuciosidad y la monotonía de la vida cotidiana, porque como diría Culler, «se trata de una narración en la que nuestro engaño inicial ha dado paso a la dura luz de la verdad, y terminamos más tristes, pero más sabios; desilusionados, pero aleccionados»⁴⁵. He aquí la parábola final de la muerte: la situación de pérdida y ruptura conduce a otra contraria, de recuperación y continuidad. En última instancia, el roce entre la vida y la muerte es evolutivo, porque no hace más que seguir profundizando en el misterio de la última.

5. Conclusiones

Curiosamente, la muerte siempre ha sido un tema existencial, cuya esencia sigue siendo un enigma, pero irónicamente esclarece el verdadero sentido de la vida antes de eclipsarla. Soledad, dolor y plenitud pueden representar simbólicamente las tres etapas en las que convergen los sentimientos más dispares acerca del tema de la muerte en *Hablar solos* (2012) de Andrés Neuman. En la narración los monólogos, la lectura, el diario y las grabaciones quiebran el diálogo, lo que indica cla-

⁴³ Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 164.

⁴⁴ Jean Allouch, *La erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, México D. F., Epee, 2001, p. 10.

⁴⁵ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 113.

ramente el estado de aislamiento en que se encuentran los protagonistas. Sin embargo, la metamorfosis de los personajes solo comienza cuando el dolor invade el espacio tanto exterior como interior. El dolor representa un estado intermedio entre la vida y la muerte, según la tesis de Hannah Arendt, pero a lo largo del desarrollo de los acontecimientos, notamos que va acompañado de una exacerbada atención a los pequeños detalles de la vida diaria y de una toma de conciencia de la muerte como experiencia humana vital. Para Max Scheler, la muerte no constituye una parte empírica de la experiencia humana, sino que forma parte de la esencia de la vida humana. Por eso, llega la muerte, para despertar los valores esenciales como el amor, que en un momento dado en la narración ha podido fingir su triunfo sobre la muerte. Finalmente, la solitaria protagonista sobreviviente se reconcilia con la idea de la muerte, sintiéndose por un instante dotada de plenitud. Sin embargo, como la esencia de la muerte está vedada, según Heidegger, vuelve a perder el rumbo y en un estado de hipnosis se entrega de nuevo al ritmo devorador de la vida cotidiana. El pasado está roto y el futuro abortado, y se produce una fractura en el tiempo, en el espacio y en el estado de ánimo. Pues este «intersticio», este lugar *in-between*, tan caro a Neuman, se convertirá en la morada ideal.

Probablemente *Hablar solos* reafirma la opinión irónica de Kierkegaard sobre la vida como enfermedad mortal. Esa mimesis de la vida causa placer, lo que constituye una función primordial de la narrativa, según Aristóteles, o resalta esa lección final que nos enseña algo sobre la vida, como otra función imprescindible de la narrativa, como percata E. M. Foster.

Neuman no reprime la idea de la muerte, sino que la focaliza desde diferentes ángulos. En esta novela no hay eufemismos respecto al dolor, la soledad y la muerte. Se habla abiertamente de muerte, agonía y separación, sin trabas. No se puede afirmar que el texto no transmite una reflexión metafísica sobre la muerte, porque Neuman se encariña con el lector, ofreciéndole soluciones para combatir los efectos de la muerte. Para Neuman, lo extraordinario se encuentra en lo ordinario, en lo cotidiano, en lo rutinario. Es cuestión de atrapar el «momento justo», esa epifanía, para poder encontrar sentido a nuestra existencia. *Hablar solos* sostiene el hecho de que luchar contra la muerte no tiene sentido. Tanto en la vida real como en *Hablar solos*, la vida rehúsa ponerse de acuerdo con la muerte. Por eso, Neuman nos ofrece experiencias humanas cercanas para resolver cuestiones ontológicas; no se trata de una literatura de «autoayu-

da» que defienda solo el *carpe diem*. De ahí nace la excepcionalidad de las historias de Andrés Neuman, porque él defiende la soledad, protege el dolor, exalta la debilidad y normaliza las pérdidas.

OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Herder, 2006.
- Allouch, Jean, *La erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, México D. F., Epee, 2001.
- Andrés-Suárez, Irene, y Antonio Rivas (ed.), *Andrés Neuman*, Madrid, Arco Libros, 2014.
- Clancier, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Constante, Alberto, y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*, México D. F., Itaca, 2008.
- Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Heidegger, Martin, *Bremen und Freiburger Vortrage*, Frankfurt, Klostermann, 1994, vol. 79.
- Neuman, Andrés, *Hablar solos*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- , «El aguijón», », en *Microrréplicas* (23-05-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 02-04-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/05/el-aguijon.html>>.
- , «Mortal en rebeldía», en *Microrréplicas* (31-12-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 12-05-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/12/mortal-en-rebeldia.html>>.
- Rocca, Alberto Vasquéz, «Peter Sloterdijk: espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica», en *Nómadas*, 17 (2008), pp. 151-158.
- Rodríguez, Alejandro, *Poéticas de la muerte. Memoria del XV Encuentro Internacional de Escritores*, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2011.

Espacio e identidad en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro

ELIZABETH MONTES GARCÉS

University of Calgary

RESUMEN: En *Las viudas de los jueves* (2005), Claudia Piñeiro hace una crítica al impacto que tuvo la implementación del modelo liberal en la sociedad argentina durante la presidencia de Carlos Menem (1989-1999). La novela cuenta la historia de un grupo de parejas que se mudan a un barrio cerrado (los Altos de la Cascada). En Los Altos se crean identidades asociadas con la clase y el género en un sistema de inclusión y exclusión. Los «ganadores» son hombres con éxito financiero que laboran en el espacio público, mientras que sus esposas se mantienen en el espacio privado del hogar. Partiendo de los estudios de Doreen Massey (*Space, Place and Gender*) y Nancy Duncan (*Body Space*), se analiza en este ensayo la construcción y desconstrucción de las identidades femeninas y masculinas en relación a los espacios durante la década menemista.

PALABRAS CLAVE: Identidad, espacio, sentido de lugar, literatura argentina, neoliberalismo

Claudia Piñeiro es una novelista argentina que explora en *Las viudas de los jueves*¹ las consecuencias de la adopción del neoliberalismo en la época menemista (1989-1999). Su novela presenta la historia de un grupo de parejas que se establecen en un barrio privado (los Altos de la Cascada) en las afueras de Buenos Aires. Los Altos se rige por normas de clase y género creando identidades en cuyas bases se incluye a los privilegiados y se excluye a los otros (los provincianos pobres que viven

¹ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

en el barrio vecino Santa María de los Tigresitos). Los aceptados son hombres con éxito económico que compiten en el espacio público y sus esposas son amas de casa que se dedican a obras de beneficencia. Sin embargo, Los Altos esconde un sistema represivo que somete a las mujeres al abuso doméstico y al alcoholismo y lleva a los hombres al suicidio. Este ensayo se propone estudiar a la luz de los planteamientos de Doreen Massey², Maristella Svampa³ y Nancy Duncan⁴, cómo se construyen y deconstruyen las identidades con relación a los espacios en el marco del auge del neoliberalismo establecido en la Argentina en los años noventa.

Durante los dos periodos presidenciales cuando Carlos Menem (1989-1999) se desempeñó como primer mandatario de la Argentina se pusieron en práctica una serie de medidas de corte neoliberal que culminaron con la crisis ocurrida en diciembre de 2001. Dicha política se caracterizó por la privatización de las empresas estatales, la apertura del país a las inversiones extranjeras, la desregularización del mercado y la ley de la convertibilidad. La protagonista y principal narradora de *Las viudas de los jueves*, Virginia Guevara, se refiere a ella cuando comenta: «Un dólar, un peso. El famoso «uno a uno» que nos hizo creer que otra vez podíamos, y facilitó el éxodo a lugares como Altos de la Cascada»⁵. En *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Maristella Svampa advierte cómo, a pesar de que el gobierno menemista prometía que Argentina lograría modernizarse y convertirse en un país del primer mundo, los beneficios de la implementación del modelo neoliberal se dieron a muy corto plazo. A la postre, el neoliberalismo trajo consecuencias desastrosas, como el incremento de la desigualdad social y la polarización. Según Svampa, la población argentina se dividió entre los «ganadores y los perdedores» transformándose así en una sociedad excluyente⁶.

² Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

³ Maristella Svampa, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires, Biblos, 2008, pp. 39-52.

⁴ Nancy Duncan, *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, New York, Routledge, 1996.

⁵ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 35.

⁶ Maristella Svampa, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, pp. 39-52.

Entre varios de los investigadores que han dedicado perspicaces estudios a la novela de Piñeiro (Carolina Rocha⁷, Hugo Hortiguera⁸ y Viviana Plotnik⁹) son quizás James Griesse y Laura Elina Raso quienes han analizado más profundamente el impacto de la política neoliberal en las identidades. En «El edén cercado» de Laura Elina Raso se plantea cómo opera la dinámica de exclusión que se marca en el texto con las voces que enuncian el relato. Dichas voces establecen el «nosotros» de los privilegiados que viven en el barrio cerrado Los Altos de la Cascada versus los «otros» de los desposeídos, quienes habitan el barrio aledaño Santa María de los Tigresitos¹⁰. Griesse, por su parte, utilizando conceptos de Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu, se ha enfocado en la construcción de identidades forjadas en los patrones de consumo y la importancia de la apariencia. Según Griesse, «For the families of Altos de la Cascada, consumption is directly linked to their upper middle-class status»¹¹.

De este modo las marcas, como las camisetas Nike, los vehículos Land Rover y los juguetes de Fisher Price son representativos del gusto de los miembros del country cuyo *habitus* define sus identidades con respecto a lo que compran. Por ejemplo, Ernesto Andrade, uno de los habitantes de Los Altos de la Cascada, es reconocido en Santa María de los Tigresitos cuando el ayudante del carpintero señala: «Usted es el del BM azul 367, ¿no?»¹². Es decir, el individuo se identifica metonímicamente por el vehículo que conduce. Tanto Griesse como Raso coinciden en señalar que

⁷ Carolina Rocha, «Systemic Violence in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 15 (2011), pp. 123-129.

⁸ Hugo Hortiguera, «Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*», en *Letras Hispanas*, 8 (2012), pp. 112-127 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://www.modlang.txstate.edu/letrahispanas/previousvolumes/vol8-1.html>>.

⁹ Viviana Plotnik, «Espacio público y espacio privado en la novela argentina reciente: trenes y autos en Carlos Gamerro, Claudia Piñeiro y Federico Jeanmaire», en Fernando Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Alción, 2011, pp. 151-164.

¹⁰ Laura E. Raso, «El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas», en *Tópicos del Seminario*, 24 (2010), pp. 25-39 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://ref.scielo.org/c75zvy>>.

¹¹ James Griesse, «Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Latin Americanist*, 57 (2013), pp. 57-72.

¹² Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 109.

una consecuencia directa de la implementación de la política neoliberal es la transformación de las identidades.

A pesar de que los estudios de Grieese y Raso son muy atinados, dichos investigadores no consideran el impacto que la transformación de los espacios tuvo no solamente en el surgimiento de identidades sociales marcadas por el consumismo, como señala Grieese, sino también en las relaciones de género. Para analizar la relación entre espacio e identidad en *Las viudas de los jueves*, utilizaremos la teoría de Doreen Massey, quien en su libro *Space, Place and Gender* analiza cómo se definen los individuos a partir de los espacios que ocupan y qué incidencia tienen las relaciones sociales, políticas y económicas en dichos espacios. La geógrafa británica establece diferencias fundamentales entre los conceptos de espacio y lugar. Para Massey, el espacio lo constituye todo lo que existe en la superficie, incluyendo los accidentes geográficos y, sobre todo, el diseño de las ciudades, los monumentos que existen, la distribución de los barrios, las avenidas y las calles, las instituciones gubernamentales y los conglomerados económicos o sociales. El lugar se refiere al entramado de relaciones sociales, económicas y de poder que se establecen en el espacio y que asignan papeles a los individuos, ya sean hombres o mujeres dentro de una sociedad¹³.

Maristella Svampa en su estudio sobre los barrios cerrados ha analizado el proceso de transformación en la geografía cultural que provocó la implementación del modelo neoliberal a finales de los noventa en Argentina. Según Svampa, los barrios exclusivos y amurallados ubicados irónicamente en la periferia de la ciudad se convirtieron en esta época en el destino al que emigraron los miembros de la clase media¹⁴. Es decir, si aplicamos los conceptos de Massey¹⁵, la apertura de los mercados a la inversión extranjera produjo un cambio en el espacio y en la noción de lugar. A consecuencia de la política de libre mercado del neoliberalismo, se dieron nuevos tipos de relaciones socioeconómicas que transformaron el espacio urbano y rural en la Argentina de los noventa. Es así como en *Las viudas de los jueves* los socios de Los Altos de la Cascada trabajan para las grandes corporaciones extranjeras que abrie-

¹³ Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, pp. 1-23.

¹⁴ Maristella Svampa, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, pp. 39-52.

¹⁵ Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, pp. 1-23.

ron filiales en Buenos Aires. Por ejemplo, Alberto (El Tano) Scaglia, un ingeniero industrial, trabaja como gerente de la aseguradora holandesa Troost S.A. El entorno metropolitano de Buenos Aires pasó de un lugar de encuentro social a ser exclusivamente el centro donde se llevaban a cabo los negocios. En contraste, la periferia de la ciudad con su ambiente casi rural se convierte en el sitio ideal para establecer los barrios cerrados. En la novela de Piñeiro observamos cómo Los Altos de la Cascada es el «Paraíso» sobre la tierra que garantiza el estatus, la seguridad y la respetabilidad de sus socios.

La novela de Piñeiro tiene una organización polifónica y cada capítulo es narrado por una de las mujeres que son esposas de los hombres de éxito que trabajan para multinacionales extranjeras en Buenos Aires. Es así como los Scaglia, los Massota, los Guevara, los Andrade, los Urovitch y los Insúa conviven en el club de campo llamado Los Altos de la Cascada:

Altos de la Cascada es el barrio donde vivimos. Todos nosotros. Primero se mudaron Ronie y Virginia Guevara, casi al mismo tiempo que los Urovich; unos años después, el Tano; Gustavo Massota fue uno de los últimos en llegar. [...] El nuestro es un barrio cerrado, cercado con un alambrado perimetral disimulado detrás de los arbustos de distinta especie. Altos de la Cascada Country Club, o club de campo¹⁶.

El barrio Los Altos cuenta con: «cancha de golf, tenis, pileta, dos club house»¹⁷ y está protegido por un sofisticado sistema de seguridad que incluye alarmas electrónicas que solamente dan acceso a los socios que tienen «tarjetas magnéticas personalizadas»¹⁸. Quince vigilantes diurnos y veinte nocturnos se encargan de proteger a sus habitantes de los inminentes peligros que acechan fuera de la comunidad amurallada. Como bien apunta Laura Elina Raso, los barrios cerrados creaban «la ilusión de la seguridad de un “nosotros” que vive en comunidad, un todo homogéneo que excluye detrás de las murallas a un “otro” que representa la amenaza»¹⁹.

Los «otros» los constituye la gente que vive en Santa María de los Tigresitos, una población constituida por provincianos que emigraron a la ciudad de Buenos Aires en los años setenta y poblaron la periferia. En

¹⁶ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 25.

¹⁷ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 25.

¹⁸ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 26.

¹⁹ Laura Elina Raso, «El edén cercado: segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas», p. 28.

la nueva dinámica neoliberal, los habitantes de Santa María se convierten en un barrio satélite del country, nuevo centro de poder y afluencia económica, y sus habitantes se transforman en sirvientes («jardinero(s), caddie(s), personal doméstico, albañil(es), pintor(es), cocinera(s)»²⁰ de los socios de Los Altos. Mientras que los habitantes del country dominan el espacio en que habitan y no existe ninguna duda de su control sobre el territorio donde moran, los ciudadanos de Santa María de los Tigresitos no tienen asegurada su estancia en ese sitio. Ello se hace evidente cuando construyen Los Altos, porque secan el lago y talan los árboles para construir la cancha de golf. Sin embargo, dicha acción produce continuas inundaciones en Santa María de los Tigresitos. Al respecto comenta Virginia Guevara, la agente de finca raíz y una de las grandes damas que viven en Los Altos:

No hace falta ser golfista para disfrutar de [una cancha de] semejante belleza natural. Natural porque es pasto, y árboles y lagunas. Pero no natural porque el paisaje haya estado allí antes que nosotros. Antes de eso era un pantano. [...] Alguna vez se quejó la municipalidad porque el problema del agua aparece ahora en el barrio de Santa María de los Tigresitos, pero un par de reuniones entre la gente de la intendencia y la nuestra, y de alguna manera el asunto se solucionó²¹.

Esta declaración de Virginia Guevara hace evidente que mientras el espacio de la clase emergente de los Altos está bien afincado sobre el terreno, los habitantes de Santa María de los Tigresitos viven en una zona inestable susceptible de inundarse en cualquier momento, subrayando así su condición de fragilidad y vulnerabilidad ante la total impavidez, inacción y la complicidad de los organismos del estado con las clases pudientes. Es decir, existe una clara división de clase que se refuerza con el control que se establece sobre el espacio donde se habita, subrayando el principio de la propiedad privada y la exclusión de quienes no pueden pagar.

Si bien el espacio marca las relaciones de clase, también logra establecer patrones de identidades genéricas. Es así como los hombres y mujeres de Los Altos están claramente definidos en sus tareas y obligaciones siguiendo un modelo bastante tradicional. Los hombres como el Tano Scaglia, Gustavo Massota, Ernesto Andrade y Alfredo Insúa son los ga-

²⁰ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 109.

²¹ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 84.

nadores porque trabajan en las grandes corporaciones extranjeras ubicadas en el centro de Buenos Aires. Sus esposas realizan obras de beneficencia y financian el comedor popular de Santa María de los Tigresitos. Sus oficios se circunscriben al espacio doméstico y se les identifica como «las mujeres country». Por ejemplo, Teresa Scaglia se convierte en experta en el arreglo de jardines mientras que Mariana Andrade se dedica a cuidar a sus hijos adoptados Pedro y Ramona. Todas ellas siguen de cerca las órdenes y los deseos de sus maridos y dependen de ellos en términos económicos.

La investigadora Nancy Duncan ha estudiado las claras distinciones genéricas que se establecen en la sociedad contemporánea entre los espacios públicos y privados. Para Duncan, «It is clear that the public-private distinction is gendered. This binary opposition is employed to legitimate oppression and dependence on the basis of gender [...]»²². Esta sentencia describe de forma fidedigna a las mujeres de Los Altos, quienes permanecen en el espacio privado dedicadas a labores consideradas netamente femeninas y bajo el control de sus parejas. En algunos casos dicho control llega al extremo. Esta situación es ejemplificada por Carmen Insúa y Carla Massota, cuyos maridos ejercen tal dominio sobre ellas que la primera se vuelve alcohólica cuando descubre que su esposo Alfredo la engaña con una mujer más joven. Carla, por su parte, es víctima del abuso físico y emocional perpetrado por su esposo. Gustavo ejerce sobre Carla un control tan asfixiante que ella ni siquiera puede terminar su carrera, ya que se encuentra restringida al espacio del barrio cercado. Al respecto comenta Virginia: «Carla hubiera preferido ir a la capital y terminar su carrera inconclusa, arquitectura, pero Gustavo no estaba de acuerdo»²³. En lugar de salir a estudiar a Buenos Aires, debe conformarse con quedarse en Los Altos a tomar clases de dibujo una vez por semana. Es decir, claramente la obra apunta a que el modelo neoliberal acentúa la división genérica tradicional en el mundo hispánico y restringe el espacio de la mujer a la esfera doméstica.

La gran excepción a esta regla la constituye Virginia Guevara, quien se labra para ella una identidad como agente de bienes raíces. A pesar de ser una «mujer country», Virginia descubre su sentido de lugar en Los Altos,

²² Nancy Duncan, *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, p. 128.

²³ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 153.

donde desarrolla su talento para vender casas convirtiéndose así en «Mavi Guevara» su «razón comercial»²⁴. Ella no depende económicamente de su marido, ya que como empresaria se involucra de lleno y saca provecho de la burbuja del neoliberalismo. Mavi desempeña el papel de puente entre los deseos de prestancia social de los miembros de la clase media acomodada que quieren salir de Buenos Aires y subir de estatus social y quienes pierden sus empleos en las corporaciones y deben buscar una salida digna. Mavi no tiene escrúpulos a la hora de vender las casas de quienes han cometido suicidio, como es el caso de los Antieri. Según Virginia, «Antieri se había suicidado dos meses atrás. La viuda estaba desesperada por dejar cuanto antes la casa donde su marido, y padre de sus cuatro hijas, se había volado los sesos»²⁵, así que Virginia les ofrece comprar la casa y hace «un negocio redondo»²⁶, lo cual le permite mudarse a Los Altos de la Cascada. A partir de ese momento, el negocio de finca raíz resulta muy rentable para ella.

Mavi consigue a través de su trabajo en bienes raíces no solamente invertir el orden genérico tradicional al ser ella quien aporta el grueso del dinero para mantener la casa, sino que también se transforma en la mujer en control de los espacios. Es ella quien finalmente logra cruzar las fronteras entre el espacio público del afuera del country y del adentro del barrio cerrado. Curiosamente, cuando ya su negocio es muy exitoso, Mavi decide establecer su oficina en un sitio limítrofe entre Los Altos de la Cascada y Santa María de los Tigresitos y la ubica en un chalet localizado «en diagonal a la entrada [de La Cascada]. Los dueños del chalet eran un matrimonio joven pero al abandonar el hombre a la mujer «con tres hijos chiquitos» «[ésta] decidió mudarse con su mamá, y Virginia le alquiló el chalet casi por los gastos»²⁷. Mavi saca ventaja de la situación de la mujer abandonada por su marido y consigue el chalet a un precio muy por debajo del costo real. Es decir, ella también entra en el mercado de la especulación al sacar provecho de las desgracias de los demás.

Sin embargo, como Mavi misma lo señala, este sistema del barrio cerrado tiene sus fracturas, ya que una vez que se inicia el periodo de recesión económica a principios del año 2001, muchos de los hombres

²⁴ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 39.

²⁵ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 32.

²⁶ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 32.

²⁷ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 110.

pierden sus empleos y las grandes corporaciones mudan sus operaciones a otros países. Virginia comenta al respecto: «Veníamos de varios meses de crisis económica, algunos lo disimulaban mejor que otros, pero a todos de una manera u otra nos había cambiado la vida. O nos estaba por cambiar»²⁸. Dado que los hombres de esta comunidad pierden su sentido de lugar, ellos deciden cortar por lo sano. El Tano Scaglia planea un suicidio colectivo disfrazado de accidente en la piscina para así lograr que sus esposas cobren el seguro de vida y continúen viviendo con el estilo al que estaban acostumbradas.

No obstante, son los niños Juan Ignacio Guevara, apodado Juani, hijo de Virginia y Roni, y Ramona Andrade, llamada Romina por su madre adoptiva, Marina Andrade, quienes descubren el ardid. Juani y Ramona nunca pertenecieron de lleno a Los Altos de la Cascada, debido a la procedencia provinciana y al pelo oscuro de la niña y a los hábitos sexuales que descubre Juani de sus vecinos. Ellos se crearon su propio lugar desafiando los límites de lo que era permisible en Los Altos. Por ejemplo, iban en contra de las reglas de privacidad del barrio al espiar las actividades de los vecinos. Es así como a través de la filmación que los niños hacen de la fiesta que organiza el Tano para el suicidio colectivo, Virginia descubre que no fue un accidente sino un plan de El Tano para asegurar el futuro de su familia. Ante esa situación, es imposible para ella continuar viviendo en Los Altos.

La partida de Virginia, Roni, Juani y Ramona del barrio cerrado en el momento en que se descubre la tragedia y el final abierto de *Las viudas de los jueves* pone de relieve las consecuencias funestas de la implementación del modelo neoliberal en Argentina. El paraíso que prometía ser Los Altos de las Cascadas escondía en verdad un sistema macabro y las nociones de espacio y lugar de Doreen Massey han resultado útiles para analizar sus efectos. Por un lado, los barrios cerrados incentivan los modelos tradicionales de identidades femeninas al restringir a las mujeres a los espacios domésticos en los cuales sufren el abuso doméstico y la frustración de no lograr realizarse en una carrera profesional. Por otro lado, los barrios cerrados favorecen la formación de identidades genéricas masculinas basadas en la competencia y la adquisición de bienes de consumo que llevan a los individuos a la autoaniquilación cuando pierden su poder ad-

²⁸ Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 12.

quisitivo. Además, el sistema neoliberal refuerza la inestabilidad y la fragilidad de los ciudadanos que no participan de la abundancia económica, sumiéndolos en condiciones cada vez más precarias, estableciendo así la dinámica de «ganadores y perdedores» de la que habla Maristella Svampa. Personajes como Virginia (Mavi) Guevara y los niños Juani y Ramona desestabilizan el sistema al forjarse una identidad que transgrede el espacio cerrado del country. Sin embargo, mientras Virginia encuentra su sentido de lugar como intermediaria y se beneficia de la especulación que el modelo neoliberal instaura, los niños Juani y Ramona transforman el sentido de lugar estático que les quieren otorgar los adultos y logran desmascarar sus tretas concientizando así a los lectores del duro precio que se paga por venderse al sueño neoliberal.

OBRAS CITADAS

- Duncan, Nancy, *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, New York, Routledge, 1996.
- Griesse, James, «Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Latin Americanist*, 57 (2013), pp. 57-72.
- Hortiguera, Hugo, «Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*», en *Letras Hispanas*, 8 (2012), pp. 112-127 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previous/volumes/vol8-1.html>>.
- Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Piñeiro, Claudia, *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- Plotnik, Viviana, «Espacio público y espacio privado en la novela argentina reciente: trenes y autos en Carlos Gamerro, Claudia Piñeiro y Federico Jeanmaire», en Fernando O. Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Argentina, Alción, 2011, pp. 151-164.
- Raso, Laura E., «El Edén cercado: segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas», en *Tópicos del seminario*,

24 (2010), pp. 25-39 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://ref.scielo.org/c75zvy>>.

Rocha, Carolina, «Systemic Violence in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 15 (2011), pp. 123-129.

Svampa, Maristella, *Los que ganaron: La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

—, *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2005.

El autor como mito en *Un oficio del siglo XX* de Guillermo Cabrera Infante

ANDRÉS ORTEGA GARRIDO

Università degli Studi di Milano

RESUMEN: El autor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) escribió sobre cine a lo largo de toda su carrera literaria, pero es durante su juventud cuando se dedica profesionalmente a la crítica cinematográfica, bajo el pseudónimo G. Caín. Apartado de ella por razones políticas, publica una antología de críticas bajo el título *Un oficio del siglo XX* (1963), donde moldea la figura de ese *alter ego* asimilándolo a diversos protagonistas de la mitología clásica grecolatina y otorgándole así entidad mítica y legendaria a su propio pasado como crítico profesional de cine.

PALABRAS CLAVE: Cabrera Infante, crítica cinematográfica, mitología

La obra literaria del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) es difícil de clasificar según los habituales compartimentos genéricos que dividen los escritos de un autor en novela, cuento, teatro, poesía o ensayo. Acaso las novelas de Cabrera Infante sean las más claramente identificables dentro de una clasificación tradicional, si bien más de una vez podríamos pensar durante su lectura que nos encontramos frente a libros de memorias. Más escurridiza aún se vuelve la clasificación genérica de otros libros suyos como *O* (1975) o *Exorcismos de esti(l)lo* (1976), obras éstas misceláneas y experimentales, consistentes en narraciones, ocurrencias, reflexiones, poemas y juegos literarios diversos.

A su primer libro, la colección de relatos *Así en la paz como en la guerra*, publicado en 1960, le sigue en 1963 *Un oficio del siglo XX*, libro

que ya difumina las líneas tradicionales establecidas entre los géneros literarios, pues, a pesar de presentarse aparentemente como una antología de críticas cinematográficas, en realidad encubre una especie de autobiografía, con la peculiaridad añadida de ficcionalizar la figura misma del autor mediante su propia mitificación.

Antes de analizar este curioso modo de proceder, merece la pena detenerse en el origen del libro, pues precisamente en su gestación se cifra la clave que explica el juego del doble autor establecido por Cabrera Infante en esta su segunda obra: el libro, como digo, es a primera vista una antología de las críticas de cine que nuestro autor había ido publicando en la revista *Carteles* de La Habana entre 1954 y 1960, críticas que firmaba siempre con el pseudónimo de G. Caín, apellido ficticio formado como acrónimo de las dos sílabas iniciales de sus apellidos reales. Sin embargo, en la recopilación de críticas presentada bajo el título *Un oficio del siglo XX* se establece una clara línea divisoria entre Guillermo Cabrera Infante, el recopilador de los textos, y G. Caín, el crítico en sí, otorgándole a este último una aureola mítica que al otro le es negada.

Cabrera Infante recuerda en su pequeña autobiografía «Orígenes (cronología a la manera de Laurence Sterne)», incluida en su libro *O*, su relación más que temprana con el cinematógrafo, pues con sólo 29 días su madre lo lleva a una sesión de cine¹. Sus padres son miembros de cierta relevancia dentro del Partido Comunista cubano. Su padre trabaja en un periódico, medio en el cual el joven Guillermo comenzará a desarrollar su actividad, primero como simple corrector de pruebas y más adelante, gracias al empeño de su padre para que aprendiera inglés, como traductor de artículos de esta lengua al español, publicados en el propio periódico donde trabajaba el padre. Tal vez el paso más importante dentro de esta carrera, que comenzaba desde lo más bajo, corresponde a la escritura de una parodia de *El señor Presidente* –conocida novela del que será Premio Nobel en 1967, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias–, que será publicada en la importante revista *Bohemia* y que logra llamar la atención de su director, Antonio Ortega, quien contrata como secretario a un Cabrera Infante de apenas 17 años, cosa que permite al joven entrar ya en contacto con una serie de intelectuales de renombre, tanto cubanos como exiliados españoles. En tal periodo traba amistad con Néstor Almendros,

¹ Véase Guillermo Cabrera Infante, *O*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, p. 181.

Germán Puig y Ricardo Vigón, creadores estos dos, en 1948, del Cine Club de la Habana y, en 1952, de la Cinemateca de Cuba, organismos que más tarde dirigirá el propio Cabrera Infante. Sin embargo, las disensiones políticas entre sus miembros alimentan un clima de desconfianza que termina con la propia Cinemateca en 1956, como apunta Cabrera Infante en la citada autobiografía: «Tratando de usar la Cinemateca como plataforma política, la mata. El gobierno se incauta del club y finalmente lo deja morir»².

Tres años antes, en 1953, la revista *Bohemia* había absorbido otra publicación, *Carteles*, donde comenzaron a publicarse las críticas cinematográficas de Cabrera Infante, siempre con pseudónimo (junto al ya mencionado G. Caín, también empleó al comienzo el de S. de Pastora Niño, con evidentes reminiscencias semánticas relacionadas con su nombre verdadero), así como reportajes fotográficos –bajo el rótulo *Cine Bellezas*– y entrevistas a importantes directores (Luis Buñuel, Carol Reed, Charles Vidor, Anthony Mann...), actores (Marlon Brando, Marlene Dietrich, Cantinflas...), guionistas y escritores relacionados con el cine (Graham Greene, Tennessee Williams, Cesare Zavattini...). Las críticas se publican durante seis años y constituyen una riquísima muestra de la prosa ágil y barroca de su autor. Profundamente subjetivas, juegan a una aparente objetividad mediante el mencionado uso sistemático del pseudónimo, al que se suma la tercera persona con que siempre aparece referido el propio crítico G. Caín. Con el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959, Cabrera Infante se convierte en director de *Lunes de Revolución*, publicación de contenidos culturales que alcanzará tiradas cercanas al cuarto de millón de ejemplares. Caracterizada en un primer momento por la independencia de pensamiento, poco a poco se ve alcanzada por un ansia de control político que termina por desencadenar la expulsión de su director y el cierre de *Lunes*, que pasa a ser una publicación tachada de contrarrevolucionaria. Este hecho supone el comienzo del fin de la presencia de Cabrera Infante en Cuba. Ya junto a su flamante segunda esposa, la actriz Miriam Gómez, a finales de 1961 es invitado a pronunciar durante la primavera siguiente, en 1962, un ciclo de conferencias sobre cine en el Palacio de Bellas Artes, cosa que le lleva a consultar las críticas que durante los años anteriores había escrito. Las

² Guillermo Cabrera Infante, *O*, p. 191.

conferencias sobre cine sólo vieron editorialmente la luz años después, en 1978, cuando fueron publicadas bajo el sugerente título *Arcadia todas las noches*. Pero la consulta de las críticas de cine publicadas en *Carteles* propiciaron la idea de otro libro que podemos considerar prácticamente terminado ya a finales de 1961 y que es precisamente el que nos ocupa, *Un oficio del siglo XX*, que vería la luz menos de dos años después, en 1963. Muchos años después, en 1997, publicaría un tercer libro de ensayos sobre el séptimo arte bajo el título *Cine o sardina*.

Sin embargo, como ya he apuntado al comienzo, en *Un oficio del siglo XX* no se trata de una mera recopilación o antología de críticas. La angustia y el malestar que le provoca al autor su situación en la Cuba del momento, en la que ya «comienza a ser visto como un exiliado interno»³, se traducen en la planificación de ese libro como un objeto que necesariamente documente el nacimiento, la vida y la irremediable muerte del cronista de cine de la revista *Carteles*, que no es otro que G. Caín. Así, Guillermo Cabrera Infante concede a su *alter ego* la categoría de personaje de ficción, que ya solamente habitará en las páginas de su libro, que no volverá a publicar ninguna crítica más y que ha sido silenciado por el régimen. De hecho, Cabrera Infante es enviado a Bélgica en funciones de agregado cultural, lo que equivale, en la práctica, al destierro, de manera que el libro se edita con su autor ya fuera de Cuba (y será el último libro de Cabrera Infante editado en Cuba hasta la fecha en que se escriben estas líneas, julio de 2016). Más adelante, se referirá a *Un oficio del siglo XX* como un libro que demuestra que «en un país totalitario el crítico sólo puede existir como ente de ficción»⁴ y lo considera una «pieza de ficción ligeramente subversiva»⁵. Si bien el cuerpo del volumen lo componen los textos originales de las reseñas cinematográficas publicadas en *Carteles*, Cabrera Infante las enmarca dentro de un cuadro en forma de tríptico formado por un prólogo, un interludio y un epílogo, en los cuales explica la génesis de G. Caín, ese ente de ficción que no es el autor de *Un oficio del siglo XX*, sino solamente de las críticas de cine. De hecho, Cabrera Infante lo contempla desde una óptica totalmente ex-

³ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I. El cronista de cine. Escritos cinematográficos I*, Antoni Munné (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012, p. 10.

⁴ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 31.

⁵ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 30.

terna, incluyendo al comienzo de muchas de las reseñas un brevísimo comentario sobre la opinión que le merece el parecer de Caín o sobre si estuvo o no acertado en sus críticas. Pero acaso lo más llamativo de todo es que este personaje (que tiene una vida propia, presenta características definidas e incluso protagoniza diversas anécdotas) se representa con la aureola propia de un mito: es decir, de un personaje cuya existencia se presupone y cuyo origen no tiene que ser demostrado científicamente. «Caín estaba hecho de la estofa de los sueños»⁶, asegura Cabrera Infante, tomándole la palabra a Shakespeare, e incluso lo compara con Hamlet:

Para censurar y aplaudir –el eterno juego del crítico– hay que tener una posición y él no tuvo ninguna. Creo que debo explicar lo que ya muchos lectores han advertido: Caín es comparado con Hamlet demasiado a menudo. Es inevitable: ambos padecen del mismo mal. Caín era un crítico que no podía decidirse y murió en olor de duda⁷.

G. Caín, según lo describe Cabrera Infante, participa de varias peculiaridades propias de diversos personajes míticos protagonistas de la historia literaria, pero me interesa señalar aquí la coherencia en la descripción de G. Caín en lo que se refiere a las características compartidas con algunos de los principales protagonistas de los mitos clásicos grecolatinos. Hay que señalar que la presencia del mito clásico en Cabrera Infante ha sido muy poco abordada por la crítica⁸ y ocasionalmente recordada en artículos periodísticos⁹, pero supone un elemento de sorprendente vitalidad en toda su obra.

⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 31.

⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 427.

⁸ Véase Andrés Ortega Garrido, «Materiales clásicos en *Exorcismos de esti(l)o* de Guillermo Cabrera Infante», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico V. Homenaje al profesor Juan Gil*, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2015, vol. 5, pp. 2641-2649; Vicente Cervera Salinas, «De la Infante Arcadia a La Habana. El cine literario según Cabrera», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3 (2008), pp. 31-36 (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23631/22891>>.

⁹ Edgardo Cozarinsky, «Guillermo Cabrera Infante: en busca del yo perdido en La Habana», en *Resonancias.org* (07-03-2009), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.resonancias.org/content/read/888/guillermo-cabrera-infante-en-busca-del-yo-perdido-en-la-habana-por-edgardo-cozarinsky>>; Alejandro Armengol, «Cabrera Infante y el mito de Orfeo», en *Cubaencuentro* (09-07-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/cabrera-infante-y-el-mito-de-orfeo-319096>>.

En el caso de la caracterización de G. Caín, Cabrera inicia la biografía del personaje (quien, por cierto, considera a Cabrera Infante un *alter ego* suyo) con el epígrafe «Caín naciendo entre las aguas»¹⁰, en alusión al nacimiento marino de la diosa Venus o Afrodita. Además, establece una relación mítico-religiosa entre el tipo de nacimiento (pagano) y el nombre de Caín (bíblico), que resultó en el milagro de poder aprovecharse de un nombre por todos conocido:

Sé por francas veleidades femeninas y ciertas revelaciones de madrugada que Caín surgió como Venus de entre las aguas: el nombre le vino a su *alter ego* bajo la ducha. Como el mito se confunde a menudo con la religión, la suma de dos sílabas produjo casi un milagro: un crítico de cine se beneficiaría con tres mil años de propaganda y sonoridad fraticida de un nombre [...]»¹¹.

Por otra parte, G. Caín es un personaje de carácter voluble, acostumbrado tanto a censurar como a aplaudir —ya lo veíamos antes— y, por lo tanto, esconde un personaje con dos rostros, como el dios romano Jano: «Caín como todos los mortales tenía dos caras. Este Jano Bifronte de la crítica hacía amistades con la misma facilidad que hacía enemistades»¹².

Esa dualidad desaparece cuando se juzga a sí mismo, pues su propia voz es, en realidad, la que Caín más admira: «Conocía la leyenda medieval de que el ruiseñor muere de vergüenza cuando otro pájaro canta mejor y quería que ese otro ruiseñor fuera un espejo»¹³.

Esta actitud autocontemplativa no podía dejar de recordarle a Cabrera Infante el mito clásico de Narciso, el enamorado de sí mismo: «conozco su narcisismo —él gastaba el azogue a los espejos—»¹⁴. Además, dentro de las funciones del crítico reputado, tiene a su cargo ímprobos tareas, como elaborar una lista de las mejores películas, trabajo que exige una responsabilidad semejante a la de Atlas —el titán hijo de Jápeto que, por orden de Zeus, debía sostener los pilares de la tierra— y que Caín rechaza:

¹⁰ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 49.

¹¹ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 49.

¹² Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 59.

¹³ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 431.

¹⁴ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 430.

No puedo echar a mi espalda una responsabilidad que es en último término irresponsable: sería un Atlas que hace trampas: el globo terráqueo sobre mis hombros está inflado con helio¹⁵.

Sin embargo, Cabrera Infante considera que Caín es un Hércules que ha realizado sus doce pruebas a lo largo de los seis años de trabajo en la revista *Carteles*, mientras que a él le queda la tarea más compleja e ingrata, que no es otra que cumplir el trato pactado con el ya desaparecido Caín, es decir, compilar las críticas que formarán el libro *Un oficio del siglo XX*, además de añadirle el prólogo, el epílogo y el interludio:

Este decimotercer trabajo de Hércules, esta cruzada a Tierra Santa, esta busca del Santo Grial, esta persecución del eslabón perdido la he tenido que hacer yo solo y si he salido indemne de la empresa es por un empeño en sobrevivir superior a aquel tánatos que me impulsó a aceptar la oferta de Caín¹⁶.

Pero Caín no era el único Hércules entre los críticos de cine, sino que compañeros suyos de fatigas como Ricardo Vigón y Germán Puig también fueron Hércules que lucharon «contra la hidra de la indiferencia, el provincialismo y la incultura»¹⁷, con el entusiasmo como única arma.

Todos estos trabajos tienen sus riesgos, y Caín podría terminar ciego como Edipo. Tal es el posible destino que se pronostica hablando sobre la película que más le gusta, pues, aunque nos deja con la duda eterna sobre el título de tal filme, explica qué efectos podría tener sobre él:

[...] es el film que he visto más veces y que volvería a verlo aun cuando mi vida terminara como la de Edipo: en la ceguera, pero también en la felicidad: ya no tendré más que el recuerdo¹⁸.

Además, en el caso de Edipo, a la ceguera se une el destierro como culminación de su final trágico y marca definitoria del mito. En el caso de Caín, Cabrera Infante comenta también la necesidad de tener en cuenta su destino para entender cabalmente al personaje:

¹⁵ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 237.

¹⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 70.

¹⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 60.

¹⁸ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 241.

Parecía el hombre más feliz de la tierra, pero, como avisa el coro de Sófocles a Edipo al tiempo de su tragedia, ningún hombre puede decir que es dichoso hasta ver el término de su hora¹⁹.

Caín acaba pereciendo y con él el crítico profesional que fuera Cabrera Infante; pero también muere el partidario de la revolución, víctima del sistema que se ceba con el disidente. La felicidad del primer año de la Revolución cubana desemboca en el silenciamiento y el destierro en poco más de dos años. Palabras, pues, las de Cabrera Infante referidas a Caín y al mismo tiempo a sí mismo, en ese momento del libro en que más cerca se encuentran el uno del otro, pues sus destinos están íntimamente unidos: la muerte de Caín supone el nacimiento de Guillermo Cabrera Infante. La muerte del crítico de cine profesional supone el nacimiento del escritor profesional. Y ese viaje hacia la muerte es el viaje definitivo de Caín, que termina significando un retorno mítico al hogar —en su caso, el mundo de los sueños, de los sueños de juventud y de la literatura—, como el viaje de Ulises «de regreso a Ítaca»²⁰. Pero siempre quedará la duda sobre el fallecimiento de Caín y siempre habrá esperanzas de retorno, de la misma manera que «Ulises encontró a su regreso a los ilusos pretendientes esperando para desposar a la infatigable tejedora, su viuda»²¹, viuda que en realidad no lo era. O sería incluso posible que Caín, aun después de muerto, pudiera resurgir de sus cenizas, como el Ave Fénix. Cabrera Infante resume con sencillez la trayectoria de Caín, de acuerdo a las contradicciones de su carácter y a su nacimiento mítico señalados anteriormente, guiño a Quevedo incluido:

Caín, que había nacido bajo el agua (la lluvia de la ducha), tenía que morir en seco. [...] No me extraña que se volviera polvo antes de regresar al polvo: en persona tan erótica, el polvo enamorado era el único destino²².

Cabrera nos recuerda que en el escritorio de Caín reposaba la estatuita de un esgrimista decapitado, que era un trasunto del propio crítico, confiado en que su espada —la pluma— pudiera enfrentarse con gallardía

¹⁹ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 429.

²⁰ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 431.

²¹ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 425.

²² Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 425.

a sus enemigos, pero que será vencido por la fuerza de la dictadura, que le corta finalmente la cabeza:

Toda la figura es símbolo de lo mejor de su tiempo, de su deporte. Pero el otro esgrimista, contendiente mañoso, ha tronchado de un golpe (el primero y el último) la cabeza feliz de nuestro campeón de calamina. [...] Recordaba los tiempos difíciles de la Dictadura, los recados de un policía muy interesado en las artes, la censura y finalmente el miedo. Creyó que la elegancia de ciertas frases, unos pocos giros atrevidos, algunas alusiones casi directas lo enfrentaban al destino con armas tan eficaces como el florete de salón, la espada de esgrima. Pero el otro blandía un espadón cierto, capaz de decapitar al más audaz tanto como al más pusilánime. [...] El dandy puede permanecer calmado, cortés, elegante, pero eso no impide que le corten la cabeza²³.

Cabrera Infante hace aquí mención a un Caín que reflexiona sobre la dictadura cubana de Fulgencio Batista, derrocada por la Revolución castrista de 1959, pero es difícil no interpretar estas palabras como un fresco del momento presente en que vive Cabrera Infante a finales de 1961, apartado ya (el primero y el último golpe) de *Lunes de Revolución* y a quien no le valen armas contra el futuro irremediable que nosotros ya conocemos: la muerte en vida que supone el silenciamiento oficial y el destierro encubierto bajo el traje de cordero de la embajada cultural en Bélgica. Aquel esgrimista decapitado, pero aún apuesto, descansaba junto a un cenicero y a una premonitoria «caja de fósforos con una inscripción: *El ave fénix resurgirá de sus cenizas*»²⁴. A raíz de la muerte de Caín, Cabrera Infante reflexiona sobre los «sueños incoercibles»²⁵ del crítico (es decir, sobre los sueños del joven ilusionado con la revolución), los cuales eran un melancólico presagio de su fin:

[...] soñaba con que el cine sería un jardín de las delicias [...]; soñaba con una vida libre, alegre, confiada en la que las palabras policía, ejército, guerra, raza, sexo, familia y, sobre todo, muerte, serían abolidas para siempre del vocabulario y de la vida; soñaba con un futuro en el que el trabajo no fuera una esclavitud impuesta y la vida dejara de ser un esquema de prejuicios y el hombre cesara de vivir entre el miedo y la esperanza; sueños y más sueños: Caín estaba hecho de la estofa de los sueños²⁶.

²³ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 53.

²⁴ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 235.

²⁵ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 426.

²⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 426.

Caín muere, pero muere mítico. Con todo, no recibe los homenajes que le corresponden y que siempre merece un héroe de la mitología clásica grecolatina: «sus cenizas no fueron aventadas al amanecer, ni su cadáver quemado en una barca en el sagrado Almendares»²⁷, se lamenta Cabrera Infante, mencionando el río que el propio Caín había establecido como el más antiguo de Cuba. El libro, ya acabado, será la nueva forma en que vivirá el mito de Caín: «[...] una vez que el libro esté en manos del lector habrá cesado el misterio de Caín: el intento de inventar un mito Caín es a la vez un movimiento para acabar con Caín mítico»²⁸.

Es decir, con la posibilidad de ahondar en la figura del crítico de cine que ya no existirá más, pues nadie más que Cabrera Infante puede dar forma al Caín mítico. Lo que permanece en el libro no es más que el puro mito de Caín, ya desaparecido. Por su parte, Cabrera Infante recalca cómo su propia naturaleza, a diferencia de la de Caín, no es mítica, aunque en el fondo lo deseara:

Ojalá pudiera ser yo una vez Atenea y uncir con el laurel glorioso la fingida frente de Caín. Pero no puedo hacerlo porque soy nada más que un gastable mortal, con el solo don de una inútil palabrería que hasta ahora se ha mostrado, como la sangría, más da ña que benéfica. [...] G. Caín debió pedir este prólogo a las diosas y habría obtenido una opción para la gloria²⁹.

Por último, habría que considerar cuál es el futuro que le espera a Caín, establecido ya como mito legendario, más que como parte de la historia. Es más, para borrar cualquier posibilidad de un Caín histórico, Cabrera Infante fantasea con la posibilidad de situarlo junto a otros escritores en el Olimpo de las letras: en un futuro muy lejano, dentro de 25.000 años, los datos reales de la historia han sufrido tal confusión que se combinan de forma errónea, convirtiendo la historia en mito y haciendo a James Joyce autor de la *Odisea* y a Homero autor del *Ulises*, a Jacques Offenbach compositor de *El arte de la fuga parisiense*, a Shakespeare guionista de cine, a Richard Strauss creador del vals y a Miguel Ángel Antonioni pintor de un fresco situado en Cinecittà y titulado *L'avventura*, entre otras confusiones³⁰.

²⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 428.

²⁸ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 73.

²⁹ Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, pp. 77-78.

³⁰ Véase Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 69.

En conclusión, podemos decir que el deseo por parte de Cabrera Infante de reivindicar la figura del crítico libre de cine solamente es posible, dentro de la atmósfera de opresión en que vive a finales de 1961, dotando de naturaleza mítica a esa persona que fue, que ya no es y que nunca más ni será ni podrá siquiera volver a ser, y que, a raíz de este proceso que emparenta a Caín con personajes de la mitología clásica grecolatina, podrá continuar viviendo como ser libre y autónomo en el ámbito del mito.

OBRAS CITADAS

- Armengol, Alejandro, «Cabrera Infante y el mito de Orfeo», en *Cubaencuentro* (09-07-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/cabrera-infante-y-el-mito-de-orfeo-319096>>.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Obras completas I. El cronista de cine. Escritos cinematográficos I*, Antoni Munné (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Cine o sardina*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- , *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Aguilar, 1997.
- , *Arcadia todas las noches*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- , *Exorcismos de esti(l)o*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- , *O*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- , *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Cervera Salinas, Vicente, «De la Infante Arcadia a La Habana. El cine literario según Cabrera», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3 (2008), pp. 31-36 (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23631/22891>>.
- Cozarinsky, Edgardo, «Guillermo Cabrera Infante: en busca del yo perdido en La Habana», en *Resonancias.org* (07-03-2009), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.resonancias.org/content/read/888/guillermo-cabrera-infante-en-busca-del-yo-perdido-en-la-habana-por-edgardo-cozarinsky>>.
- Ortega Garrido, Andrés, «Materiales clásicos en *Exorcismos de esti(l)o* de Guillermo Cabrera Infante», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico V. Homenaje al profesor Juan Gil*, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2015, vol. 5, pp. 2641-2649.

Matrices folklóricas en el *Quijote*: de la tradición hispánica a la narrativa folklórica argentina

MARÍA INÉS PALLEIRO

CONICET – Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: Propongo aquí una aproximación al *Quijote* de Cervantes desde la perspectiva del folklore, a la luz del análisis de esta obra realizado por Celina Sabor de Cortazar, esposa del folklorista argentino Augusto Raúl Cortazar, de la que recupero los apuntes de clase del año 1978 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y en los que es visible la impronta que la especialidad de su marido dejó en la lectura de Celina Sabor del *Quijote*. El trabajo guarda continuidad con uno anterior, presentado en las Jornadas Cervantinas de Azul, en 2013, en el que comparé la aventura de la cueva de Montesinos con un relato folklórico argentino que recogí en investigaciones de campo en la provincia argentina de La Rioja. Tanto la versión oral como la recreación cervantina tienen como pretexto la matriz folklórica «Las tres princesas robadas» (tipo ATU 425, *The search for the lost husband*). Extiendo aquí el análisis a otros segmentos de la obra, como el relato del Caballero del Lago y la novela del Curioso Impertinente, que tiene como intertexto otra matriz folklórica, la del «medio amigo» (tipo ATU 893). Rastreo también la presencia de este motivo en colecciones medievales de *exempla* y en versiones orales chileno-argentinas documentadas por el folklorista chileno Pino Saavedra.

PALABRAS CLAVE: Quijote, narrativa folklórica, Celina Sabor de Cortazar, Argentina

1. El *Quijote* en la lectura de Celina Cortazar: folklore y literatura

La cervantista argentina Celina Sabor de Cortazar, en sus clases de Literatura Española de la Edad de Oro dictadas en 1978 en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, propuso una lectura

del *Quijote* desde el folklore, marcada por la impronta de su esposo, el folklorista Augusto Cortazar. Reordenaré algunas notas de estas clases, referidas a la aventura de Montesinos, el episodio del Caballero del Lago y la novela del Curioso Impertinente, para compararlas con relatos folklóricos y rastrear la presencia de motivos en colecciones medievales.

2. El episodio del Caballero del Lago

Celina relacionó el episodio del Caballero del Lago de la *Primera Parte* del *Quijote* y la aventura de Montesinos de la *Segunda* con la literatura de visiones. En el capítulo L, I, don Quijote, de regreso a la aldea, relata la historia de un caballero que se tira a un lago de pez hirviente, donde encuentra todas las delicias. El relato incluye el motivo folklórico de la ciudad sumergida, del que recogí versiones en la provincia argentina de La Rioja, como «El cuento de la hija del pescador», narrado a partir de la matriz «El monstruo del lago», por Susana Mercado, de 14 años, en Malligasta en 1986. Esta matriz tiene elementos del tipo ATU 425, *The search for the lost husband* («*A girl is promised as bride to the monster by her father. She disenchant the monster by means of a kiss and tears [...]. The monster then becomes a beautiful prince, who gets married with the girl*»)¹.

En un trabajo anterior, definí la matriz folklórica como combinación de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de relatos². Esta definición agrega a los tipos temáticos del relato folklórico aspectos de composición y estilo. Thompson define el «motivo» como unidad temática mínima de un relato folklórico y el «tipo» como combinación relativamente estable de motivos, comunes a distintas épocas y lugares³. Los tipos fueron inventariados con sistema alfanumérico y descripción temática en el Índice de Aarne y Thompson, revisado por Uther, y su identificación lleva la sigla ATU, mientras que los motivos fueron inventariados en el *Motif Index* de Thompson. Desde una perspec-

¹ Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928, y Hans Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

² María I. Palleiro, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 61.

³ Stith Thompson, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946, p. 415.

tiva tipológica, los relatos constituyen versiones de un tipo, con variaciones de detalles. Mukarovsky destaca la relevancia semántica de los detalles como ejes de la obra folklórica⁴ y Chertudi considera las variaciones como indicios de folklorización de un relato⁵.

Mercado clasificó su versión, encabezada por la fórmula «Había una vez», como «cuento», y utilizó repeticiones y descripciones propias del estilo folklórico, como la de la ciudad sumergida, cuyas delicias son similares a las del episodio del *Quijote*. La estructura responde al esquema greimasiano de ruptura y restauración del orden por medio de pruebas⁶, como la de guardar silencio tres días, impuesta por un jabalí marino a la hija de un pescador para desencantar una ciudad, según la «ley del tres» del estilo folklórico⁷. El orden se consolida con el matrimonio con el jabalí, convertido en príncipe:

Había una vez [...] la hija [...] el jabalí le ha dicho que [...] cuando lleguen al fondo del mar, que estaba una ciudad [...] no tenía que hablar. Y que a los tres días, recién, que tenía que echar [...] tres gotas. Y [...] la chica [...] le ha echáu el agua al jabalí, y que se ha convertíu en [...] príncipe [...] que se ha casáu⁸.

El episodio recuerda, según Celina, uno de la novela de caballerías, *El caballero Zifar*, que narra la inmersión en un mundo mágico encontrado por el caballero en el fondo de un lago de pez hirviente.

3. La cueva de Montesinos y la literatura oral

En un trabajo anterior, me ocupé de esta aventura de raíz folklórica que narra una excursión al centro de la tierra, leída por Celina como parodia del descenso a los infiernos del héroe mítico⁹. El viaje mítico tiene

⁴ Jan Mukarovsky, «Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art», en John Burbank y Peter Steiner (ed.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 180.

⁵ Susana Chertudi, *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Omep, 1978, p. 10.

⁶ Algirdas Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.

⁷ Axel Olrik, *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

⁸ María I. Palleiro, *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*, Buenos Aires, La Bicicleta, 2016 (con CD adjunto).

⁹ María I. Palleiro, «Celina Sabor de Cortazar, Cervantes y el folklore», en Julia D'Onofrio y Clea Gerber (ed.), *Don Quijote en Azul*, Azul, Editorial del Azul, 2014, vol. 6, pp. 186-195.

como inicio una separación o partida, por llamado de un inquietador que lleva al héroe a someterse a pruebas, como las «salidas» del Quijote. El mito está constituido por una combinación de unidades o «mitemas» transmitidos por tradición, que se vinculan con aspectos fundantes de una comunidad. El mitema de la partida está seguido por el del cruce del umbral, que da lugar a pruebas iniciáticas, como el descenso a los infiernos. El viaje a la cueva puede compararse con el tránsito del laberinto antes de llegar al *locus amoenus*, que tiene como componente el ingreso en un habitáculo oscuro, cuya contraparte es el regreso del héroe que enferma o duerme, en un morir-renacer. El de don Quijote es un doble viaje, interior y exterior, que incluye el mitema de la experiencia de la noche, con un aislamiento en un lugar solitario donde experimenta terrores como los de la noche de los batanes. Este mitema tiene en el *Quijote* un sentido satírico y, según Celina, la parodia y humanización del héroe convierten al *Quijote* en primera novela moderna.

El cuento oral «Media Res», que recogí en 1987 en la localidad riojana de Villa Mazán, de boca de Isabel Flores, menor de 18 años, tiene elementos del tipo temático ATU 301, *The three stolen princesses*, referido a un héroe que desciende al mundo inferior por un hueco. Lo incluí dentro de la matriz «El mundo de abajo», que tiene como eje compositivo la acumulación episódica de pruebas en el Inframundo para rescatar a tres doncellas, clasificadas en el *Motif Index* de Thompson como «tareas imposibles» (motivo H 911). El cuento menciona un trato con el diablo, correspondiente al tipo ATU 330 A, *The smith and the devil*, y el «diablo» aparece también en el texto cervantino, asociado con Merlín, quien «dicen que fue hijo del diablo»¹⁰. Media Res llega con dos peones, como don Quijote con Sancho y el primo, a un pozo al que desciende con unas sogas, para liberar a tres chicas. También don Quijote desciende con sogas a la cueva para liberar a Belerma, Ruidera, sus hijas y sobrinas. La retórica del cuento oral tiene como eje un juego sinecdótico entre todo y parte, ya que, por un trato con el diablo, el cuerpo del héroe está dividido en dos, de donde deriva el nombre «Media Res», y este desorden da lugar a pruebas para recuperar la armonía corporal. En el *Quijote*, el desorden está representado por encantadores que provocan la desintegración corporal de Durandarte; y por la triste figura del Quijote,

¹⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), San Pablo, Real Academia Española / Alfaguara, 2004, II, 23, p. 725.

cuyas imperfecciones remiten a la dinámica metonímica de la falta. El cuento folklórico y la materia mítica inciden en la articulación de la aventura, en tensión con detalles realistas, que marcan una brecha con respecto a la idealización mítica.

La finalidad del episodio es narrar un viaje interior, analizado por Celina a la luz de la teoría de los arquetipos, a los que Jung define como resabios de innumerables experiencias anteriores almacenadas en el inconsciente colectivo¹¹. Se trata de imágenes o formas primordiales preexistentes a toda fenomenalidad, similares a las Ideas platónicas. El héroe mítico, encarnado en don Quijote, asume una función liberadora, como ocurre en los ritos iniciáticos y en todas las religiones. Este esquema está presente en una instancia macro en la vida de don Quijote y en un nivel micro en la aventura de la cueva. A su regreso, don Quijote posee dos mundos, el sensible y el de fantasía que vio en la cueva. En la novela, el regreso a la aldea tiene la sencillez y la grandeza trágicas de un héroe que no puede sobrevivir a su circunstancia histórica, en un desengaño propio del barroco.

Celina vinculó el episodio con la literatura de visiones, de raíz folklórica, que tiene una fijación textual en la *Visión de San Pablo*, y que está presente en la *Divina comedia* de Dante. Elementos extrahispánicos como Merlín conviven con personajes de la tradición local como Guadiana y Ruidera –personificaciones del río y lagunas aludidas en el Romancero– en una recreación poética de la tradición.

La lectura de Celina tuvo en cuenta visiones, mitemas y motivos folklóricos entretnejidos con elementos de la España del siglo XVII, en una dinámica entre historia y poesía. El folklore gravita también en la novela del Curioso Impertinente, que recrea el motivo de las pruebas de amistad.

4. El motivo folklórico de los dos amigos

El motivo folklórico de los dos amigos y las pruebas de amistad, presente en el *Libro de los muertos* egipcio, fue rastreado por Pino Saavedra¹²,

¹¹ Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Madrid, Paidós, 2009.

¹² Yolando Pino Saavedra, «*Exemplum de dimidio amico*. De la *Disciplina Clericalis* a la tradición oral chileno-argentina», en Gastón Carrillo Herrera (ed.), *Lengua – Literatura – Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, 1967, pp. 407-418.

quien además de ocuparse de sus orígenes hispanomedievales, registró versiones chileno-argentinas. Este motivo, estudiado por Avalor-Arce¹³, aparece en la *novella* VIII, jornada X del *Decamerón* de Boccaccio y, en Cervantes, en *La Galatea* de 1585, en la historia de Timbrio y Silerio, que refleja una cosmovisión idealista propia del motivo tradicional, con triunfo de la amistad sobre el enamoramiento. Aparece en las *Novelas ejemplares* –en *La Gitanilla* con Andrés y Clemente; *La ilustre fregona* con Carriazo y Avendaño, *Rinconete y Cortadillo*, *Las dos doncellas*– y llega a su máxima expresión en don Quijote y Sancho, culminación del genio creador de Cervantes.

Germán Orduna, en un curso sobre el *exemplum* medieval, dictado en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en la década de 1980, se ocupó de las fijaciones hispanomedievales del motivo, rastreadas por Pino Saavedra, aunque no mencionó este estudio que, con toda seguridad, lo inspiró en su análisis.

5. El tema del medio amigo en los índices generales de tipos y motivos

Thompson incluye en la sección H, «Pruebas» de su *Motif Index of Folk Literature*, las «Pruebas de amistad» H 1558 y H 1558.2: «El medio amigo» y «Sustitución del asesino». El contenido temático de H 1558 se refiere a un hombre que mata a un cordero y que dice a sus amigos que ha matado a otro hombre, pidiéndoles ayuda para esconder el cadáver, y solo el medio amigo del padre se la brinda. El motivo H 1558.2 del «amigo íntegro» se refiere a un hombre que se declara autor de un crimen no cometido y a su amigo, que, para salvarlo, se declara culpable en lugar de él. Un motivo combinado con los anteriores es el H 1558.1.1, «Prueba de amistad: los tres amigos», de los que el menos querido resulta ser el verdadero en una emergencia. El desarrollo del motivo configura el tipo ATU 893: «El medio amigo».

6. Las pruebas de amistad en la literatura didáctica medieval

El motivo de las pruebas de amistad está presente en la literatura didáctica medieval en forma de *exemplum*, definido por Welter como re-

¹³ Juan B. Avalor-Arce, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 1-35.

lato ancilar, que contiene una exposición doctrinal, religiosa o moral, y que tiene entre sus fuentes la tradición oral¹⁴. En las colecciones medievales de *exempla*, la exposición doctrinal aparece como marco didáctico, con respecto al cual la trama guarda una relativa independencia estructural que permitirá su transformación en novela corta.

7. El motivo del medio amigo en la *Disciplina clericalis* de Pero Alfonso

El motivo de los amigos se encuentra en el capítulo 129 de la *Gesta Romanorum* («De amicitie vere probatione») y en la versión española del siglo XII del *Barlaam e Josaphat*, «De cómo contó Barlaam al infante el enxiemplo de los tres amigos». Se halla también en colecciones de *exempla* utilizadas por la clerecía para ilustrar la predicación de sermones con relatos breves, como la *Disciplina clericalis* de Pero Alfonso, escrita en latín en 1120. Precede al relato un prólogo moralizante y la versión latina incluye un marco con un diálogo entre padre e hijo: «Fili, videatur tibi parvum habere inimicum vel nimium mille habere amicos»¹⁵. La antítesis entre cien amigos del hijo y el medio amigo del padre genera las pruebas de amistad, y su instrumento es un becerro, cuyo cadáver el protagonista intenta esconder sin éxito, pidiendo ayuda a sus cien amigos. Se contraponen la prueba exitosa del medio amigo. En el estilo, hay una antítesis entre distintas clases de amigos, reforzada por la hipérbole de los cien amigos, con prosa descarnada propia del estilo folklórico. Los personajes son tipos, sin caracterización psicológica individual, y el motivo, reducido a sus líneas estructurales mínimas, es relativamente independiente del marco didáctico.

8. El motivo del medio amigo en los *Castigos e documentos* de Sancho IV

El motivo de las pruebas de amistad está presente también en los *Castigos e Documentos*, colección de *exempla* escrita por Sancho IV, hijo de Alfonso X el Sabio, para su hijo, en 1292. En español alfonsí, «castigos»

¹⁴ Jean-Thiébaud Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris / Toulouse, Occitania / Guitard, 1927, p. 37.

¹⁵ Pero Alfonso, *Disciplina clericalis*, Ángel González Palencia (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, p. 6.

significa «enseñanzas» y «documentos», «ejemplos». El prólogo manifiesta, al igual que en la *Disciplina clericalis*, intención didáctica, y el capítulo XXXV, «De que todos los que el omne cuenta por amigos, no son todos iguales», desarrolla el *exemplum*. El *stemma* de la obra presenta dos familias de manuscritos: el A, de la Biblioteca Nacional de Madrid, que incluye una versión abreviada, y el B, una más extensa con variaciones de detalles, que indican folklorización. Al igual que en la *Disciplina clericalis*, hay un marco dialógico entre padre e hijo, con una reflexión moral sobre el amigo como tesoro, ejemplificada por el relato de las pruebas de amistad. Como la *Disciplina clericalis*, hay una antítesis entre cien amigos del hijo y el medio amigo del padre. En el manuscrito A, la prueba está reducida al mínimo: «E fizo aquella prueba», mientras que en el B tiene mayor desarrollo, y varía el instrumento, que en el A es, como en la *Disciplina clericalis*, un becerro y, en el B, una becerrilla. El B agrega la segunda prueba de la bofetada del hijo al medio amigo en un banquete, en el contexto de la sociedad medieval («Combidados todos a la yantar de muchas aves e muchas buenas viandas e con muchos joglares»¹⁶). Esto convierte la prueba en ofensa pública, que exige reparación ante la comunidad, mediante la revelación de la verdad. Hay un desarrollo narrativo más cuidado que que en la *Disciplina clericalis*, con relativa independencia del marco.

9. El motivo del medio amigo en *El Cavallero Zifar*

El libro del Cavallero de Dios que avía por nombre Zifar —en adelante, *Zifar*— es la primera ficción extensa de la prosa castellana, de autor desconocido, compuesta en 1301 y editada por primera vez en 1512. Narra las aventuras de Zifar, cuya entrega a la voluntad divina le vale el epíteto de «cavallero de Dios». Al igual que en la *Disciplina clericalis* y los *Castigos e documentos*, el Prólogo alude a un fin moralizador, pero también al carácter ficcional de la obra. El primero «De los enxemplos que dixo el Cavallero Zifar a su mujer para induzirla a guardar un secreto» es el «del medio amigo», narrado por Zifar, quien refiere un cuentecillo de tradición oral que comienza «E dize el cuento». La alusión al

¹⁶ Sancho IV (de Castilla), *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, Agapito Rey (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1965, p. 166.

motivo de los tres amigos, retomada al final, da lugar a una distinción entre los amigos falsos o «de enfinta», los «medios amigos» que socorren a quien los necesita, y los «amigos enteros» que dan su vida en prueba de amistad. La antítesis entre cien amigos del hijo y medio amigo del padre es un rasgo común con la *Disciplina clericalis* y los *Castigos e documentos*. El instrumento es un puerco y no un becerro, y esta variante revela la procedencia oral del relato. Aparece el tópico del banquete, como en *Castigos e documentos*, pero no la bofetada. El orden se restaura con la revelación del engaño y la moralización está integrada a la trama. Entre los rasgos de oralidad se cuentan la «ley del tres», en las pruebas y clases de amigos; reiteraciones y descripciones como la del banquete: «[...] e fallaron las mesas puestas, con mucho pan e mucho vino»¹⁷. Hay cuidado por la trama e interés por la caracterización de los personajes, sin llegar a la profundización psicológica de Cervantes.

10. El motivo del medio amigo en *El conde Lucanor*

En el *Libro del conde Lucanor et de Patronio*, de 1335, el Infante don Juan Manuel incluye el motivo folklórico en el ejemplo XLVIII, «De lo que contesció a uno que provava a sus amigos». La conciencia de estilo se evidencia en el prólogo general, en el que el Infante, en primera persona, subraya su autoría e intención estética. El marco está dado por un juego especular de narradores, de gran modernidad, en el que un narrador general en tercera persona da su voz a Patronio, quien relata al Conde Lucanor la historia del medio amigo, en estilo indirecto que evidencia elaboración literaria de la fuente tradicional¹⁸, aun con una división canónica entre «anécdota» y «moralización».

Se mantiene la antítesis entre amigos del padre y del hijo, reducidos a diez. Esta ausencia de hipérbole responde a un criterio de verosimilitud. El amigo del padre es calificado de «amigo y medio», en una combinación de motivos del medio amigo y del amigo íntegro. La gradación de las pruebas crea tensión narrativa y el instrumento es, como en *Zifar*, un puerco. La moralización toma forma de alegoría, de acuerdo con la

¹⁷ *El cavallero de Dios que avia por nombre Zifar*, Charles Phillip Wagner (ed.), Michigan, Ann Arbor University of Michigan, 1929, pp. 15, 17 y 21.

¹⁸ Germán Orduna, «El ejemplo en la obra literaria de don Juan Manuel», en Ian Macpherson (ed.), *Juan Manuel Studies*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 119-142.

cual el texto precedente funciona como «código parabólico»¹⁹, con paso del registro literal a uno figurado de significación espiritual («Otrosí, este *enxiemplo* se puede entender espiritualmente en esta manera»)²⁰. Lázaro Carreter caracteriza la alegoría como relación comparativa entre elementos, con una serie derivada, reveladora del sentido alegórico²¹. Hay una comparación entre la prueba de amistad y el peligro de muerte, con una serie derivada de comparaciones: entre distintas clases de falsos amigos; entre medios amigos y los santos, y entre el amigo íntegro y Jesucristo, con un sentido religioso similar al del *Zifar*. La anécdota se independiza de la moralización, en una recreación individual de motivos tradicionales.

11. El motivo del medio amigo en la tradición hispanoamericana: la versión oral de Pino Saavedra

El motivo del medio amigo está también presente, como cuento folklórico, en la recopilación de cuentos orales chileno-argentinos de Pino Saavedra y los *Cuentos populares de la Argentina* de Vidal de Battini²².

Consideraré la versión «No acabo de enumerar a mis amigos» de Pino Saavedra, quien rastreó fuentes literarias. Esta comienza, como los textos hispánicos, con la antítesis entre los amigos del hijo, sin especificación de número, y el medio amigo del padre. Aparece «el colegio» como indicio contextual y se aclara que la prueba durará tres días, según la ley del tres del estilo folklórico («Mañana, avise al colegio que no va tres días»). Como en los relatos medievales, el fracaso en la prueba de amigos del hijo se contrapone al éxito en la del medio amigo del padre, ambientada, como en los *Castigos e documentos* y el *Zifar*, en un banquete. El instrumento es «un corderillo», en lugar del puerco o becerro de textos medievales y, a diferencia de estos, no hay entierro del cordero, sino que se le esconde en «las propiedades» del medio amigo de las

¹⁹ Jean Starobinski, «El endemoniado gadareno. Análisis literario de Marcos 5:1-20», en Roland Barthes (ed.), *Análisis estructural y exégesis bíblica*, Buenos Aires, Megápolis, 1973, pp. 102-104.

²⁰ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Enrique Moreno Báez (ed.), Madrid, Castalia, 1976, p. 239.

²¹ Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 16.

²² Berta E. Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina IX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984, pp. 69-70.

que el «joven» es administrador. La posesión de tierras como signo de rango social es indicio del contexto rural del «cuento», en el que casi todos los personajes son propietarios rurales: «Papá, aquí traigo plata [...] para irme [...] a las propiedades que tiene su medio amigo»²³. El relato finaliza con el regreso del joven a casa y la escuela, en donde se revela la verdad, como forma de reparación frente a la comunidad, similar a la del *Zifar*. En el estilo, las enumeraciones destacan la generosidad del medio amigo («Llévese esta billetera, estos dos ponchos [...] el caballo mejor de las pesebreras»). Hay comparaciones de estados de ánimo con elementos del entorno local («Vengo huío como un pájaro que viene agitado con sus alitas, caza por un cazador») y alusiones a elementos del contexto rural como el pelaje «bayo» y «alazán» de los caballos. Recursos como la lítote («Tráigame un corderillo no grande») y el difrasismo, reiteración de pares de elementos entre los que se establece cierta equivalencia semántica («Fue una convención, un consejo», «con pena, con amargura») remiten a la medida y equilibrio del estilo indígena. La moralización es reabsorbida por la trama y el relato cobra dimensión local, favoreciendo la identificación del auditorio.

El motivo de las pruebas de amistad, incorporado a la literatura medieval como *exemplo*, regresa al acervo folklórico como cuento, en el que aparece la escuela como actualización contextual, relacionada con la intención didáctica.

12. Las pruebas de amistad en la obra de Cervantes

En el *Quijote*, reaparece el motivo de las pruebas de amistad en «La novela del curioso impertinente», en la que Cervantes se libera de la solución del folklore.

Entre sus fuentes, Celina mencionó el canto LXIII del *Orlando furioso* de Ariosto, en la «prueba del vaso», que consiste en que los maridos pueden saber si sus mujeres los engañan bebiendo de un vaso mágico, cuyo contenido derramado es señal de infidelidad. Este motivo folklórico es retomado por Cristóbal de Villalón en el *Cróton*, diálogo del siglo XVI, pero ni Ariosto ni Villalón son fuentes directas de Cervantes, quien rechaza lo mágico.

²³ Yolando Pino Saavedra, *Cuentos orales chileno-argentinos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965, pp. 104-107.

La estructura es similar a la de una *novella alla italiana*, con localización urbana y protagonistas de alto rango, cuya amistad hace que se les llame «los dos amigos». La acción transcurre «en Florencia, ciudad rica [...]», donde vivían «Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales y tan amigos, que [...] “los dos amigos” eran llamados»²⁴. La referencia a los dos amigos reaparece al final y enmarca el relato. La acción tiene estructura sintagmática, centrada en un solo episodio, cuya tensión dramática permite dividirla en tres actos: la introducción, en el capítulo XXXIII; el nudo —el cortejo y caída de Camila, esposa de Anselmo— en el XXXIV, y el desenlace *alla italiana*, brevísimo, al final del capítulo, luego de una escena de gran guiñol que refiere que «quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado»²⁵. Hay un segundo desenlace en el XXXV, luego de la aventura de los cueros de vino, con sentido de justicia poética, según el cual cada personaje tiene el destino que merece su accionar, que da a la *novella alla italiana* trascendencia trágica. Anselmo cometió el peor pecado al arrastrar a Camila y a su amigo Lotario y muere sin confesión, mientras que Camila muere como monja y Lotario en acción heroica en Nápoles. En una acabada muestra del estilo medio cervantino, levemente retórico, pero muy trabajado, el motivo de los dos amigos es reelaborado con una disolución del esquema arquetípico. Cervantes incorpora la moralización a la trama y somete el motivo a un análisis realista que niega ideales absolutos, en una recreación en la que ni la amistad ni el amor se mantienen inalterables más allá de límites humanos.

13. A modo de cierre

En su lectura del *Quijote*, Celina destacó la reelaboración literaria de tipos y motivos folklóricos. Analizó la aventura de Montesinos y el episodio del Caballero del Lago desde la teoría de los arquetipos, y la transformación de las pruebas de amistad en la novela del Curioso Impertinente».

El motivo de las pruebas de amistad está presente en la literatura didáctica medieval. Articulado dentro del tipo del medio amigo, ingresa en colecciones de *exempla* como anécdota ancilar al servicio de la exposición doctrinal y evoluciona hacia un predominio mayor del desarrollo narrativo, de la *Disciplina clericalis* y los *Castigos e documentos* al *Zifar*, que afirma

²⁴ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, p. 327.

²⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, p. 365.

el carácter ficcional de la obra. En *El conde Lucanor* llega a alto grado de recreación estética y alcanza su máxima expresión en Cervantes, con independencia estructural y transformación temática, entre historia y poesía, en la «Novela del Curioso Impertinente». Su reaparición en la narrativa oral da cuenta de una dinámica entre folklore y literatura, eje de la lectura de Celina.

OBRAS CITADAS

- Aarne, Antti, y Stith Thompson, *The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928.
- Alfonso, Pero, *Disciplina clericalis*, Ángel González Palencia (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- Avalle-Arce, Juan B., «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 1-35.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), San Pablo, Real Academia Española / Alfaguara, 2004.
- Chertudí, Susana, *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Omep, 1978.
- El caballero de Dios que avía por nombre Zifar*, Charles Phillip Wagner (ed.), Michigan, Ann Arbour University of Michigan, 1929.
- Greimas, Algirdas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.
- Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Enrique Moreno Báez (ed.), Madrid, Castalia, 1976.
- Jung, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Madrid, Paidós, 2009.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966.
- Mukarovsky, Jan, «Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art», en John Burbank y Peter Steiner (ed.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1977, pp. 180-204.
- Olrik, Axel, *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Orduna, Germán, «El ejemplo en la obra literaria de don Juan Manuel», en Ian Macpherson (ed.), *Juan Manuel Studies*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 119-142.
- Palleiro, María I., *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*, Buenos Aires, La Bicicleta, 2016 (con CD adjunto).

- , «Celina Sabor de Cortazar, Cervantes y el folklore», en Julia D'Onofrio y Clea Gerber (ed.), *Don Quijote en Azul*, Azul, Editorial Azul, 2014, vol. 6, pp. 186-195.
- , *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004.
- Pino Saavedra, Yolando, «*Exemplum de dimidio amico*. De la *Disciplina clericalis* a la tradición oral chileno-argentina», en Gastón Carrillo Herrera (ed.), *Lengua – Literatura – Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, 1967, pp. 407-418.
- , *Cuentos orales chileno-argentinos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965.
- Sabor de Cortazar, Celina, *Literatura española de la Edad de Oro. Apuntes de clase*, Buenos Aires, Biblos, 1978.
- Sancho IV (de Castilla), *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, Agapito Rey (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1965.
- Starobinski, Jean, «El endemoniado gadareno. Análisis literario de Marcos 5: 1-20», en Roland Barthes (ed.), *Análisis estructural y exégesis bíblica*, Buenos Aires, Megápolis, 1973, pp. 75-112.
- Thompson, Stith, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946.
- Uther, Hans, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Vidal de Battini, Berta E., *Cuentos y leyendas populares de la Argentina IX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984.
- Welter, Jean-Thiébaud, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris / Toulouse, Occitania / Guitard, 1927.

De Amor a Umbral. Reflexión artística y sujeto femenino en Juan Emar¹

SONIA RICO ALONSO

Universidade da Coruña

RESUMEN: *Amor* (1923-1925) y *Umbral* (1940-1964) son dos obras del escritor chileno Juan Emar (1893-1964) que, pese a todas sus diferencias (tiempo dedicado a la escritura, extensión y momento de redacción), comparten dos elementos fundamentales: la reflexión del narrador acerca de la creación y la presencia de un sujeto femenino que es impulso y motivo de la escritura. En este trabajo profundizamos en estos dos asuntos estableciendo las correlaciones entre ambas obras para demostrar que nos encontramos ante un único proyecto artístico y vital mucho más amplio que lo que recogen los textos y que se atisba en los trabajos más tempranos e inéditos para eclosionar en los más ambiciosos y maduros. Para demostrar esto, nos basaremos en el análisis de las fuentes primarias, en la poética del autor y en los conceptos de intertextualidad y reescritura.

PALABRAS CLAVE: Juan Emar, mujer, metaliteratura, ficción

Tradicionalmente, en la historia de las diferentes artes, la mujer ha estado vinculada al acto creativo de un artista. Ya sea como referente de la obra, como inspiradora o como compañera real y apoyo artístico del creador, la fêmeina ha sido protagonista si no de la obra –desde luego no de la historia del arte–, al menos sí del proceso creativo en muchísimos

¹ Este estudio ha sido financiado por la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria de la Xunta de Galicia, dentro del *Plan galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015 (Plan I2C)* para el año 2013.

casos. Dicho esto, en la obra del escritor chileno Juan Emar (1893-1964) no es la importancia de la mujer la primera característica que, en general, la crítica otorga a su obra. La relación del autor con las vanguardias, su obsesión por la escritura, sus transgresiones e innovaciones narrativas o la inclinación metaliteraria de sus textos han sido objeto principal de los especialistas, si bien en los últimos años varias investigadoras se han dedicado a la interpretación de algunos personajes femeninos².

En el presente trabajo estableceremos el vínculo entre el proceso creativo emariano, que en las obras es plasmado mediante la reflexión metaliteraria, y el sujeto femenino. Dicho vínculo no lo consideramos un rasgo de una obra determinada, sino rasgo intrínseco de su escritura, que se manifiesta de manera más o menos visible según la obra literaria. Para demostrarlo tomaremos dos obras totalmente alejadas tanto en su fecha de composición como en su número de páginas y en el tiempo dedicado a su elaboración: *Amor*³ y *Umbral*⁴. Para entender sus relaciones

² Adriana Castillo de Berchenko, «Texto e intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Revista Chilena de Literatura*, 40 (1992), pp. 123-128 (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://revistaestudiotributarios.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40003/4157>>, y Natalia García Céspedes, «Aproximaciones a “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Cyber Humanitatis*, 6 (1998), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/10540/10606>> analizan el cuento «Chuchezuma». Soledad Traverso, «“Tres mujeres” en *Diez* de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior», en *Taller de Letras*, 36 (2005), pp. 167-174, y Camila Grob, «La mujer esbozada por Juan Emar en “Tres mujeres”», en *Proyecto Patrimonio* (2007), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<http://www.letras.mysite.com/je170307.htm>> estudian la sección completa de «Tres mujeres» en *Diez*. La misma Adriana Castillo de Berchenko se ocupa de un fragmento de *Umbral* en «Armonía en pardo y oro. Estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar», en *Alpha*, 12 (1996), pp. 30-41. Por último, Carolina Navarrete, «El erotismo en la narrativa de Juan Emar: la fantasía de Eros», en *Espéculo*, 39 (2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/juanemar.html>> investiga el texto inédito «Una carta», posteriormente recogido en *Umbral*.

³ *Amor* es una especie de novela escrita entre 1923 y 1925. El texto se encontraba en un manuscrito viejo que, en gran parte, no había sido revisado para ser publicado. No fue hasta 2014 cuando La Pollera Ediciones, en colaboración con Pablo Brodsky, director de la Fundación Juan Emar, publicó el texto, con una extensión de 177 páginas.

⁴ *Umbral* es el culmen del proyecto artístico-vital de Juan Emar. Compuesto por un manuscrito de 5.318 páginas, mecanografiadas y organizadas en dieciséis tomos, parece que lo inició en 1940, aunque hay menciones anteriores al título. Su fin llegará con la muerte del autor en 1964. Dada su descomunal extensión y el escaso interés del autor en publicarla, permaneció guardada hasta que su nieto, Juan Pablo

hay que partir de la tesis según la cual la trayectoria escritural de Juan Emar funciona como un *continuum* entre cuyas manifestaciones se establecen relaciones de autotextualidad⁵. Así, ambas obras constituyen dos estadios en el complejo proceso de reescritura en que consiste la obra de Juan Emar. Con ello consolidamos nuestra tesis general, según la cual su escritura consta de un único texto que se va desarrollando y encuentra su estadio más perfecto y definitivo en *Umbral*. En dicho proceso la figura femenina ocupa un lugar central.

Comenzamos con una breve presentación de cada obra. *Amor es a grosso modo* una novela que gira en torno a dos asuntos que, en realidad, son uno: el amor entre los protagonistas, Juan⁶ y María, y la creación artística. Decimos que son uno porque la obra trata de los proyectos creativos de Juan, proyectos que comienza, replantea, modifica y posterga para finalmente nunca llevarlos a cabo. Solo en el momento en que conoce a María, Juan descubre un verdadero motivo que lo impulsa a crear, no solamente a crear su literatura, sino también a crearla a ella, a convertirla en una intelectual. Estructuralmente, el texto consta de una primera parte, reconstrucción del narrador de la historia de Juan y María; y de una segunda parte que, tal y como indica el narrador, es la transcripción de la correspondencia mantenida entre los jóvenes.

Narratológicamente, *Amor* es bastante inusual dentro del ya de por sí excéntrico planteamiento de los textos emarianos: el narrador no es el protagonista, como acostumbra a ocurrir en las obras de Emar, sino que se trata de un narrador en tercera persona que ejerce una función testimonial. Este narrador relata la historia de Juan y María apoyándose en su memoria («No recuerdo con justeza el tema ni aun el nombre de to-

Yáñez, la ordenó. En 1977 el editor argentino Carlos Lolh e public o el primer pilar, pero no fue hasta 1996 cuando la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile y el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana sac o a la luz su edición completa, con 4.134 páginas agrupadas en cinco tomos.

⁵ Lucien D llenbach, «Intertexto y autotexto», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualit . Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 87-103.

⁶ En la «Nota editorial» que precede a la obra se indica que las diez primeras páginas del manuscrito estaban mecanografiadas, lo que sugiere una revisión de Juan Emar del manuscrito con la intención de pasarlo a limpio, tarea que no se completó. Uno de los cambios pertinentes de esta revisión es el cambio de nombre del protagonista por Manolo (Juan Emar, *Amor*, Santiago de Chile, La Pollera Ediciones, 2014, p. 3).

das estas obras»⁷), en los escritos de Juan («la tarea de leer, revisar y clasificar los papeles de Juan y María»⁸) y en testimonios de otros («según lo que me han asegurado; otros aumentan este tiempo a dos meses»⁹). El texto que poseemos, pues, es un relato recreado a través de distintas fuentes por el narrador y, en consecuencia, se da a interpretaciones y dudas, como se advierte en el ejemplo: «He aquí un punto que me sería un tanto arriesgado explicar con afirmaciones, pero que puedo hacerlo con suposiciones que no han de distar mucho de la verdad»¹⁰.

En cuanto a *Umbral*, no podemos decir que se ajuste a la demarcación del género novelístico ni de ningún otro género. Como afirma Pedro Lastra en la nota preliminar a la edición completa de la obra, *Umbral* es:

[...] novela, antinovela, escritura autobiográfica, crónica de épocas y espacios reales o imaginarios, crítica sobre literatura y artes, parodia teatral, fantasía exultante, historia vivida, relato de lo grotesco, o descomunal, reflexión filosófica, meditación esotérica, y muchas otras caracterizaciones paralelas o complementarias¹¹.

En cualquier caso, el propio yo nos indica en qué consiste la obra:

[...] no debe de tener el carácter de una «obra» si por obra entiendo el planteamiento de un problema, su desarrollo y su *solución*. [...] Ya que se trata aquí de hacer biografías o, mejor dicho, diarios vivires, debo sólo anotar, esbozar, dejar únicamente enunciaciones de problemas¹².

Umbral nace como carta de Onofre Borneo, *alter ego* de Juan Emar, a una narrataria, Guni Pirque¹³. En ella le quiere relatar «las andanzas, hasta hoy sin fin, de mi amigo Lorenzo Angol»¹⁴ y para ello compone «una narración fiel y tranquila de los hechos por mí presenciados, una narra-

⁷ Juan Emar, *Amor*, p. 11.

⁸ Juan Emar, *Amor*, p. 46.

⁹ Juan Emar, *Amor*, p. 33.

¹⁰ Juan Emar, *Amor*, p. 136.

¹¹ Pedro Lastra, «Nota preliminar», en Juan Emar, *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996, p. XII.

¹² Juan Emar, *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996, p. 6.

¹³ Véase Hugo Carrasco, «Guni Pirque, narrataria de *Umbrals*», en *Revista Chilena de Literatura*, 20 (1982), pp. 63-78.

¹⁴ Juan Emar, *Umbral*, p. 5.

ción de una verdad y nada más y, claro está, salpicada con mis propias cavilaciones»¹⁵. Emar concibe en origen tres partes en su obra, a las que llama pilares. El *Primer pilar* («El globo de cristal») se ocupa de la historia de Lorenzo Angol entre los años 1926 y 1927. El *Segundo pilar* («El canto del chiquillo») se sitúa en 1928 y consiste en la transcripción de los escritos de Lorenzo Angol durante sus viajes. Por último, el *Tercer pilar* («San Agustín de Tango») se localiza en 1929 en la ciudad homónima, donde Angol vive como espectador de los habitantes de la ciudad. Pese a este preciso plan, Emar añadió dos partes más a su voluminosa obra: un *Cuarto pilar*¹⁶, en el que la relación entre el protagonista y el narrador se rompe; y una última parte, llamada *Dintel*, escrita en sus últimos años de vida, en la que Onofre Borneo viaja al centro de la Tierra para autoaniquilarse como *alter ego* del autor.

Una vez presentadas las dos obras es fácilmente perceptible que no comparten características narratológicas, estructurales ni argumentales. No obstante, en ambas nos encontramos con la presencia imprescindible de un sujeto femenino –María y Guni Pirque– que motiva la escritura. En *Amor* vemos con claridad cuál era el estado de Juan antes de conocer a María:

Cada nuevo proyecto apremiaba más a Juan para llevar alguno a la acción, lo que empezaba a darle la sensación de estar ya «demasiado lleno», saturado, diría, y que era necesario empezar a vaciarse. [...] junto con concebir, su inteligencia se aguzaba y su habilidad se ponía en juego para burlar y retardar el parto, [...] iba en busca de todos los elementos y materiales necesarios hasta detenerse en un pequeño trabajo que, al considerarlo indispensable, le diera la sensación de que se hallaba de lleno en medio de la labor fabulosa. De este modo alejaba sus deberes y, con una grata ilusión, impedía que el remordimiento de la inacción viniese a torturarle¹⁷.

Sin embargo, tras la aparición de la joven, el ánimo de Juan cambia:

Lleno de intensa dicha empezó a apercebir que sus obras, libretas y libros renacían, se desemperezaban poco a poco, volvían a penetrarle con un picante estremecimien-

¹⁵ Juan Emar, *Umbral*, p. 5.

¹⁶ En las cartas de Juan Emar a su amiga y amante Carmen Cuevas, enviadas entre 1941 y 1946, Emar menciona varias veces un «Cuarto pilar». La primera mención la encontramos en la carta del 3 de noviembre de 1941: «Cada cosa vendría como su sino se lo indicara y cada sino me era y me es tan misterioso como el “Cuarto pilar”» (Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña [ed.], Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010, p. 74).

¹⁷ Juan Emar, *Amor*, p. 28.

to. Por segunda vez tuvo la sensación de la varillita de virtud. [...] Creyó conveniente poner atajo a la embriaguez que empezaba a dominarle. Creyó conveniente serenarse para coger las formas de vida que se precisaban y hacer con ellas una magnífica ofrenda a María¹⁸.

En *Umbral* tiene lugar un proceso similar, si bien desconocemos cómo fue el encuentro entre Onofre y Guni si solo nos basamos en el texto. Para descubrirlo debemos recurrir al diario de 1934 a 1941¹⁹, donde comienzan a aparecer menciones a la monumental obra a partir de septiembre de 1940, cuya escritura parece no arrancar con firmeza, sino con avances y retrocesos, vacilaciones y dudas. No será hasta a partir del 19 de diciembre cuando tenga lugar el descubrimiento: «Aparece»²⁰; la revelación: «¡Eras tú!»²¹, «¡Qué felicidad! ¡Qué paz! [...] Nace Guni»²², «Lo sabe. Nuestras mentes se juntan»²³, «Siento que cree»²⁴; y la creación: «Empiezo escribir “U” para Gi»²⁵.

El proceso, pues, es el mismo que en *Amor*: una mujer entra en el círculo de confianza del escritor y él la erige en centro de su existencia y de su creación literaria. Sin embargo, no ha sido en *Umbral* donde hemos descubierto este acontecimiento, sino en el diario personal del autor y, por tanto, podemos deducir que narrador y narrataria de la obra encuentran un correlato en la vida real que los convierte en *alter ego* de estos: efectivamente, Juan Emar y Carmen Cuevas²⁶. Este correlato se

¹⁸ Juan Emar, *Amor*, p. 54.

¹⁹ Juan Emar, «Cdno III», inédito, 1934-1941. Este diario pertenece a la Fundación Juan Emar. Es el tercer volumen de una serie de tres diarios personales correlativos que comparten diseño, estructura y temática: 1928-1931, 1931-1934 y 1934-1941. No obstante, este presenta algunas particularidades, pues la secuencia lineal se quiebra el 13 de junio de 1936 y no se retoma hasta el 31 de agosto de 1940. Hay, por tanto, una laguna de casi cuatro años sin explicación aparente. Son los años en que Emar publica *Diez* (1937), nacen sus hijas Clara y Pilar (1937), realiza un nuevo viaje a Europa (1938) y regresa de este (1939).

²⁰ Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 19 de diciembre de 1940.

²¹ Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 22 de diciembre de 1940.

²² Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 23 de diciembre de 1940.

²³ Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 25 de diciembre de 1940.

²⁴ Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 31 de diciembre de 1940.

²⁵ Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 2 de marzo de 1941.

²⁶ Carmen Cuevas Mackenna (1908-2003) fue una concertista, profesora de guitarra y divulgadora de la música folclórica chilena. Emar y ella se conocían desde la infancia y se movían en los mismos círculos, si bien no fue hasta finales de 1940 cuando

confirma en la correspondencia mantenida entre ambos, en la que Emar se refiere a Cuevas con diversos apodos, entre los que sobresale el de Guni Pirque²⁷. Por su parte, en *Umbral* queda patente que el personaje y narrador, Onofre Borneo, se identifica con el propio Juan Emar.

En *Amor*, en cambio, el proceso es completamente ficcional, dado que se nos presenta de manera completa en el texto y no es necesario acudir a otras fuentes. No obstante, el protagonista de la obra guarda similitudes con el propio escritor, no solo en lo que se refiere a la personalidad, sino también por las menciones a otros textos escritos por el protagonista –algunos de ellos escritos reales de Juan Emar–²⁸ y por los datos temporales que se incluyen en el texto²⁹. Ello nos permitiría hipotetizar que, efectivamente, Juan se corresponde con Juan Emar y, en cuanto a María, esta podría ser alguno de sus amoríos de juventud³⁰.

Pero, ¿es realmente necesario vincular la existencia real de Juan Emar con sus creaciones literarias? Si bien, en general, no estamos de acuerdo en el uso de las biografías para la interpretación de los textos, en el caso de Emar no es posible establecer la distinción entre vida y escritura, relación que se comienza a percibir desde la adolescencia del

comenzaron una relación sentimental y epistolar que se mantuvo, al menos, hasta 1946, año en que se detiene la correspondencia.

²⁷ Véase Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña (ed.), «Prólogo», en Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 13-42.

²⁸ En *Amor* hay muchísimas menciones a los papeles, cuadernos y apuntes del protagonista Juan. Algunos de ellos, como «Historia de mi vida», «Naturaleza pequeña» o algún fragmento del texto, se corresponden con escritos reales –y personales, normalmente– de Juan Emar.

²⁹ Hay muchísimas referencias temporales en la obra, muchas de ellas relacionadas con hechos de la vida de Emar en 1914. No obstante, la historia de Juan y María no parece ser de ese año, pues el propio narrador afirma que sus amores datan de 1917. También hay referencias a la labor de recopilación y escritura del yo narrativo, labor que, según él mismo afirma, ocurre siete años después con respecto a la historia relatada, es decir, en 1924.

³⁰ En un momento de la obra, el narrador indica que se trataba del primer amor de Juan, así que podría tratarse de Clara Pastor, muchacha a la que, según el texto «MV», Emar conoce el 11 de abril de 1909, acontecimiento que hizo «aparecer, por primera vez en mi vida, al amor». Álvaro Yáñez Bianchi, *M[i] v[ida]*. *Diarios (1911-1917)*, Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers (ed.), Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / LOM / Fundación Juan Emar, 2006, p. 149.

autor para progresivamente evolucionar hacia una verdadera simbiosis. Por esta razón, es importante comprobar que la escritura de sus obras viene motivada, en muchos casos, por la relación con una mujer y, cuando no es así, esta sigue desempeñando un papel capital en el proceso creativo de la misma. Como afirman Brodsky, Lizama y Piña:

En Emar es reiterada la práctica de involucrar a sus parejas en su actividad creativa. Mina Yáñez, su primera mujer, colaboró activamente en el trabajo de difusión que Emar lideraba en las Notas de arte, fue parte del grupo directivo y aportó con sus dibujos [...]. Gabriela Rivadeneira ilustró sus libros y participó de la elaboración del plano de San Agustín de Tango. Pépèche, promovía sus pinturas y él la invitó a continuar trabajándolas [...] trabajo que ella realiza, pues los firma, barniza y enmarca³¹.

Aclarado este punto, Juan Emar se caracterizó durante toda su vida por un grave sentimiento de marginalidad. La búsqueda de «otro» con quien armonizar se convirtió en un propósito vital, propósito que en la vida real intentó llevar a cabo mediante sus fallidas relaciones amorosas. Fue, sin embargo, en la creación literaria, a través de sus personajes y *alter ego*, donde Emar encontró esos apoyos tan demandados y, en consecuencia, la escritura se convirtió en refugio del escritor. Emar, pues, vivió realmente en sus textos y fueron determinadas mujeres las que motivaron su escritura. Este rol tan determinante en su vida le obligó a incluirlas en la materia escritural. En este punto son totalmente aplicables a nuestro caso las palabras de Ricardo Piglia a propósito de Franz Kafka: «Entonces necesita estar solo, aislado, en la cueva, pero también necesita una mujer que espere (y haga posible) lo que escribe. ¿Cómo quedarse allí y no salir nunca? O, mejor, ¿cómo llevar a una mujer a la cueva? O, en todo caso, ¿qué clase de mujer?»³².

¿Cómo son María y Guni Pirque? En realidad, poco sabemos acerca de ellas, pues generalmente carecemos de su propia voz³³. Solo podemos saber cómo las ven Juan y Onofre Borneo, respectivamente, y, más importante, cómo les gustaría que fueran. Emar toma a una mujer real

³¹ Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña, «Prólogo», p. 31.

³² Ricardo Piglia, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2013, p. 58.

³³ En *Amor* sólo disponemos de dos voces: la del narrador e, indirectamente, la de Juan a través del narrador o mediante la cita. En *Umbral* sí escuchamos la voz de Guni Pirque en algunas secuencias, pero es muy secundaria. Por otra parte, otros textos que hemos empleado para entender estas obras (la correspondencia a Carmen Cuevas o el diario personal) presentan siempre y únicamente la voz de Juan Emar.

como referente y le crea un *alter ego* literario que poco a poco se consolida y desplaza a su referente. En este *alter ego* es en quien el yo proyecta todas sus ilusiones, intentando crear una versión perfeccionada de la mujer según su criterio, esto es, una mujer intelectual, cómplice, cuyo máximo anhelo sea el conocimiento; una mujer, en definitiva, que pueda entender al yo. Como indica Juan:

[...] todos los hombres que se dedican a las artes necesitan para crear la inspiración de una mujer. [...] Una inspiradora tiene que ser algo más que una chiquilina vanidosa. Debe ser una mujer sin prejuicios, que ame la vida intensa por encima de todo y que comprenda las grandezas del arte y las torturas de sus adeptos. Una mujer así es la que necesito, así, así...³⁴

Y, más adelante, ya sobre el proyecto de idealización:

—¡Si ella fuera intelectual! —fue como una vuelta en la marcha de su vida. Después de ella, su destino cambió. [...] Por primera vez, en sus veintidós años se encontró con algo cuya realización no le merecía ni la más ínfima duda. [...] Ahora había por un lado la consideración de que hacer a María intelectual era la mayor y mejor obra que él pudiera emprender [...]. Por otro lado, emprender dicha obra era para Juan la felicidad completa³⁵.

Amor se finaliza, no obstante, en pleno proceso de formación de María, de hecho, la obra carece de final propiamente dicho y se corta tras una de las cartas de ella. Pese a esto, en una alucinación de Juan, producto de las drogas, el lector puede entrever cómo sería esa unión ideal de ambos:

—Esta noche, con la última campanada de la media noche, yo desnuda y enloquecida, las haré salir y contar sus inimaginables historias. Tú, Juan, oírás y crearás. [...] Ambos son ahora dínamos eléctricos. Son eléctricos. Dueños de la electricidad, pueden hacer cosas fabulosas. —Después las haremos —susurra María, —yo te indicaré el momento. —Te obedezco —responde Juan³⁶.

No obstante, en *Amor* aún nos encontramos a un Emar relativamente joven, no iniciado aún de manera firme en la escritura literaria y, por eso, con muchos vínculos todavía con la realidad. Pese a los desvaríos y abstracciones, el objetivo del protagonista es conseguir de María una intelectual y, a partir de ahí, crear arte. María aún es un ente físico con

³⁴ Juan Emar, *Amor*, pp. 113-114.

³⁵ Juan Emar, *Amor*, pp. 92-93.

³⁶ Juan Emar, *Amor*, pp. 102-103.

un referente claro. Sin embargo, conforme pasen los años Emar irá metiéndose cada vez más en la esfera literaria para, finalmente, en la época de *Umbral* contemplarla como única opción de vida. De ahí que, aunque la relación entre Juan y María sea muy parecida a la de Onofre y Guni, vemos en esta última un estadio mucho más alto de abstracción, pues Guni se aleja de su referente progresivamente para solo ser un personaje de ficción. Al menos, ese es el propósito de Emar. Ese es el motivo por el que hemos escogido *Umbral* como segundo objeto de estudio, pues representa el último –y más perfecto– estadio en el proceso de ficcionalización de la propia existencia del autor. De ahí que sea en *Umbral* donde mejor podamos ver esa conexión tan especial entre la mujer y el yo. Onofre Borneo le confiesa a Guni Pirque en un momento de *Umbral*:

Mientras viví sin conocerla a usted no pude emprender ninguna obra ni acción pues para cada una me parecía requerir tal número de conocimientos y sobre todo [...] de «experiencia», que acaso mil años no bastarían. ¡Qué iban a bastar los 47 míos! Cuando la conocí sentí que, sin darme cuenta, había acumulado algunos pocos pero suficientes conocimientos como para acometer una obrita cualquiera, mas que lo que me faltaba era otra vez esa palabra [...]: «experiencia». Entonces insistí en su amistad. Y sentí, al acercarme de lleno a usted, lo mismo que ha de sentir el hombre meditativo y zarandeado por los ruidos, al cobijarse bajo la sombra y junto al tronco de un árbol milenario. [...] «Guni es un abedul; el abedul es milenario; Guni es la mujer milenaria; ¡bendita sea!»³⁷.

El proceso es prácticamente igual que en *Amor*: el yo está desorientado, abrumado ante la inmensidad de materiales y proyectos, hasta que aparece la mujer que encauza tal actividad. De ahí, el temor a la desaparición de la mujer, porque sin ella no hay posibilidad de creación: «El “U”, sin G[un]i, no es un libro; no es mi novela, no es un tratado de psicología, ni de filosofía, ni de metafísica, ni de nada. El “U” es una carta a usted. Por eso estoy amarrado a usted. No se cambia de “usted” como se cambia de camisa o de prostíbulo»³⁸. Esta cita parece hablar claramente del plano literario, sin embargo, en la siguiente, no sabemos hasta qué punto se refiere Emar a la relación sentimental real entre ambos o a la relación que ella guarda para con la redacción de *Umbral*:

³⁷ Juan Emar, *Umbral*, pp. 169-170.

³⁸ Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 189. Carta del 12 de octubre de 1943.

Por favor se lo pido, espere un poco. Haré todo lo que usted ordene. No puedo seguir viviendo sin usted. Voy a Mq a empezar a tramitar mi nulidad. Soy su esclavo, soy su perro. Esto no puede terminar así. Necesito de usted. No se comprometa a nada todavía sin antes ponerme a prueba. No soy malo, mi Camo. Seré eternamente bueno para usted. Por favor espere. Se lo pido de rodillas³⁹.

La creación literaria se convierte, así, tanto en *Amor* como en *Umbral* en un hijo de ambos, en principio, en el hijo ficcional de dos entes ficcionales que mantienen una relación ficcional también: «Esta obra será el centro de nuestro amor, será nuestro hijo bien amado [...]. Como ya calcularás, nuestro hijo es mi obra, nuestra obra desde ahora en adelante»⁴⁰; «¡Nuestros hijos! [...] ¿No deben nuestros hijos crecer en la realidad del momento de sus vidas?»⁴¹. Pero, y, ¿fuera de la obra literaria? Leemos en cartas de Emar a Carmen Cuevas en 1941 y 1942: «Implántese la plena confianza en todo lo nuestro, tome posesión absoluta de su “U”, como de un hijo, hágalo y diríjalo, vaya dando forma a aquello que empezó a vislumbrarse como “Emperatriz”»⁴²; «Ya pasará, ya volveré a tomar en mis brazos a nuestro hijo “U” para enseñarle a dar un paso más en su vida»⁴³. Confirmamos, pues, lo que ya habíamos afirmado antes: para Emar realidad y literatura se funden y, de hecho, parece que es la segunda la que invade a la primera. Así, ocurre que en muchas ocasiones es difícil discernir si nos encontramos en el argumento de la obra o en la vida real entre Emar y sus parejas. A modo de ejemplo, baste el momento en que el personaje de Guni Pirque abandona *Umbral*, según el texto, en julio de 1942:

Te has ido, te has ido de Santiago, te has ido de San Agustín de Tango, te has ido de todas partes. Te has ido del frío, del calor y de las aguas... ¿Te has ido de verdad? A veces se me figura que todo esto no es más que un delirio absurdo. Delirio o realidad, ¿para qué te vas? Perseguirte es el círculo fatigante y sin fin, es la ruina de ambos y la muerte de nuestro hijo sin haber crecido⁴⁴.

Guni, Carmen, ¿qué más da? Vida y obra mezcladas constantemente. En definitiva, aunque el yo masculino acostumbra a mostrarse sumiso y

³⁹ Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 230. Carta del 20 de octubre de 1944.

⁴⁰ Juan Emar, *Amor*, pp. 150-151.

⁴¹ Juan Emar, *Umbral*, p. 72.

⁴² Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 64. Carta del 8 de septiembre de 1941.

⁴³ Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 122. Carta del 17 de abril de 1942.

⁴⁴ Juan Emar, *Umbral*, p. 204.

obediente a lo que ella designe, su modo de sustituir el plano de la realidad por el plano de la ficción acaba logrando un efecto contrario. Como afirman Brodsky, Lizama y Piña sobre Carmen Cuevas, pero aplicable a toda la escritura emariana: «Él no la ve existiendo en cuanto Carmen Cuevas, desea que se transmute en otra. Mediante este deseo, la eleva, pero también la niega y subordina»⁴⁵. Así, lo afirman sus protagonistas: «“U”: no lo tome como “rival”. ¿Por qué está empezando a tomarle distancia? ¡Transmute, niñita! No olvide que usted es mamá. Aunque le aburra. Quiéralo así. Es obra suya»⁴⁶; «Vio, ante todo, que María no era una intelectual. [...] Sacó la libreta y anotó precisamente todas las materias que María debería saber para ponerse a la altura de él»⁴⁷; «María sugestionada no se le escaparía. Y esto era lo primordial: asegurársela, poder contar definitivamente con el amor de una mujer»⁴⁸.

En definitiva, observamos que, pese a las grandes diferencias que, en un principio, se aprecian entre las dos obras, ambas comparten una misma intención: son obras no solo dedicadas a una instancia femenina, sino que esta constituye el eje en torno al cual gira la obra literaria y la actividad del narrador. Ambas instancias femeninas son entes ficcionales caracterizados por constituir un proyecto para el yo narrativo, es decir, el yo ve en ellas la potencialidad de convertirse en la anhelada compañera intelectual de este, capaz de comprender su modo de pensamiento y su comportamiento en el mundo y con los demás. No obstante, estas entidades encuentran un correlato en la vida real: en *Umbral* de manera demostrable y en *Amor* de manera hipotética. Así, Emar crea *alter egos* literarios a algunas de las mujeres que marcaron su vida, pero estos dobles literarios evolucionan hacia una complejidad y una abstracción tal que el personaje acaba por invadir la esfera de la mujer real. La idolatría y sumisión que tanto Emar como sus narradores profesan a sus amadas, desde otro punto de vista, no es más que una negación de estas y una obsesión por convertirlas en aquello que él desea que sean. De ahí, quizá que Guni Pirque abandone *Umbral* y que el proceso de *Amor* quede inconcluso. Quizá estas mujeres no quisieron seguir viviendo en una esfera literaria. Franz Kafka le pregunta a su amigo Max Brod en

⁴⁵ Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña, «Prólogo», p. 38.

⁴⁶ Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 68. Carta del 21 de septiembre de 1941.

⁴⁷ Juan Emar, *Amor*, p. 103.

⁴⁸ Juan Emar, *Amor*, pp. 106-107.

1912: «¿Será cierto que uno puede atar a una muchacha con la escritura?»⁴⁹. Del mismo modo que no fue posible hacerlo con Felice, pareja de Kafka, parece que para María y Guni Pirque tampoco lo fue.

OBRAS CITADAS

- Brodsky, Pablo, Patricio Lizama y Carlos Piña (ed.), «Prólogo», en Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 13-42.
- Carrasco, Hugo, «Guni Pirque, narratorio de *Umbral*», en *Revista Chilena de Literatura*, 20 (1982), pp. 63-78.
- Castillo de Berchenko, Adriana, «Texto e intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Revista Chilena de Literatura*, 40 (1992), pp. 123-128 (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://revistaestudioistributarios.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40003/4157>>.
- , «Armonía en pardo y oro. Estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar», en *Alpha*, 12 (1996), pp. 30-41.
- Dällenbach, Lucien, «Intertexto y autotexto», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 87-103.
- Emar, Juan, *Amor*, Santiago de Chile, La Pollera Ediciones, 2014.
- , *Cartas a Guni Pirque*, Pablo Bordsky, Patricio Lizama y Carlos Piña (ed.), Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010.
- , *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.
- , «Cdn III», diario inédito, 1934-1941.
- García Céspedes, Natalia, «Aproximaciones a “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Cyber Humanitatis*, 6 (1998), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/10540/10606>>.

⁴⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 39.

- Grob, Camila, «La mujer esbozada por Juan Emar en “Tres mujeres”», en *Proyecto Patrimonio* (2007), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<http://www.letras.mysite.com/je170307.htm>>.
- Lastra, Pedro, «Nota preliminar», en Juan Emar, *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996, pp. 17-27.
- Navarrete, Carolina, «El erotismo en la narrativa de Juan Emar: la fantasía de Eros», en *Espéculo*, 39 (2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/juanemar.html>>.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2013.
- Traverso, Soledad, «“Tres mujeres” en *Diez* de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior», en *Taller de Letras*, 36 (2005), pp. 167-174.
- Yáñez Bianchi, Álvaro, *M[i] v[ida]. Diarios (1911-1917)*, Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers (ed.), Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / LOM / Fundación Juan Emar, 2006.

«Fragmentos de un evangelio apócrifo», de Jorge Luis Borges: un legado ético de la poesía

MARÍA LUCRECIA ROMERA MOLINARI

Universidad Nacional de las Artes

RESUMEN: Inscripta en una investigación mayor referida a Borges: poesía y evangelio, abordo en esta ocasión el texto poético «Fragmentos de un evangelio apócrifo» de *Elogio de la sombra* (1969). En este texto Borges, que lee al sesgo y como ficción las escrituras sagradas, interviene, subvierte, altera e invierte las Bienaventuranzas de Cristo y otros evangelios cercanos a ellas, enmascarado en diferentes voces: secular, existencial, escéptica, religiosa y emancipado de la autoridad de las Escrituras a la luz de la poesía. Con esta operación, el poeta Borges transforma en «apócrifos», en el sentido primero de ‘ocultos’ pero sobre todo de ‘falsificación’, los evangelios canónicos. Así, a la audacia de las parábolas y metáforas de Cristo, Borges añade la audacia de una lectura y reescritura poética personal. De este modo le ha entregado a la poesía un legado ético donde subyace también lo «no dicho».

PALABRAS CLAVE: Evangelio, poesía, apócrifo, legado, ético

1. Introducción

Antes de abordar «Fragmentos de un evangelio apócrifo» me voy a detener en algunos puntos sobresalientes del poemario *Elogio de la sombra* (1969), al que pertenece el texto elegido. El poemario se nos manifiesta ya como un legado ético del poeta Borges. Y no sabemos si por «azar» o pre-meditación la presencia bíblica es aquí notoria. Podemos decir que se establece un diálogo entre referencias del Antiguo y el Nuevo Testamento. Las referencias de índole religiosa se entrecruzan y

transgreden el canon teológico y doctrinario debido a la visión personal de Borges, que, desde la libertad poética, se inclina, en esta ocasión con más énfasis, hacia una ética propia bajo la influencia estética de la tradición judeo-cristiana, de la filosofía medieval, de su misma poesía y la de los precursores, sustentada por la fe literaria de nuestro autor.

En primer lugar, voy a partir del prólogo de *Elogio de la sombra* para considerar algunos puntos de este legado poético. El prólogo contiene cuestiones claves relacionadas con la visión literaria y personal de Borges. La primera, se refiere a la ausencia, en su obra, de una u otra teoría estética: «No soy poseedor de una estética». La estética, en esta ocasión, se reduce, para Borges, a un código de preferencias lingüísticas:

El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas [...]¹.

Luego, junto a las preferencias poéticas que Borges enumera y que cruzan toda su obra: «espejos, laberintos y espadas», añade en este libro dos temas nuevos: «la vejez y la ética». Borges tiene setenta años cuando escribe estos poemas, de hecho, meditativos. Este último rasgo me lleva a considerar la presencia de los poetas ingleses² preferidos por Borges, Stevenson entre ellos, como lo afirma en el prólogo: «Ésta (la ética), según se sabe, nunca dejó de preocupar a cierto amigo muy querido que la literatura me ha dado, a Robert Louis Stevenson»³.

Ligado al eje de la ética, Borges se inclina, según el prólogo de *Elogio de la sombra*, por las naciones protestantes en relación con las de tradi-

¹ Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 7.

² La preferencia poética de Borges por el tema ético me conduce a la noción de «poetas morales», tratada por el crítico Matthew Arnold, en *Poesía y poetas ingleses*, donde reúne, como por azar borgeano, a los amigos dilectos de Borges: Milton, Shakespeare, Keats, Wordsworth. Nos dice al respecto Arnold: «Voltaire, con su notable agudeza, se aló con mucho acierto que “ninguna nación ha tratado en poesía las ideas morales con más energía y profundidad que la inglesa”». Y a ade: «Ese, me parece, es el gran mérito de los poetas ingleses». Luego, junto a este concepto que comparte con Voltaire, alude a Milton, Keats, Shakespeare, con ejemplos que no puedo desplegar aquí (*Poesía y poetas ingleses*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, pp. 68-70).

³ Así lo confirma Borges en el más que breve y contundente prólogo a las *Fábulas* de Stevenson: «[...] Stevenson no fue un hombre religioso. Fue algo mejor, fue un hombre ético [...]» (en Robert L. Stevenson, *Fábulas*, Buenos Aires, Legasa, 1983, p. 10).

ción católica. Prefiere la tradición nórdica a la mediterránea: «Una de las virtudes por las cuales prefiero las naciones protestantes a las de tradición católica es su cuidado de la ética»⁴. La ética es para Borges un aspecto que comprende lo estético, pero además es una propuesta crítica en el contexto de la Argentina. Lo manifiesta con claridad al referirse a Bernard Shaw como un escritor que no es valorado entre los argentinos justamente por su temática ética y filosófica:

¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas y más nobles que nuestros mejores momentos. En ese parecer fundo mi convicción de la preeminencia de Shaw⁵.

En cuanto a las formas elegidas por Borges en *Elogio de la sombra* atiende aquí al ritmo y a la respiración de los versos teniendo en cuenta la tradición poética bíblica: «Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los salmos».

Al finalizar el prólogo de *Elogio de la sombra*, Borges se dirige al lector, sobre el que deposita su fe literaria y es siempre un par, un amigo, un desconocido, al que considera partícipe de la Belleza, como algo que nos sucede sin exclusividad: «Espero que el lector descubra en mis páginas algo que pueda merecer su memoria; en este mundo la belleza es común»⁶.

Al abordar la composición que nos ocupa: «Fragmentos de un evangelio apócrifo», nos vamos a dejar guiar por nuestro escritor, que teoriza poéticamente y nos abre a un diálogo siempre vivo y proteico. El camino nos conducirá así a otros poetas, filósofos, pensadores y hasta críticos y estudiosos de su obra, con los que compartiremos nuestra propuesta de trabajo: la relación entre «poesía y evangelio» en Borges.

⁴ Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 8.

⁵ Por un lado, en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw», de *Otras inquisiciones* (1952), Borges declara críticamente: «Los temas fundamentales de Shaw son la filosofía y la ética: es natural e inevitable que no sea valorado en este país o que lo sea únicamente en función de algunos epigramas. El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito de átomos de Demócrito; la filosofía, no le interesa. La ética tampoco [...]», en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964, pp. 219-220. En esta dirección crítica pero en relación con lo religioso Borges nos dice en *Discusión* (1932): «Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa pero no creo», en Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 174.

⁶ Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 9.

2. «Fragmentos de un evangelio apócrifo»: heterodoxia e invención poética

Me interesa, ante todo, bosquejar un marco que dialogue con estos «fragmentos evangélicos», propios de la poesía de Borges. Nos encaminamos entonces, en principio, a la Biblioteca personal de nuestro autor y abrimos los *Evangelios Apócrifos*, prologados brevemente por él. En el prólogo nos muestra ya las claves del íntimo lazo que nos ocupa: el de poesía y evangelio. Nuestro escritor lo inicia partiendo de su actividad esencial: leer y lo que este ejercicio conlleva:

Leer este libro es regresar de un modo casi mágico a los primeros siglos de nuestra era cuando la religión era una pasión. Los dogmas de la Iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después [...] ⁷.

El hecho de que «la religión era una pasión», como subraya Borges, nos envía a los encendidos debates entre las distintas teorías, doctrinas y sectas del cristianismo primitivo (catarismo, maniqueísmo, gnosticismo, etc.) antes de que el Dogma las considerara heréticas ⁸.

Los evangelios apócrifos que Borges prologa pueden inscribirse en esa heterodoxia que va por fuera de los «razonamientos del teólogo», parodiados por nuestro autor en un cuento clave: «Los teólogos» (*El Aleph*, 1949).

⁷ Jorge Luis Borges, «Prólogo a Evangelios apócrifos I», en *Biblioteca personal*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, p. 9.

⁸ Los lectores de Borges sabemos que sus lecturas de la teología como de la filosofía son estéticas y abarcan a los maestros, filósofos y Padres de la Iglesia, especialmente a aquellos cuyas propuestas teológicas levantaron sospechas en relación con el Dogma eclesial. Así sucede con las referencias borgeanas a Dionisio Areopagita o Pseudo Dionisio, citado frecuentemente por Borges, quien promovió el encuentro entre la cultura e inteligencia griega junto con el anuncio de Cristo desde la propuesta de una teología negativa, estimada por Borges desde lo poético, que nos habla de un Dios que está por encima de todos los conceptos, encontrando más verdad en la sencillez de las imágenes que en las grandes abstracciones. Este ejemplo no agota las lecturas borgeanas de los maestros y filósofos de la teología como tampoco su inclinación a ficcionar las propuestas de las sectas cristianas heresiarcas: catarismo, gnosticismo, maniqueísmo, todas ellas muy cerca de un platonismo radical. Estas doctrinas, incluidas las del primer cristianismo (comunidades palestinas, paulinas) así como la redacción de distintos evangelios: los apócrifos y los que se canonizaron, fueron el fruto de encendidas polémicas, alimentadas por la pasión, como le gusta referir a Borges: «cuando la religión era una pasión».

Por otra parte, sabemos de la predilección de Borges por el Dios vi-
viente, por su realidad humana, que tanto los evangelios canónicos co-
mo los apócrifos nos han legado, según lo afirma nuestro autor: «[...] lo
que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido,
durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrifica-
do cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán»⁹. Este
Dios que se hace hombre es aquí para Borges un héroe trágico que, en
un gesto de trascendencia, supera lo meramente épico¹⁰, si pensamos
que los evangelios, como los considera Borges en su conferencia «El
arte de contar historias», constituyen un poema épico de carácter «di-
vino» dictados, a la manera borgeana, por el gran escritor, el Espíritu:
«[...] y podemos considerar los Evangelios una especie de *épica divina*
[...]»¹¹ (la cursiva es mía). La consideración de Borges me lleva a dialo-
gar con las argumentaciones del filósofo George Santayana, quien en su
obra, *La idea de Cristo en los Evangelios*, los vincula a un origen poético.
Nos dice entonces Santayana:

La unción, la frescura, los detalles de vida de muchos pasajes de los *Evangelios* son
otras tantas pruebas de su origen poético. [...] Los Evangelios están tan inspirados
en su trama como en su mensaje. Si originariamente son obras de propaganda y
edificación, por su método de composición pertenecen a la *épica religiosa*¹².

Otro aspecto a destacar en el prólogo borgeano es el carácter de «apó-
crifos» de estos evangelios: «Entre los libros que anunciaban esa verdad
estaban los *Evangelios apócrifos*. La palabra *apócrifo* ahora vale por fal-

⁹ Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, vol. 1, p. 9.

¹⁰ El filósofo George Santayana parece dialogar con Borges al expresar algunos puntos de vista afines con nuestro escritor, ya que considera la pasión de Cristo, aun en el contexto evangélico, una tragedia: «La pasión de Cristo venía a ser la mayor y más sublime de las tragedias: la de Dios ofreciéndose en sacrificio por los pecados de sus criaturas». Esta doctrina radicalmente mística y gnóstica, según Santayana, es mencionada constantemente en todos los evangelios pero está contrarrestada por otros elementos tomados de la tradición judía» («El Mesías», en *La idea de Cristo en los Evangelios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 55-56).

¹¹ Jorge Luis Borges, «El arte de contar historias», en *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 66.

¹² George Santayana, «Inspiración», en *La idea de Cristo en los Evangelios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 11-12.

sificado o por falso; su primer sentido era *oculto*»¹³ (la cursiva es del autor). Lo «oculto» no estaría entonces desligado de la poesía desde la perspectiva de un origen mágico de sus raíces, según Borges, un origen que involucra también la relación del hombre con lo religioso: «La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico»¹⁴.

Asimismo, el primigenio sentido de apócrifo congregaba sólo a los iniciados: «Los textos apócrifos eran los vedados al vulgo, de lectura sólo permitida y completa a unos pocos»¹⁵. El carácter de las doctrinas de Cristo estaba destinado a una élite de iniciados. Este carácter iniciático era de raíz radicalmente gnóstica, una doctrina que atrajo siempre a Borges y que en los primeros siglos del cristianismo era practicada por aquellos a quienes alcanzaba el conocimiento de las verdades trascendentales de Cristo a través de la *gnosis* o experimentación introspectiva, un camino que guardaría cierta correspondencia con los antiguos ritos de iniciación de la cultura griega, cuya esencia era también de raíz poética, si pensamos en la intervención del mito y de la relación del hombre con lo divino, tan presente en los cantos homéricos como en los ritos eleusinos y órficos hasta desembocar en el monoteísmo judeo-cristiano¹⁶.

También podemos considerar el sentido de «apócrifo» en una dirección bien borgeana: la del escritor que escribe y lee la tradición desde las orillas, al sesgo, con irreverencia, configurando así una literatura «apócrifa», reescrita, apropiada, falsificada, como lo piensa Borges en «El escritor argentino y la Tradición», uno de los ensayos reunidos en *Discusión* (1957).

Pero si volvemos al prólogo de los *Evangelios apócrifos*, Borges traza con admirable síntesis una biografía del Dios viviente desde la mirada siempre indagante del poeta. Hace hincapié en tres aspectos que lo conmueven de Cristo: como maestro de una doctrina sin escritura; como poe-

¹³ Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, vol. 1, p. 9.

¹⁴ Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *El otro, el Mismo*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 164.

¹⁵ Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, vol. 1, p. 9.

¹⁶ En relación con lo oculto e iniciático de los antiguos misterios y el vínculo que establecieron con la poesía, la filosofía y la religión judeo-cristiana, remito al estudio de Julio Navarro Monzó, *Misterios eleusinos y órficos*, Montevideo, Federación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, 1925.

ta de metáforas únicas y como el héroe trágico que desde ese oscuro lugar geográfico pasa a «gobernar el mundo»:

Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana. Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. [...] *Salvo aquellas palabras que su mano trazó en la tierra y que borró en seguida, no escribió nada.* [...] *No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento era la metáfora* [...]. *Joven, murió oscuramente en la cruz*, que en aquel tiempo era un patíbulo y que ahora es un símbolo [...]. Nadie como él ha gobernado y sigue gobernando el curso de la historia¹⁷.

Nuestro poeta rescata aquí los rasgos esenciales que él admira de Cristo (subrayados por mi cursiva), pensados siempre por fuera del Dogma y en relación con la hazaña única: haber condescendido al lenguaje y, en consecuencia, al tiempo sucesivo, hasta la muerte en la cruz.

También para el pensador George Santayana los rasgos esenciales de Cristo conmovieron al mundo, incluido el de los antiguos, ya que Cristo supera todas las filosofías personales y las trasciende a partir del carácter heroico, admirado por Borges, como clave de esa trascendencia¹⁸.

Ahora bien, ligado al tema de la ética, me interesa destacar el proyecto que el escritor dice haber pensado sobre la posibilidad no ya de reescribir sino de escribir un quinto evangelio:

[...] este proyecto mío [...] yo ciertamente no puedo ejecutarlo [...] vendría a ser la máxima ambición para un escritor [...]. Ese quinto Evangelio *podría predicar una ética que no fuera la de los otros Evangelios*. Pero, lo más difícil no sería eso; lo más difícil sería inventar nuevas parábolas, dichas a la manera de Cristo, y que no estuvieran en los otros cuatro Evangelios. [...] ahora, quizá para no usar otra similitud, *convendría repetir alguno de los otros Evangelios, y hasta podrían buscarse pequeñas variantes*. Si un escritor lograra hacer eso, sería algo mucho más extraordinario que el *Así habló Zaratustra* de Nietzsche [...]. Y ese Evangelio podría tener unas treinta páginas y sería uno de los libros más extraordinarios. Y si

¹⁷ Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, vol. 1, p. 9, la cursiva es mía.

¹⁸ Nos dice Santayana: «[...] Cristo nunca se habría atraído la fe y el amor de ese mundo en disolución si hubiera parecido menos heroico que el sabio estoico, menos desprendido que el escéptico o menos sensible y humanitario que el poético epicúreo. Todos estos le podían perdonar bien su judaísmo porque espiritualmente lo había trascendido por completo» («El Mesías», p. 57-58).

ese libro tuviera suerte, irían imprimiéndolo junto con los Evangelios del Nuevo Testamento y llegarían a ser parte del canon también. [...]»¹⁹.

El proyecto de escribir un quinto evangelio parece exceder al Borges poeta, pero forma parte de la postura de nuestro escritor acerca de leer al sesgo o de modo irreverente, en este caso, textos sagrados. Recordemos que Borges considera «insuperables» las parábolas y las metáforas de Cristo, que para él es un poeta. Sin embargo, propone, no sin ironía, al delegar este proyecto en algún otro escritor, un porvenir canónico sobre este quinto evangelio que podría pasar así a formar parte del canon religioso y en consecuencia literario como quien dice: al principio fue el Verbo y después ¿el canon? Asimismo, propone también algunas operaciones textuales que el mismo Borges pone en práctica. Por un lado, «buscar una ética que no fuera la de los propios evangelios», es decir, una ética propia como la que nos presenta en «Fragmentos de un evangelio apócrifo»; por otro lado, repetir algunos de los evangelios canónicos, ya que serían insuperables, pero leídos desde otra perspectiva (en un juego semejante al de «Pierre Ménard, autor del Quijote»), pero además «podrían buscarse pequeñas variantes», es decir, apropiaciones, reescrituras, irreverencias, algo que también lleva a cabo en esta ocasión, ya sea con inversiones, subversiones o intervenciones, no tan «pequeñas», a las Bienaventuranzas de Cristo y a otras sentencias evangélicas.

El Borges indagador y agnóstico pasa entonces a absorber, reescribir e intervenir con osadía los evangelios canónicos, desviándolos del dogma y transformándolos en «apócrifos», con un sentido que incluiría también el de la falsificación, ya que Borges ha reescrito bajo distintas máscaras fragmentos importantes de la teología, de la filosofía, que él ha leído como literatura, dándoles una nueva existencia. Tenemos entonces a un Borges que desiste de un evangelio (que podría formar parte, por fin, del canon religioso) y opta por un proyecto más modesto inscripto en una obra, la suya, que formaría parte del canon literario de Occidente.

Las sentencias de este evangelio borgeano podrían también estar destinadas a los lectores que han seguido las pistas de su obra. Por eso, algunas de las Bienaventuranzas de Cristo conviven aquí con otras reescrituras borgeanas dando cuenta de la operación que nuestro escritor lleva a cabo

¹⁹ Osvaldo Ferrari, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 99-100, la cursiva es mía.

desde una heterodoxia poética. Es decir, bajo las influencias «literarias» de la tradición judeo-cristiana, del protestantismo, del panteísmo spinoziano, de la argumentación acerca de la conciencia divina de Escoto Erígena, de la concepción mística de Swedenborg y principalmente de la sombra de la poesía, si recordamos «Los proverbios del Infierno», del poeta inglés William Blake²⁰, a quien Borges, en su *Introducción a la literatura inglesa*, caracteriza esencialmente en pocas líneas, no sin admiración:

El poeta, pintor y grabador William Blake (1757-1827) es, con William Langland, uno de los grandes místicos de Inglaterra. Cronológicamente fue contemporáneo de los románticos; mentalmente, de los neoplatónicos, de Swedenborg y de Nietzsche²¹.

A la sombra entonces de los grandes heresiarcas Swedenborg y Blake, a los que Borges se afilia gustoso, los «Fragmentos de un evangelio apócrifo» dan cuenta de una deliberada reescritura, por fuera del canon religioso, que encuentra una voz personal pero sin llegar a encarnar, como en Blake, en una teología poética propia, aunque ambos compartan una emancipación de la autoridad de las Escrituras Sagradas, que en el caso de Borges va más lejos al considerarlas un objeto estético que reescribe en un sentido post-moderno, en tanto no sólo se desvía del dogma sino que, como en el caso de los «Fragmentos», lo subvierte hasta transformarlo en apócrifo.

La operación de presentar este «evangelio apócrifo» en «Fragmentos» se manifiesta a partir de la composición del texto, distribuido en sentencias o también *apotelesmas*²², que el autor ha numerado de un mo-

²⁰ En relación con los «Proverbios del Infierno» de Blake, inscriptos en *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, nos dice el poeta Luis Cernuda en el prólogo a esta obra: «[...] la obra de Blake no descansa sobre una teología o mitología cuyos conceptos y términos estén reconocidos y aceptados por una iglesia y una comunidad de Fieles [...]. De ahí la dificultad primera de su lectura, ya que Blake *inventa* su propia mitología y teología; y la otra dificultad es que a veces usa de conceptos reconocidos y aceptados por el cristianismo, pero dándoles una significación enteramente personal al propio poeta, la cual, para complicar aún más la dificultad inicial, no es siempre la misma según la doctrina anterior de Blake, sino que se modifica y altera de un libro poético a otro» («Prólogo», en William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Buenos Aires, Continente, 2011, p. 8, la cursiva es mía).

²¹ Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, Madrid, Alianza, 2008, p. 72.

²² Según el Diccionario de la R.A.E., el significado de apotelesma es: «Dicho breve y sentencioso; dicho feliz, generalmente el que tiene celebridad por haberlo proferido o escrito algún hombre ilustre o por cualquier otro concepto». En nuestro caso nos

do discontinuo, quebrando la sucesión numérica, para dar cuenta de que la totalidad de las sentencias, a modo de Bienaventuranzas, serían 51, porque en el texto observamos que comienzan con el número tres, faltando la primera y la segunda, y luego, en un orden progresivo, el resto de las sentencias nos muestran que faltan también las correspondientes a los números 21, 22, 23; 35, 36, 37, 38; 42, 43, 44, 45, 46, respectivamente, dando lugar así a 33 sentencias textuales (con las connotaciones que promueve desde ya el número 3: las tres negaciones y luego las tres afirmaciones de Pedro, la santísima Trinidad, etc.). El hecho de que se interrumpa la sucesión numérica nos habla ya de «fragmentos», pertenecientes además a un «evangelio apócrifo» por afuera del dogma cuyas partes faltantes se han perdido o están ocultas. Asimismo, denota la preferencia de Borges por «eso» que falta, por lo «no presente» en el texto, semejante a lo «no dicho» para la poesía. Lo que falta da lugar así a una libertad enunciativa que abre la recepción del lector.

Borges subvierte, altera y reescribe las Bienaventuranzas de los Evangelios canónicos, atribuyéndose en el evangelio «apócrifo» de su autoría la libertad de la poesía. Las Bienaventuranzas que intercala y reescribe junto a otras de su invención son las de Mt 5, 1-12, y Lc 6, 20-26²³. El poeta se arriesga así a intervenir las Bienaventuranzas canónicas, es decir, las «ocho felicidades» que Cristo manifestó a sus discípulos y a quienes allí, en lo alto de la montaña, lo escuchaban para que aspirasen a ellas. Nuestro escritor las despoja del significado doctrinario que encierran para los cristianos: vista y posesión de Dios en el Cielo, y también se atreve a reescribir y alterar las sentencias que los evangelistas anuncian en evangelios cercanos al de las Bienaventuranzas: «La sal de la tierra y la luz del mundo» (Mt 5, 13-16); «El amor a los enemigos» (Lc 6, 27-35), por citar algunos ejemplos, pues cada sentencia borgeana

apoyamos en lo de «dicho breve y sentencioso»; una forma que, por su laconismo, cae dentro del estilo de Borges. Pero también me interesa apuntar, respecto de esta forma, cierta analogía con los proverbios que Blake tituló «Proverbs of Hell» («Proverbios del Infierno»), en *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, que Borges conoce muy bien, y de los cuales cito un ejemplo: «[...] Un necio no ve el mismo árbol que ve un sabio», (William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, pp. 35-39).

²³ El discurso de las Bienaventuranzas, que corresponde al Sermón de la montaña en el Evangelio según Mateo, contiene reminiscencias del Antiguo Testamento, especialmente de los Salmos y los profetas. Las Bienaventuranzas del Evangelio de Lucas son más breves, ya que se dirigen a los gentiles y omiten los temas relacionados con el judaísmo.

tiene su correspondiente relación canónica, excepto las cuatro felicidades enunciadas al final de estos «Fragmentos».

La «subversión» canónica que implican ya los Evangelios para el *status quo* de su tiempo es a su vez alterada y subvertida por el poeta Borges, quien transforma las Bienaventuranzas y sentencias de Cristo en un libre tratado de poesía y de ética personal.

En primer lugar, voy a considerar la relación entre evangelio y poesía a partir de la enunciación del texto, ya que desde el comienzo de estos «Fragmentos» nos enfrentamos a una enunciación ficcional en la que subyacen interrogantes. Podemos preguntarnos, como ya lo hizo el estudioso Daniel Nahson:

¿Quién habla? [...] ¿Cuál es la perspectiva ética del hablante? ¿Se trata de una voz edificante y hebreo-cristiana?, ¿pagana y secular?, ¿escéptica, pragmática o existencial? ¿Cómo explicar su tono grave y leve, acaso incluso aleccionante y desenfadado, a un tiempo didáctico, religioso y laico?²⁴.

En coincidencia con Nahson, retomamos los interrogantes acerca de ¿quién habla? y reconocemos una voz que, por un lado, se superpone a la de Cristo y a la de los evangelistas y que se escuda en la deliberada acepción compositiva de «Fragmentos» y de «apócrifos». Y por el otro, podemos escuchar la voz del poeta como una voz que asimila diferentes voces –pagana, religiosa, laica, profana, existencial– del mismo modo que Robert Browning toma la identidad de Judas o Calibán o la de un soldado mercenario «que muere sin temor y sin fe»²⁵ o Milton, quien, según Borges, toma la identidad de Sansón, el protagonista del poema *Samson Agonistes*²⁶, o el poeta Dante, quien, según Borges teoriza en el prólogo a *Nueve ensayos dantescos*, es cada uno de sus personajes:

²⁴ Daniel Nahson, «Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios», en *La crítica del mito*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 159-227.

²⁵ En el poema «Browning resuelve ser poeta», en Jorge Luis Borges, *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

²⁶ En relación a *Sansón* como «espejo» del poeta Milton, referimos la lectura del propio Borges en *Introducción a la literatura inglesa*: «“Sansón el luchador”, publicada en 1671, es acaso la obra maestra de Milton. [...]. Sansón, traicionado por su mujer, rodeado de enemigos y ciego, es espejo de Milton» (en Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, p. 41).

El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. [...] Para conseguir ese fin, se incluyó como personaje de la Comedia e hizo que sus reacciones no coincidieran o sólo coincidieran alguna vez –en el caso de Filippo Argenti, o en el de Judas– con las decisiones divinas²⁷.

También Borges ha incluido su voz, superpuesta a las otras, en estos «Fragmentos de un evangelio apócrifo». Una voz emancipada de la autoridad de las Escrituras siguiendo así la trayectoria de Dante, Milton y Blake –una tríada admirada por Borges– que el crítico Harold Bloom se encarga de mostrarnos como derribadores de «verdades sagradas»²⁸. Una voz, entonces, la de Borges, que enuncia enmascarada y que si bien admira los evangelios por su valor estético los discute y los altera en su valor de dogma llevando a cabo la ardua tarea de simulación en la que su voz convive con las otras –seculares, religiosas, escépticas–, si pensamos en la disolución del yo tan cara a nuestro escritor.

En cuanto a quién le hablan estos «Evangelios apócrifos», podemos pensar en el lector proteico, acorde a la escritura de Borges. Un lector que puede ser o no cristiano y que la poesía, con su propia ética e invención, libera y provoca.

3. «Fragmentos de un evangelio apócrifo»: un legado ético de la poesía

Examinemos algunas sentencias, a modo de breve muestra, de estos «evangelios apócrifos» y borgeanos que se abren con las «Desdichas» y se cierran con las «Felicidades», a la luz de una lectura poética. Abordamos, en primer lugar, las sentencias que inician las «Desdichas». Así ya, las dos iniciales, 3 y 4 –«Desdichado el pobre en espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra»; «Desdichado el que llora, porque ya tiene el hábito miserable del llanto»–, provocan al lector con la inesperada inversión de las Bienaventuranzas evangélicas de Mt 5, 3-5 y de Lc 6, 20-21: «Felices ustedes, los pobres, porque el Reino de Dios les pertenece»; «Felices ustedes, los que ahora lloran, porque reirán». La voz

²⁷ Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 93-94.

²⁸ Harold Bloom, en *Poesía y creencia*, advierte que: «Todos los grandes poetas, ya sean Dante, Milton o Blake, deben derribar las verdades sagradas hasta llegar a la fábula y a la canción antigua [...]. Toda verdad sagrada, no la propia de uno, se convierte en fábula, [...], que requiere revisión correctiva» («Ilustración y Romanticismo», en *Poesía y creencia*, Luis Cremades [trad.], Madrid, Cátedra, 1991, p. 110).

ficcional se opone aquí de modo radical al «felices» canónico. Con una voz muy secular «el pobre de espíritu» borgeano residirá sólo en la tierra, que, en una suerte de realismo ontológico, oficia de morada última, donde seguirá siendo lo que ha sido: un desdichado. No hay cielo que albergue a este «pobre de espíritu», que conlleva resonancias poéticas de Blake para quien «el tonto no entrará en el cielo por muy santo que sea». En cuanto a la sentencia 4, los que «lloran» no sólo son considerados poco heroicos, contrariando así a los evangelistas, sino que desde la perspectiva de Borges, casi estoica, la manifestación del llanto no garantiza una recompensa en el más allá. Por el contrario, sería una responsabilidad ética, individual, hacerse cargo del sufrimiento sin esperar dádivas: «Dichosos los que saben que el sufrimiento no es una corona de gloria», enuncia luego la sentencia 5, despojada de la fe en «el más allá». En este punto podemos recordar la lectura que hace Borges de Blake y también del místico sueco Swedenbörg, para quienes la salvación se daría por la inteligencia y no por una ascesis de sufrimiento, en el caso de Swedenbörg, y por el goce estético y la liberación de las pasiones, en todos los órdenes: creativo, sexual, social, según Blake²⁹.

«Feliz» en este evangelio apócrifo es aquel que: «No insiste en tener razón, porque nadie la tiene o todos la tienen», como enuncia la sentencia 7, ya que «tener razón» es para Borges ignorar al prójimo desde el argumento, tantas veces falso, del razonamiento. La razón nos puede conducir a laberintos sin salida. Un hombre «justo» sería para Borges «El que prefiera que los otros tengan razón», como se enuncia en el poema «Los justos»³⁰ (*La cifra*, 1981). También será feliz «El que perdona a los otros y el que se perdona a sí mismo», según la sentencia número 8, una máxima sobre el perdón en la que Borges apela a una conciencia personal, ya

²⁹ Como lo apunta el poeta Cernuda en el prólogo ya mencionado, citando a Blake: «En el cielo se admite a los hombres no porque hayan dominado sus pasiones o porque no las tengan, sino porque hayan cultivado su entendimiento. Los tesoros del cielo no consisten en la negación de las pasiones sino en las realidades del intelecto, de las cuales manan todas las pasiones libres en su eterna gloria. “El tonto no entrará en el cielo, por muy santo que sea; la santidad no es el precio de entrada al cielo” [...]» (en William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, p. 18).

³⁰ Jorge Luis Borges, «Los justos», en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 572.

que «El perdón purifica al ofendido, no al ofensor», como lo expresa en el poema en prosa «Una oración»³¹.

La justicia es también en el evangelio borgeano un valor en sí mismo, sin la expectativa de la recompensa celestial. La sentencia 13 —«Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia, *porque les importa más la justicia que su destino humano*»— contradice en su segunda cláusula a Mt 5, 10: «Felices los que son perseguidos por practicar la justicia, *porque a ellos les pertenece el Reino de los Cielos*» (la cursiva es mía). La sentencia borgeana rompe con la lógica de persecución y recompensa en el más allá, propia del evangelio canónico, y apela otra vez a la inmanencia del valor de la justicia despojándolo de la trascendencia que supone *el Reino de los Cielos*, un terreno que para el agnóstico Borges no pasa de ser una conjetura.

La máxima 15 —«Que la luz de una lámpara se encienda, aunque ningún hombre la vea. Dios la verá»— no deja de ser enigmática desde el agnosticismo de Borges y puede encerrar varios sentidos. En principio, subsume el evangelio de Mt 5, 15: «No se enciende una lámpara para meterla en un cajón sino que se la pone sobre el candelero para que ilumine a todos los que están en la casa» y el de Lc 8, 16: «No se enciende una lámpara para cubrirla con un recipiente [...], sino que se la coloca sobre un candelero, para que los que entren vean la luz», y los transforma en materia poética. En los evangelios canónicos se recomienda encender la lámpara y ponerla sobre un candelero, para que los hombres la vean, en analogía con llevar y mostrar la luz de Cristo al mundo, su palabra, sin que esto signifique superar la luz de Dios, el día en que «será todo en todos» (2 Cor 15, 28) alumbrándolo todo, ya no con lámparas hechas por hombres sino con la luminaria que es él mismo: «y su lámpara es el cordero» (Ap 21, 23). La sentencia borgeana exhorta al

³¹ Este poema en prosa está incluido en las ediciones de *Elogio de la sombra* de los años 1969, 1996 y 1997, Buenos Aires, Emecé. En uno de sus momentos, el referido al perdón, Borges considera que «El perdón es un acto ajeno y sólo yo puedo salvarme». Una postura que otorga valor al examen individual de conciencia. Desde ese lugar Borges considera que: «No puedo suplicar que mis errores me sean perdonados», (Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 79). En esta postura subyace la lectura borgeana de la conciencia iluminada por el conocimiento divino, propuesta por Escoto Erigena. Para recorrer la presencia de Escoto Erigena en la obra de Borges remito a Silvia Magnavacca, *Los filósofos medievales en la obra de Borges*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, pp. 63-86.

encendido de la lámpara, pero a un encendido en sí mismo, pues para Borges el gran vidente es Dios. Los hombres pueden que no vean la luz aunque no sean ciegos. Borges, desde su ceguera, contradice en parte a los evangelios, donde los «ciegos» son curados para que se les revele la luz y en consecuencia, la fe: «[...] Recupera la vista, tu fe te ha salvado» (Lc 18, 42). El poeta Borges sigue su propia línea de paradoja en la que la ceguera puede ser una experiencia trascendente y no una falta, puede ser una anticipación de lo desconocido, una lámpara interior que ilumina, puede ser otra gnosis pero no sujeta a la fe: «Esta penumbra es lenta y no duele; / fluye por un manso declive / y se parece a la eternidad», nos dice el yo lírico de la vejez en *Elogio de la sombra*³².

La sentencia 18 —«Los actos de los hombres no merecen ni el fuego ni los cielos»— es un testimonio biográfico y poético. Así lo manifiesta Borges en una de las respuestas a los interlocutores de su conferencia «Los sueños y la poesía», dictada en la Escuela freudiana de Buenos Aires: «Yo personalmente no creo merecer ni eternos castigos ni menos eternas recompensas; vivir es relativamente efímero, no puede castigarse de un modo infinito, es del todo inverosímil aceptar esa idea [...]»³³. Nuestro poeta no se considera merecedor de ningún premio o castigo pues sería arrogarse demasiado; considerarse «alguien» o caer en una vanagloria absurda. Pero esta problemática la expresa Borges mucho mejor en el inolvidable poema «Del Infierno y del Cielo», de *El Otro, el Mismo* (1964)³⁴, que constituye una teoría poética propia, en la que discute a los precursores: Dante, quizás el paraíso de Milton, bajo la recreación de su lectura de Escoto Erígena y del místico Swedenbörg.

³² Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 85.

³³ Jorge Luis Borges, «Los sueños y la poesía», en *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Galma, 1993, pp. 25-26.

³⁴ Este poema, que no citaré aquí, es clave en la obra de Borges, ya que da cuenta de la teoría erigeniana de un Dios que, visto por Borges, según afirma Silvia Magnavacca: «[...] es un Dios que no concede dignidad al mal con el castigo; un Dios que crea el mundo para conocerse a sí mismo, como también lo hacen los poetas», (*Filósofos medievales en la obra de Borges*, pp. 84-85). También, como acotamos, puede ser leído a la luz de la concepción arquitectónica del Cielo que tiene Swedenborg en *Arcana caelestia*, sin olvidar un valioso antecedente: la recopilación de textos sagrados y poéticos que sobre estos dos conceptos publicaron Borges y Bioy Casares en 1959, titulado *Libro del cielo y del infierno*.

Por último, los «Fragmentos» de este evangelio borgeano se completan con las cinco «felicidades» comprendidas entre las sentencias 48 a 51, las más subjetivas, no sólo por contrariar a las «felicidades» evangélicas, sino porque tampoco componen una «escala» espiritual en comunión con el amor a Cristo. Son variaciones que, a partir de la lectura estética de los evangelios, nuestro escritor transforma en poesía poniendo el acento en el componente ético de la «felicidad».

En la sentencia 49 –«Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días»– hace su entrada la poesía que asimila en un acto de fe poética a Virgilio con Cristo. Elección borgeana que reúne al «piadoso» Virgilio y al «insuperable» Cristo. Poesía ética, guardada por la tradición en la memoria de los hombres: «He puesto a Cristo –dice Borges entrevistado– con el cual he discutido atrevidamente muchas veces en este texto»³⁵. Como quien dice, en hospitalario gesto: He puesto a Cristo, el poeta.

En la gramática de la sentencia 50: «Felices los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor», es la conjunción «y» la que abre los senderos de la «felicidad». La primera parte del enunciado la volvemos a leer en el poema «La dicha» de *La Cifra*: «Loado sea el amor en que no hay poseedor ni poseída, pero los dos se entregan»³⁶. El verso asimila al «yo» y al «tú» en el ejercicio amoroso del dar: «Dar y recibir son lo mismo»³⁷, para decirlo con las palabras de Borges dedicadas a María Kodama, en «Inscripción» de *La Cifra*. La segunda parte del enunciado –«los que pueden prescindir del amor»–, nos trae ecos de cierta ataraxia estoica y también cristiana, si recordamos otra vez al apóstol: «¿Estás unido a una mujer? No te separes de ella. ¿No tienes mujer? No la busques. Si te casas no pecas. Y si una joven no se casa, tampoco peca. Pero los que lo hagan sufrirán tribulaciones en su carne que yo quisiera evitarles» (1 Cor 7, 27-28).

Finalmente la sentencia 51 –«Felices los felices»–, reitera la valoración ética de la «felicidad» en sí misma. Un estado ideal que guarda ecos del eudemonismo aristotélico para el que la felicidad es una práctica de vir-

³⁵ Jorge Luis Borges, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 141.

³⁶ Jorge Luis Borges, «La dicha», en *La cifra, Obra poética*, p. 548.

³⁷ Jorge Luis Borges, «Inscripción», en *La cifra, Obra poética*, p. 527.

tudes que conducen a la sabiduría: el estado ideal de felicidad, según Aristóteles en libro I, «Sobre la felicidad», de la *Ética Nicomáquea*:

[...] las acciones de acuerdo con la virtud serán por sí mismas agradables. Y también serán buenas y hermosas, y ambas cosas en sumo grado, si el hombre virtuoso juzga rectamente acerca de todo esto, y juzga como ya hemos dicho. La felicidad, por consiguiente, es lo mejor, lo más hermoso y lo más agradable [...]»³⁸.

Las Bienaventuranzas de las «felicidades» borgeanas anticipan un saber que Borges se atreverá a enunciar al final de su vida: la felicidad es también, como la belleza, un bien común, que él confirma en la donación amorosa, sin olvidarnos de la «felicidad» de la lectura, testimoniada en sus ensayos, prólogos y reseñas.

4. Algunas conclusiones provisionarias

El ingreso, por parte de Borges, al mundo religioso, no va a ser canónico sino estético: «No estamos frente a un sujeto de fe, sino estético, que pareciera ver en los relatos sagrados una fuente inagotable de deconstrucción, de juego y de combinaciones insólitas», piensa también Mario Rodríguez F. en «Tres versiones de Cristo, según Borges»³⁹.

Borges no escribe un quinto evangelio, como se atreve a proponer en una de las entrevistas con Osvaldo Ferrari, sino que interviene las «Bienaventuranzas de Cristo», con sus felicidades y desdichas, transformándolas en «apócrifas», en un doble sentido: el de «ocultas», destinadas a los iniciados (los lectores de Borges), y el de «falsas», ya que podemos leerlas como escritas por un falsificador, el poeta, quien superpone su voz a las voces de los evangelistas para asimilarlas a otras diferentes –profanas, seculares, sagradas– de las que se apropia como lector.

Borges adopta aquí un estilo sentencioso, alejado de la poesía, pero en consonancia –aunque no doctrinaria– con el estilo evangélico. A la audacia de las parábolas y metáforas de Cristo, Borges añade la audacia de una lectura y reescritura poética y personal de esas parábolas y metáforas.

³⁸ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Salvador Rus Rufino y Joaquín E. Meabe (trad.), Barcelona, Del Nuevo Extremo, 2008, p. 36.

³⁹ Mario Rodríguez F., «Tres versiones de Cristo, según Borges, o n versiones de un texto según...», en *Acta literaria*, 12 (1987), p. 9.

Una vez más este poeta agnóstico y escéptico le ha entregado a la poesía un legado ético en el que subyace también lo «no dicho», si pensamos en el carácter fragmentario de estos evangelios. Se trataría de una ética personal que, desde la libertad de la poesía, es consciente además del «secreto que nos sobrepasa», como refiere Luce López Baralt en «Borges o la mística del silencio», recordando al Dionisio Aeropagita de *La hiérarchie celeste*: «Nos cuidamos de honrar con nuestro silencio el secreto que nos sobrepasa»⁴⁰.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Salvador Rus Rufino y Joaquín E. Meabe (trad.), Barcelona, Del Nuevo Extremo, 2008.
- Arnold, Mathew, *Poesía y poetas ingleses*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- Blake, William, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Buenos Aires, Continente, 2011.
- Bloom, Harold, *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Borges, Jorge Luis, «Prólogo» en *El otro, el Mismo*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- , «El arte de contar historias», en *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Agalma, 1993.
- , «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, vol. 1.
- , «Prólogo», en Robert L. Stevenson, *Fábulas*, Buenos Aires, Legasa, 1983.
- , *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- , *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

⁴⁰ Luce López Baralt, «Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999, pp. 29-70.

- , «Browning resuelve ser poeta», en *La Rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- , *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- , *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Borges, Jorge Luis, y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, Madrid, Alianza, 2008.
- Cernuda, Luis, «Prólogo», en William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Buenos Aires, Continente, 2011.
- Ferrari, Osvaldo, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- López Baralt, Luce, «Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Magnavacca, Silvia, *Los filósofos medievales en la obra de Borges*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.
- Nahson, Daniel, *La crítica del mito*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- Navarro Monzó, Julio, *Misterios eleusinos y órficos*, Montevideo, Federación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, 1925.
- Rodríguez F., Mario, «Tres versiones de Cristo, según Borges, o n versiones de un texto según...», en *Acta literaria*, 12 (1987), pp. 5-19.
- Santayana, George, *La idea de Cristo en los Evangelios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

El humor como instrumento de crítica y denuncia en la obra de algunos narradores mexicanos

BLANCA ESTELA RUIZ

Universidad de Guadalajara

RESUMEN: En la obra de algunos escritores mexicanos no considerados precisamente humoristas, el humor es una herramienta útil para exhibir ciertos vicios como la ignorancia, la opresión y el fanatismo, y para criticar aquello que pretende erigirse como norma. En las obras de Rulfo, de Rojas González, de Elena Garro o de Elena Poniatowska, por ejemplo, hay una sonrisa discreta, casi silenciosa, de resignada amargura en sus personajes, que son víctimas de inesperadas bromas que les juega la vida.

PALABRAS CLAVE: Humor, literatura mexicana, crítica, resiliencia

*No me importa tomarme la vida en serio
mientras conserve el sentido del humor*

Juan Manuel Serrat, «No me importa», en *Bienaventurados* (1987)

Julio Cortázar, en sus clases de literatura impartidas en Berkeley, California, en el otoño de 1980 y publicadas póstumamente en 2003 por la editorial Alfaguara, dedicó la quinta de las ocho sesiones programadas para hablar de la música y del humor. Un binomio del que ya se había ocupado el pensador alemán Friedrich Nietzsche, en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (*Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, 1889),

donde escribe que el «humanitarismo en persona» es «el conservar la jovialidad y burlarse bondadosamente de sí mismo –*ridendo dicere severum* [decir cosas severas riendo] allí donde el *verum dicere* [decir la verdad] justificaría todas las durezas–». Esas «durezas», aclara Nietzsche, las sufrimos «como una herida abierta» cuando nos importa el destino de aquello de lo que hemos hecho una «causa propia» y esa «causa propia» para él era el propósito de la música: «¿De qué sufro cuando sufro el destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter trasfigurador del mundo, de su carácter afirmador, –de que es música de *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dionisio [...]–»¹. Cortázar refirió que «no hay nada más terrible que hablar en serio del humor, y al mismo tiempo es difícil hablar del humor con humor porque entonces el humor se las ingenia para que uno diga cosas que no son las que quiere decir»². Nada más cierto, como cierta también es la confusión «bastante peligrosa», agrega el autor de *Rayuela*, que «suele haber entre el humor y la simple comicidad»³. Y en efecto, suelen tomarse como sinónimos, pero no lo son: lo cómico es una actitud meramente festiva que busca el cosquilleo momentáneo, la carcajada fugaz, blancos fáciles del chiste común, resultado de un más o menos afortunado juego de palabras o de referencia a situaciones chistosas; mientras que el humor lleva dentro una idea cautivadora que desenmascara, desacraliza y denuncia, que pretende llamar la atención y fijarse en la mente. Lo cómico es una simple percepción e, incluso, una distracción. Como apuntó el filósofo francés Henri Bergson en su ensayo sobre la risa (*Le rire*, 1900), su propósito es rascar las costillas para hacer reír, en tanto que lo humorístico es un proceso mental que antes de tocar los nervios, seduce las neuronas y estruja el corazón. Lo cómico se regodea en la carcajada de un buen chiste; el humor retoza en una sonrisa discreta y sutil que deja una sensación o un pensamiento.

El humor tiende a cuestionar e invertir los valores de los esquemas rígidos que pretenden erigirse como norma; los baja de su pedestal y los mira a la cara, en su justo nivel, sin maquillajes ni censuras, por eso en la literatura ha encontrado el mejor de sus cómplices, pues el discurso litera-

¹ Friedrich Nietzsche, «El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música», en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza, 2000, p. 127.

² Julio Cortázar, «Musicalidad y humor en la literatura», en *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed.), Ciudad de México, Alfaguara, 2014, p. 158.

³ Julio Cortázar, «Musicalidad y humor en la literatura», p. 158.

rio en la libertad absoluta de su naturaleza lúdica, ha sabido poner el dedo en la llaga allí donde el espíritu crítico, con ingenio y agudeza, revela los secretos mejor guardados de la comunicación tanto en lo que dice como en lo que calla. Muchos escritores, aun aquéllos que no se consideran abiertamente humoristas, han echado mano del humor para nombrar con una eficacia extraordinaria ese guión oculto sobre el que deambula el acontecer social. En los momentos más álgidos de la acción, el humor suele presentarse a veces también como un paliativo ante la tensión dramática. Julio Cortázar (y permódenme que cite a este escritor argentino en un texto dedicado a los escritores mexicanos, pero es que el mate y el café de olla, como el humor, suelen abrir las puertas de la casa y del corazón, a los buenos amigos) confesó que el humor le fue un instrumento útil para contar un pasaje cuya tensión le resultaba perturbador e «insoportable»:

Quando estaba escribiendo *Rayuela* (me cito porque fue la experiencia que yo mismo viví) había algunos momentos absolutamente insoportables que no hubiera podido escribir como un escritor dramático, poniendo directamente la tragedia, el pathos, el drama; hubiera sido absolutamente incapaz de hacerlo. Entonces un humor a veces muy negro, muy sombrío, vino en mi ayuda y me permitió que a lo largo de extensos diálogos donde se está hablando de una cosa en un plano trivial y casi chistoso, por debajo se está ventilando una situación de vida o muerte. Como ejemplo para los que conocen *Rayuela*, hay un largo diálogo la noche en que muere el niño de la Maga tratado así porque para mí era insoportable contar ese episodio. Hay otro largo diálogo de ruptura entre Oliveira y la Maga tratado también con un humor muy negro. En los dos casos lo que me permitió llegar al final del capítulo fue la utilización del humor⁴.

Y en efecto, el capítulo 28 de la primera parte de la novela, «Del lado de allá», refiere la anécdota de la muerte del pequeño Rocamadour, en una lluviosa noche parisiense mientras la Maga (Lucía), su madre, conversa con Ossip Gregorovius, un intelectual que la pretende, con Horacio Oliveira, su compañero de vida, que se integra luego a la charla, con el pintor Etienne y la pareja de novios, la ceramista Babs y pianista Roland, quienes llegan más tarde al apartamento para avisar del intento de suicidio de Gay. Tendidos sobre la alfombra, en la penumbra y a media voz porque creen que el bebé yace enfermo en su cuna, este «Club de la serpiente», como se suelen llamar, mantienen una anodina conversación que se extiende hasta altas horas de la madrugada entre los pormenores del envenenamiento del amigo y la pelea con el vecino, que se queja del ruido

⁴ Julio Cortázar, «Musicalidad y humor en la literatura», p. 160.

producido por la reunión. En medio de la larga charla, la madre va a darle la medicina a su hijo y se da cuenta de que está muerto. El desenlace no puede ser más frío: «Creo que Gregorovius bajó a avisar a la policía. ¿Vos te quedás aquí?», pregunta Etienne a Horacio Oliveira, quien responde: «No, ¿para qué? No les va a gustar si encuentran tanta gente a esta hora. Mejor sería que se quedara Babs, dos mujeres son siempre un buen argumento en estos casos. Es más íntimo, ¿entendés?»⁵. Lo mismo sucede en la obra del escritor duranguense José Revueltas, *Los días terrenales*, publicada catorce años antes que *Rayuela*⁶, en una escena muy similar: Bandera, un bebé de diez meses de edad, ha muerto de inanición, y sus padres, una pareja de militantes comunistas, permanecen incólumes ante el hecho: la madre, Julia, no evita que la niña muera de hambre y resignada se limita a contemplar su agonía: «tiene dos días de no poder cerrar sus ojos», «vale más que acabe cuanto antes»⁷. Y el padre, Fidel, prefiere invertir los quince pesos que dieron los compañeros de Partido para el entierro de la niña en gastos de envío del órgano de difusión del Partido. «El periódico podía esperar», insistió Bautista, un camarada militante, a lo que Fidel responde: «La que puede esperar es ella, porque está muerta»⁸.

Otro ejemplo que rompe con la tensión dramática es el texto titulado «El árbol», de la escritora poblana Elena Garro, cuento recogido en la colección *La semana de colores* (1963). En una escena bastante tensa entre los personajes principales, Luisa y Marta, en la que una relata a la otra su crimen, se lee el siguiente diálogo:

—¿Usted mató a una mujer?

—Sí, Martita, maté a la mujer

—¡Ah, qué Luisa, que cosas dice!

[...]

— Continúa Luisa] la vi venir. La muy ingrata venía columpiando su canasta bien llena de fruta, y me dije en mis adentros: «Ya vas a callar, paloma...» y le enterré mi cuchillo.

Luisa dejó de hablar. Marta tuvo la certeza de que sus silencios eran premeditados. Asustada, respiró el aire pesado que las palabras de Luisa acumulaban sobre sus cabezas.

⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000, p. 195.

⁶ *Los días terrenales* de José Revueltas se publicaron por primera vez en 1949 en la Ciudad de México por la Editorial Stylo. *Rayuela* de Julio Cortázar apareció en 1963 en Buenos Aires bajo el sello de Editorial Sudamericana.

⁷ José Revueltas, *Los días terrenales*, Ciudad de México, Era, 1984, p. 68.

⁸ José Revueltas, *Los días terrenales*, p. 72.

—¡Ay!, Luisa, ¿y cómo tuvo valor para hacer una cosa tan horrible? ¿Cómo se puede enterrar un cuchillo...?

—Pues en la barriga, Martita, ¿dónde más seguro y más blandito que la entraña? [...] Y me salí del mercado y bajé la calle corriendo... Todavía llevaba yo el cuchillo en la mano cuando me metí en la casa donde me agarraron. ¡Iba bien lleno de sangre!

—¿No se lo dejó clavado?

—No Martita, se lo saqué porque era mío⁹.

Un humor a veces negro y sombrío que en un plano trivial encubre una situación «de vida o muerte» es, igualmente, la estrategia narrativa de la novela *Las muertas* (1977) del escritor guanajuatense Jorge Ibarguengoitia. Aquí se recrean los hechos desde la voz de un narrador anónimo y un estilo impersonal, propio de la crónica periodística, que, desprovisto de cualquier juicio de valor y aunado a un humor frío, penetrante e impredecible, ofrece una visión desencantada de la vida, pero sin amarguras ni resentimientos. En un pasaje de la obra se alude a un pleito concluido trágicamente entre dos mujeres que caen de cabeza «agarradas todavía de las greñas» desde un piso de cuatro metros de alto. «Sus cráneos se estrellaron contra el cemento y se rompieron como huevos. En ese momento terminaron sus vidas. Se llamaban Evelia y Feliza»:

[...] hay dos mujeres con las caras muy cerca una de la otra, frente a frente, cada una está aferrada con ambas manos de las greñas de la otra. Tienen las facciones descompuestas, los ojos a veces cerrados por el dolor, a veces desorbitados, la boca torcida, les escurre una baba espumosa, los vestidos desarreglados y rotos —por un escote asoman los pedazos de un brassiere—. Se mueven al mismo tiempo, muy juntas, como si estuvieran bailando: tres pasos para allá, dos para acá, de vez en cuando un pisotón, un puntapié en la espinilla, un rodillazo en la barriga. Los ruidos que hacen las mujeres son casi animales: pujidos, quejidos, resoplidos, de vez en cuando, una palabra corta y malsonante —«puta», etc.—¹⁰.

La ironía y el sarcasmo son recursos eficaces que aumentan la catarsis de la tensión dramática.

Theodor Reik, amigo, biógrafo y discípulo del psicoanalista austríaco Sigmund Freud, escribió un estudio sobre el humor judío que combina una insólita mezcla de agudeza mental y melancólica resignación situándose en

⁹ Elena Garro, «El árbol», en *La semana de colores*, Ciudad de México, Porrúa, 2006, pp. 210-213.

¹⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005.

el límite entre el gozo y la hostilidad, en una agresión devastadora contra el yo disfrazada de humilde modestia que parece indicar que ríe mejor quien ríe al último. A Reik se debe igualmente esa teoría del shock que acompaña la liberación súbita de energía reprimida a través de la válvula de escape del sarcasmo o de la ironía. En «La parábola del niño tuerto», cuento del escritor tapatío Francisco Rojas González y que forma parte de la colección de cuentos titulada *El diosero* (1952), hay un paradójico masoquismo que busca la reafirmación del ser a través de su negación: una madre acongojada por las constantes burlas que los escolares hacían a su hijo por su condición de tuerto, y ante la impotencia de los remedios caseros para aliviarlo, «prometió a la Virgen de San Juan de los Lagos llevar a su santuario al muchacho, quien sería portador de un ojo de plata, exvoto que dedicaban a cambio de templar la inclemencia del muchacherío». Así que una vez dispuesto lo necesario, madre e hijo se enfilaron en la procesión el día de la Virgen de San Juan; y en la víspera del regreso a casa, un cohete de los «miles que reventaban en escándalo de luz, al estallido de su vientre ahíto de salitre y de pólvora» fue a posarse precisamente en la única pupila sana del muchacho:

Él gimió y maldijo su suerte... Mas ella, acariciándole la cara con sus dos manos le dijo:
 —Ya sabía yo, hijito, que la Virgen de San Juan no nos iba a negar un milagrito...
 ¡Porque lo que ha hecho contigo es un milagro patente!
 Él puso una cara de estupefacción al escuchar aquellas palabras.
 —¿Milagro, madre? Pues no se lo agradezco, he perdido mi ojo bueno en las puertas de su templo.
 —Ése es el prodigio por el que debemos bendecirla: cuando te vean en el pueblo, todos quedarán chasqueados y no van a tener más remedio que buscarse otro tuerto de quien burlarse... Porque tú, hijo mío, ya no eres tuerto.
 Él permaneció silencioso algunos instantes, el gesto de amargura fue mudando lentamente hasta transformarse en una sonrisa dulce, de ciego, que le iluminó toda la cara.
 —¡Es verdad, madre, yo ya no soy tuerto!... Volveremos el año que entra; sí, volveremos al Santuario para agradecer las mercedes a Nuestra Señora.
 —Volveremos, hijo, con un par de ojos de plata.
 Y, lentamente, prosiguieron su camino¹¹.

Víctima de una jugarreta irónica de la vida, los protagonistas del cuento de Rosas González adoptan una sorprendente actitud de entereza como lo haría el insólito humor judío, según explica el profesor y psicoanalista ale-

¹¹ Francisco Rojas González, «La parábola del niño tuerto», en *El diosero*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 45.

mán asentado en Norteamérica Martin Grotjahn en su *Psicología del humorismo* (*Beyond Laughter*, 1957):

[...] toma con cortesía una cortante daga de manos de su enemigo; la afila hasta hacerla capaz de cortar un cabello en el aire; la pule, hasta que brilla y refulge; se apuñala con ella, y la devuelve finamente al antisemita con el mudo reproche: «A ver si eres capaz de hacer lo mismo»¹².

El humor, como esa capacidad de crecer al enfrentar circunstancias difíciles llamada resiliencia, abre el corazón y la mente a la esperanza cuando la vida no sonrío. El mundo se ofrece constantemente como una serie de naufragios que el humor permite sobrevivir. Es el madero que intempestivamente flota entre las aguas caóticas como una posibilidad de aferrarse a él y alcanzar la esperada orilla. En tierra firme el hombre volverá a reconstruir las naves para lanzarse de nuevo al mar con una sonrisa en los labios, consciente de que habrá de sortear otro naufragio y muy probablemente muchos más, pero el dolor y la pérdida habrán templado el carácter.

El filósofo español Fernando Savater, en el capítulo X de su *Invitación a la ética*, titulado justamente «Humor», apoyándose en las palabras de Zaratustra («vosotros, hombres superiores, aprended a reír»), insiste en la risa como un ejercicio de aprendizaje surgido del mayor sufrimiento, ya que «lo que más hondamente duele al hombre reflexivo, al de intuición más radical y audaz, es justamente lo que le educa para la risa»¹³.

El escritor mexicano Juan De Dios Peza escribió un poema titulado «Reír llorando», recogido en su poemario *Recuerdos y esperanzas* (1892). En este texto el poeta recrea una anécdota sucedida a Garrick, el famoso actor y dramaturgo inglés, quien se debate entre la risa y el llanto mientras hace un recuento de sus logros y fracasos a lo largo de su vida. Y al final el texto concluye:

¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!
¡Nadie en lo alegre de la risa fie,
porque en los seres que el dolor devora
el alma llora cuando el rostro ríe!
Si se muere la fe, si huye la calma,

¹² Martin Grotjahn, *Psicología del humorismo*, Joaquín Merino (trad.), Madrid, Morata, 1961, p. 32.

¹³ Fernando Savater, *Invitación a la ética*, Ciudad de México, Anagrama, 1982, p. 111.

si sólo abrojos nuestra planta pisa,
lanza a la faz la tempestad del alma
un relámpago triste: la sonrisa.

El carnaval del mundo engaña tanto,
que las vidas son breves mascaradas;
aquí aprendemos a reír con llanto,
y también a llorar con carcajadas¹⁴.

El sentido del humor le permite al hombre en su tránsito por el mundo no tomarse en serio pero sí lo suficiente; sentirse único sabiendo que es vulgarmente parecido a los demás; a ver la vida sin demasiado ni poco júbilo y dolor, en su justa medida: con humor.

El humor más sutil suele emanar de las minorías oprimidas y marginadas que se han valido de él para hacer más soportables sus miserables vidas. El sufrimiento las dota de un prodigioso talento para reírse de sí mismas y de lo que las rodea, como una especie de resignado bálsamo ante lo inevitable. Así se advierte también en los personajes rulfianos, que son víctimas de inesperadas bromas que suele jugarles la vida. En «Luvina», por ejemplo, cuento que forma parte de la colección de *El llano en llamas* (1953), se lee:

Un día traté de convencerlos [habla un profesor a los habitantes Luvina] de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. —¡Vámonos de aquí! —les dije. —No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará.

Ellos me oyeron sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.

—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?

Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos, da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molennes, y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre¹⁵.

En el clima trágico de sus obras, el escritor jalisciense supo recurrir al humor para eximir las del patetismo y la sensiblería. Entre la parquedad y la desolación que se respira en su obra, el humor es un contrapunto casi

¹⁴ Juan de Dios Peza, *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y versos festivos*, Ciudad de México, Porrúa, 1998, p. 11.

¹⁵ Juan Rulfo, «Luvina», en *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

imperceptible que equilibra el drama que viven sus personajes. A través del humor, Rulfo los humaniza, los obliga a sonreír socarronamente con resignada amargura, sabedores, sin embargo, de que la vida misma les lanza una mirada de soslayo cuando ilusoriamente pretenden sustraerse y dominar su destino.

El escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez (y perdonen nuevamente que incurra en citar a un escritor que no es mexicano, pero es que también «la queimada» como «el mate» y «el café de olla», es una bebida que, como el humor, anima los corazones y estrecha los lazos de amistad), dedicó al humor no sólo su obra, vasta y magistral, sino su discurso de ingreso a la Real Academia Española, en cuyas fervientes líneas declaró que:

Si convenimos en que la musa que más frecuentemente guía la pluma de un escritor es la disconformidad, nos convendrá enseguida discernir qué reacciones son posibles ante el disgusto de un descontento, y hallaremos que son únicamente tres, dos de las cuales pueden ser estimadas como primarias o instintivas y la otra calificada de inteligente [...] Las dos reacciones primarias son la cólera y la tristeza, la imprecación y el llanto [...] En cuanto a la tercera reacción es algo ya muy diferente. Cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud: la de la burla [...] la impresión hiriente no pasa tan sólo por el corazón para tomar en él bríos de protesta o acentos aflictivos, sino que se deja macerar en el cerebro, de donde sale como amansada: más pulida, más cortés y, sobre todo, más comprensiva¹⁶.

Nada más cercano a la experiencia y a la madurez que devolverle al mundo un disgusto o un dolor con una sonrisa, sin desgarrarse las vestiduras ni cortarse las venas, como afirma el autor de *El malvado Carabel*, para quien el humor incide en las neuronas antes que en los nervios porque supone un ejercicio de agudeza e ingenio que no es sino la celebración gozosa y lúdica de la inteligencia. Un hombre de humor no sólo es un hombre jovial sino también un hombre agudo, que supera el miedo y la angustia a través de una fuerza liberadora y transgresora que le permite asir la realidad para comprenderla y presentarla purificada: sin dogmas ni limitaciones. Fernández Flórez concluye que «El humor es sencillamente una posición ante la vida»¹⁷. Un verso del romance «Finjamos que soy feliz» de la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz dice que

¹⁶ Wenceslao Fernández Flórez, «El humor en la literatura española». *Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Saez, 1945, pp. 12-14.

¹⁷ Wenceslao Fernández Flórez, «El humor en la literatura española», p. 14.

«conforme el humor le dicta, sigue cada cual el bando»¹⁸. Y de eso estaba convencido Ibargüengoitia: «eso es lo que es el humor: una manera peculiar y ligeramente oblicua de percibir las cosas. Como el daltonismo, es algo que afecta permanentemente la visión del individuo, no unas gafas que uno se quita y pone a voluntad»¹⁹.

Quizá los autores ofrezcan a través del humor una mirada subjetiva que permite distinguir la postura que asumen los personajes ante su realidad y la actitud que adoptan frente a los conflictos y los problemas con los que se han de enfrentar, pero es un excelente instrumento también para dar voz a quien no la tiene: los niños verbigracia. A través de los ojos de una niña llamada Lilus Kikus, nombre que da título a la primera obra de Elena Poniatowska, escrita en 1954, es que somos transportados al asombroso y mágico mundo infantil en donde es posible que crezcan soles en las uñas para iluminar las páginas de los libros que uno lee. Un mundo en donde no hace falta nada más que «un ramito de hierbas finas, romerito y pastitos; un pelo de Napoleón, de los que venden en la escuela por diez centavos y el primer diente caído, metido todo en una bolsita cosida en los calzones»; y en los bolsillos, aquellos amuletos protectores contra el orden y la disciplina que todo lo corrompen y echan a perder: «la cinta negra de un muerto, dos pedacitos grises y duros de uñas de pie de papá, un trébol de tres hojas y el polvo recogido a los pies de un Cristo en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad»²⁰. Desde el principio y en cada uno de los doce capítulos subsiguientes de esta breve novela, se hace presente un marcado distanciamiento entre dos universos diametralmente opuestos: el de los adultos empeñados en imponer su ley como única y verdadera; y el de los niños, último bastión habitable de la imaginación y la curiosidad, germen de todo conocimiento. El humor en los relatos de Lilus es la herramienta con la que hace frente a la realidad, particularmente cuando ésta no le es favorable, como aquella ocasión en la que de camino a la mercería a donde se dirigía a comprar hilos, se topa con una manifestación: «de muchos Siete Machos, y uno de ellos está gritando: “La voluntad del pueblo... el futuro de México... nuestros recursos naturales... el bienestar...”». Y de pronto, con-

¹⁸ Juana Inés de la Cruz, «Romances filosóficos y amorosos», en *Obras completas*, Ciudad de México, Porrúa, 1992, p. 4.

¹⁹ Jorge Ibargüengoitia, *Ideas en venta*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005, p. 73.

²⁰ Elena Poniatowska, *Lilus Kikus*, Ciudad de México, Biblioteca Era, 2007, p. 9.

tagiada por el júbilo de la muchedumbre enardecida, empieza también a gritar vítores a favor del líder: «“¡Qué viva don Cástulo Ratón!” Y ¡pum pas pum!, que le aceleran un guamazo por detrás. Algunos de los Siete Machos levantan del suelo una Lilus Kikus tiesa pero patriota». Y con humor imagina mundos habitables y posibles:

Lilus se marcha a su casa, y por el camino se le ocurre que si le hubieran pegado más fuerte, a lo mejor la mandan al hospital. Don Cástulo Ratón habría ido entonces a visitarla en un coche negro para ofrecerle la medalla «Virtuti Lilus Kikus». Los periódicos publicarían su retrato con la noticia: «Lilus Kikus seduce al pueblo». Y en la Sección de Sociales: «La guapa Lilus Kikus, luciendo precioso vestido defendió horrores a su partido. Se ve que lo ama en cantidades industriales...»²¹.

Poniatowska en su *Lilus Kikus*, rinde un homenaje a la vida en sus minucias diarias, a esa vida que, como ha dicho ella más de alguna vez, es una naranja de gajos pulposos, cuyo jugo se nos escurre por la barbilla.

En una entrevista a propósito de la recepción del premio Príncipe de Asturias en 1983, Juan Rulfo confesó que el humor es lo único que necesitaba para ponerse a salvo de las pesadillas y de la maldad de los hombres²². El autor de *Pedro Páramo* se consideraba a sí mismo un hombre con sentido del humor y alguna vez afirmó que «la vida no es muy seria en sus cosas», título bajo el que publicó un cuento en el número 40 de la revista *América* del 30 de junio de 1945. Efectivamente, como dijo Rulfo, «la vida no es muy seria en sus cosas», pero el humor, sí.

OBRAS CITADAS

Cortázar, Julio, «Musicalidad y humor en la literatura», en *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed.), Ciudad de México, Alfaguara, 2014.

—, *Rayuela*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000.

²¹ Elena Poniatowska, *Lilus Kikus*, p. 22.

²² Mercedes Milá entrevistó a Juan Rulfo después de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1983 para el programa «Buenas noches» de la Televisión española: «Entrevista a Juan Rulfo», en *Canal de Juanquidort* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 19-05-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=Ka1Y6Pk-7Rg>>.

- Cruz, Juana Inés de la, «Romances filosóficos y amorosos», en *Obras completas*, Ciudad de México, Editorial Porrúa, 1992.
- «Entrevista a Juan Rulfo», en *Canal de juanquidort* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 19-05-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=Ka1Y6Pk-7Rg>>.
- Fernández Flórez, Wenceslao, «*El humor en la literatura española*». *Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Saez, 1945.
- Garro, Elena, «El árbol», en *La semana de colores*, Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- Grotjahn, Martin, *Psicología del humorismo*, Joaquín Merino (trad.), Madrid, Morata, 1961.
- Ibargüengoitia, Jorge, *Las muertas*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005.
- , *Ideas en venta*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, «El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música», en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza, 2000.
- Peza, Juan de Dios, *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y versos festivos*, Ciudad de México, Porrúa, 1998.
- Poniatowska, Elena, *Lilus Kikus*, Ciudad de México, Biblioteca Era, 2007.
- Revueltas, José, *Los días terrenales*, Ciudad de México, Biblioteca Era, 1984.
- Rojas González, Francisco, «La parábola del niño tuerto», en *El diosero*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Rulfo, Juan, «Luvina», en *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Savater, Fernando, «Humor», en *Invitación a la ética*, Ciudad de México, Anagrama, 1982.

***La forma del silencio* de María Luisa Puga: una novela urbana distinta**

CARMEN PATRICIA TOVAR

Oberlin College

RESUMEN: El objetivo primordial de la narradora de *La forma del silencio*, quien a la vez escribe la historia, es explorar su pasado para encontrar el primer momento en el que ella se da cuenta de que la percepción que otros tienen de ella no es la misma que ella tiene de sí. Paralelamente, busca encontrar perceptivas divergentes en ocho temas distintos dentro de los cuales se encuentran la novela, Distrito Federal y el país para establecer que la representación y la realidad son diferentes. Aunque a *La forma del silencio* se le considera la novela más autobiográfica de Puga, propongo considerarla como novela urbana distinta, porque es auto-crítica y porque, conforme se construye la narrativa, va cuestionando lo que han hecho los escritores canónicos con el género narrativo. Asimismo, presenta y cuestiona las representaciones de la ciudad y el país en la novela urbana mexicana. Todo esto ocurre en un ejercicio de flujo de conciencia por medio del cual la narradora muestra su proceso de reflexión y crítica, invitando al lector a seguir ese razonamiento y a convertirse en partícipe activo y crítico de su consumo cultural nacional.

PALABRAS CLAVE: María Luisa Puga, *La forma del silencio*, novela urbana mexicana

Una de las premisas de la *Teoría de la novela* de Lukács era que el género novelístico contestaba a una necesidad de darle coherencia al sin-sentido caótico de su momento¹. Antes de su surgimiento, según Lukács, la épica había cumplido con ese objetivo sirviéndose de una cosmogonía

¹ Georg Lukács, *The Theory of the Novel: A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1971.

del bien y del mal en la que se basaba la razón de las consecuencias. Para cuando aparece la novela, el mundo se había transformado y había evolucionado tanto (religiosa, cultural y políticamente hablando) que una de las funciones de la novela a las que apunta Lukács es darle sentido al caos y buscar el significado de la condición humana a través de la exploración de emociones y el tratamiento de ideas por medio del desarrollo de tramas ideadas. En este sentido, *La forma del silencio*, retoma esta función fundamental de la novela de asumir el caos y explorar el significado de la existencia. No obstante, las innovaciones en el estilo híbrido de María Luisa Puga y la problematización del género canónico hacen de esta obra urbana una novela un poco diferente.

En *La forma del silencio*, la narradora anónima meta-diegética (que es la protagonista escritora que está produciendo la novela que estamos leyendo) está en el proceso de construir un relato en donde se intersecan la introspección con la retrospectiva con el fin de indagar los silencios que se ocultan detrás de las palabras –de ahí que el título de la novela *La forma del silencio* se refiera al ejercicio escritural exploratorio de la narradora–. Su premisa es que «Una novela es una flecha que se lanza al aire a ver qué. [...] un acto propiciatorio para aprender a ver, a sentir las cosas de otra manera»². Por tanto, la narradora retoma la función discernidora de la novela enfatizando no el hallazgo de una respuesta final, sino la jornada hacia el descubrimiento del sentido. Por medio de su escritura, sus recuerdos, sus experiencias y sus perspectivas, la narradora va a diseccionar, explorar, sentir y pensar acerca de los nueve temas que enlista «a manera de índice» al principio de su obra: La casa, Acapulco, La escuetez, Juan, Distrito Federal, El país, Yo, La novela y La crisis. Estos temas, que son algunos a los que María Luisa Puga recurre en otras novelas³, más que como listado de temas de capítulos le servirán a la narradora como delimitadores para ayudarla a no alejarse por la tangente entre sus flujos de conciencia.

Bien se sabe que todas las obras de María Luisa Puga contienen elementos biográficos. Por ende, podemos asumir que a lo largo de su carrera la autora escribe sobre eventos reales con el objetivo de seguir examinándolos y de comprenderlos mejor. Por su parte, la escritora opina

² María Luisa Puga, *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1987, p. 195.

³ Erna Pfeiffer discute los temas recurrentes de Puga en su artículo «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 271-290.

que la «novelística debe nutrirse de la realidad en la que nace, no por un afán de realismo, sino de pertenencia, de especificidad, de autenticidad para poder entonces alcanzar el universalismo al que toda novelística aspira»⁴. Si bien lo que cuenta son pedazos de su historia personal, esas vivencias son parte de la condición humana general, que las convierte en experiencias universales.

En *La forma del silencio* los relatos que recuenta la narradora coinciden con las memorias infantiles y juveniles de la autora: la muerte de su madre a una temprana edad, la relación con sus hermanos y su padre, su crianza como *niña decente* en Acapulco bajo la estricta tutela de su abuela materna, y su mudanza a la Ciudad de México en su juventud lejos de su familia. Esta primera parte biográfica de la trama es la que tiene un hilo conector coherente; la segunda parte es mayormente un tejido de ideas sobre los temas propuestos que se combinan y se entrelazan para hacer avanzar la trama. A modo de ejemplo, cuando dice que va a tocar el tema de «Juan», termina hablando sobre «la escuetez» y viceversa o cuando dilucida sobre «la crisis», habla del «país» invariablemente. La crítica, al intentar examinar la novela, discute el estilo tan particular de Puga. Irma López, entre ellas, advierte que la fluidez de formas, géneros y estilos en la novelística de Puga hacen difícil su catalogación dentro de los géneros existentes. «Este elemento híbrido que se encuentra en la obra de Puga, convierte su ficción en una literatura de frontera, en donde convergen sucesivamente realidades múltiples que otorgan una experiencia diversa»⁵. Erna Pfeiffer concuerda que a Puga en general le gusta «no centrar ni estructurar demasiado las narrativas» para así situarse en la periferia y desde su perspectiva fuereña escribir sobre lo homogéneo⁶. Escribiendo sobre otra novela de Puga, Elizabeth Montes Garcés se sirve del término «autografía», acuñado por Jeanne Perreault, para examinar la construcción identitaria de la narradora dentro de una novela aparentemente autorreferencial en la que parece haber muchas tangentes que distraen a la narradora de su exploración ontológica. La autografía se define como la «escritura cuyo efecto es traer a la realidad un *self* que la autora llama “yo” pero cuyos parámetros resisten

⁴ María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad», en *Tinta*, 1.5 (1987), p. 64.

⁵ Irma López, *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang, 1996, p. 116.

⁶ Erna Pfeiffer, «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», p. 276.

lo monádico»⁷. Dicho término se puede aplicar a varias de las protagonistas de Puga, puesto que su búsqueda identitaria nunca es exclusivamente introspectiva, sino que integra otros factores externos que complican la definición del *self* en sí mismo. Más tarde, María del Carmen Dolores Cuecuencha Mendoza propone entender el estilo narratológico de Puga como «autoficción» para así considerar cómo por medio de la autoficcionalización la autora desvanece y problematiza las fronteras entre el nivel diegético y extradiegético del texto⁸.

A pesar de que a María Luisa Puga se le ha encasillado como autora autobiográfica o autora de Bildungsroman femeninos, en esta comunicación propongo considerar *La forma del silencio* (1987) como una novela urbana heredera de la tradición del corte de *Gazapo* (Gustavo Sainz, 1965), *Chin Chin el Teporocho* (Armando Ramírez, 1971), *Los días y los años* (Luis González de Alba, 1971) o *El vampiro de la Colonia Roma* (Luis Zapata, 1979), por citar algunos casos, en donde existe una voz en primera persona que vocaliza la experiencia citadina personal de su autor. En todas estas novelas, el narrador tiene un estilo propio de narración y utiliza nuevas formas del lenguaje con los cuales borra la línea entre la realidad y la ficción para crear una nueva representación del entorno urbano cotidiano, a la vez que intenta definir su existencia. Al alejarnos de los elementos puramente autobiográficos de *La forma del silencio*, se puede apreciar la complejidad rizomática en el pensamiento y estilo de Puga en cuanto a los nueve temas que propone explorar en esta obra y de los cuales nos centraremos en dos: la novela y el Distrito Federal.

Para su exploración del sentido, la protagonista-narradora explica que el género novelístico le parece el mejor medio para entender la realidad, puesto que la novela provee un espacio de entendimiento, reconstrucción, reorganización, que le ayuda a descubrir lo que piensa y a despertar lo que duerme en su inconsciente: «lo mágico de la novela como género es que es como si uno escogiera un pedazo de realidad para acercárselo y verlo de a poquito, y al hacerlo uno está moviendo, alterando algo que yace invisible, como dormido, y que al ser despertado

⁷ Elizabeth Montes Garcés, «Cáncer y escritura en Antonia de María Luisa Puga», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 255-269.

⁸ María del Carmen Dolores Cuecuencha Mendoza, *María Luisa Puga: de la autobiografía a la autoficción*, México, Universidad Autónoma de México, 2014.

se levanta y habla [...]»⁹. A la par de la búsqueda de «la forma del silencio», la narradora quiere recordar en qué momento de su vida la percepción que su familia tiene sobre ella es la que rige sus relaciones familiares y personales. De esta forma, la escritura se convierte en el medio para definirse y entender su dualidad ontológica: el yo que ella siente en sus adentros y la percepción formada que «otros» tienen de ella, creando así una disyuntiva de historias entre la interior y la exterior. Este ejercicio va a encontrar su paralelo en su discusión sobre la novela urbana: primero va a discursar sobre lo que se piensa que es la novela urbana y después va a intentar revelar su alternativa, aquello que debería considerarse como novela urbana, pero que no lo es, puesto que no sería un producto de valor comercial. Es así que ella en su propuesta de novela va a problematizar, por una parte, las características establecidas para la novela urbana tal como las conocemos –entre otros, el narrador omnisciente, la narración homogénea de la ciudad como metonimia de la nación, las aberrantes diferencias sociales, y, sobre todo, la construcción epistémica de la ciudad que la equipara a un monstruo devorador de gente– y, por otra parte, va a presentar un «pedazo de realidad», desde una perspectiva en primera persona, y explorará las causas socio-político-económicas que produjeron esa situación a fin de entender mejor las circunstancias presentes. Por medio de su estilo intimista, que no deja de ser analítico, la narradora nos muestra una manera de escribir una novela que no entretiene o divierte, sino que escudriña más allá de la percepción de la realidad. El objetivo ulterior, aventuro, es alentar al lector a cuestionar lo que se toma por dado, empezando con la historia personal y siguiendo con la nacional, a fin de comprender sus límites informativos, pero sobre todo con el objetivo de descubrir «lo que yace invisible» detrás de las estructuras de cualquier construcción narrativa (personal, familiar, historiográfica, televisiva, filmica o literaria).

Desde las primeras páginas, que sirven como «índice», la narradora expone brevemente sus opiniones sobre cada uno de los temas a tratar. Su primera estimación sobre el Distrito Federal es que la capital es un amor que se apartó, «se recogió en sí mismo a la espera de que lo amado vuelva a sus cabales»; es una ciudad que al verse abusada «se volvió irritante, agresiva... humillante»¹⁰. Como se puede apreciar, la narradora

⁹ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 22.

¹⁰ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 17.

no concuerda con el sentido apocalíptico urbano que los cronistas u otros novelistas sostienen de la metrópolis. Para ella, la ciudad de México es un ente noble que ha sido maltratado y malentendido por sus ocupantes letrados, quienes han construido literalmente un imaginario urbano que es fundamentalmente imaginado: «[...] esa ciudad que nos persigue y obsesiona, esa de la que tanto hablamos, a la que le hacemos homenajes y le dedicamos tantas nostalgias, no existe... Y por eso se ha convertido en una obsesión para la literatura, ya que lo que es imperativo es crearla, proponerla, inventarla»¹¹. De esta manera la narradora logra trazar la divergencia entre la realidad y lo simbólico. Así lo enfatiza cuando afirma: «Lo que cuentan es algo más, no la ciudad»¹².

Uno de los problemas logísticos es cómo contar la historia del espacio donde, en 1987, habitan 17 millones de personas. Sin mencionarla directamente, hace una alusión al trabajo totalizante de Carlos Fuentes en su primera novela, *La región más transparente*, y la imposibilidad de volver a escribir una novela así. Por tanto, lo que la narradora propone es tomar un pedazo de realidad, acercársela un poquito y «ponerse en la miscelánea y desde ahí ver cómo transcurre la vida»¹³. Para la narradora ciudad y vida son lo mismo y en su narrativa va a mezclar sus memorias y las de su compañero de trabajo, Juan, para darnos una visión personal y cotidiana de dos ciudades (Acapulco y D. F.) y mostrarnos así que en general las ciudades no son hirientes, ni violentas, ni injustas, ni destructoras, y que, específicamente, el D. F. es un lugar donde hay silencios y puede no pasar nada, donde las familias clase-media de cualquier colonia viven habitualmente su día a día: los padres van a trabajar, los hijos a la escuela, y las madres (cuando las hay) son amas de casa. «La ciudad (descrita) como algo normal»¹⁴. Sin embargo, en las «formas del silencio», esas historias íntimas que no cuenta nadie, tampoco se permiten perspectivas simplistas y unidimensionales, por lo que se explica que dentro de la normalidad hay instancias excepcionales y múltiples disposiciones:

Pero también [es] una ciudad muy especial, la ciudad de los intereses de cada cual, de la visión propia del mundo, [...]. Una ciudad costumbre que limará de la visión todo lo que a uno no le concierne; lo que no cae dentro de la curiosidad propia. Todo

¹¹ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 56.

¹² María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 56.

¹³ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 54.

¹⁴ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 54.

lo cual, por lo demás, es perfectamente natural. ¿No son así todas las ciudades del mundo? ¿Todas las aglomeraciones urbanas?¹⁵.

Esta es una de las dicotomías principales que se establecen y se niegan a cada paso a lo largo de esta novela: la ciudad como cualquier otra, pero a la vez distinta, una ciudad donde no pasa nada pero donde existen millones de narrativas subjetivas. En contraste, la novela urbana canónica homogeneiza la experiencia capitalina por medio de sinécdoques novelísticas que postulan una historia trágica como el todo. Indagando para llegar a la raíz de la divergencia entre representación y realidad, se llega a una causa doble: por una parte, la novela urbana falla en su función primaria de darle sentido al caos cuando al contrario lo crea, presentando una visión de la ciudad como un monstruo despiadado y silenciando las historias cotidianas en las que no hay víctimas ni héroes; por el otro, los autores se han convencido de su propia importancia como productores culturales nacionales sin reflexionar sobre su verdadero aporte al patrimonio cultural nacional en la segunda parte del siglo XX.

No se puede dudar del gran trabajo de libres pensadores y letrados en la formación de la nación después de la guerra de Independencia de México. Tampoco se pueden negar las aportaciones de los Científicos a los avances educativos y tecnológicos durante el período del Porfiriato o las contribuciones de José Vasconcelos, Alfonso Reyes y el grupo de los Contemporáneos (entre ellos José Torres Bodet, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Salvador Novo), después de la Revolución Mexicana, a la modernización de la cultura nacional, la alfabetización y la fomentación de las artes. Sin embargo, en plena década de los 80, la narradora cuestiona la calidad de la relación de los letrados con el Estado, dando a entender una disminución de colaboraciones entre tecnócratas y escritores. A pesar de su deteriorada relevancia política, según la narradora, los escritores siguen creyendo equivocadamente que, por medio de su literatura, aportan algo a la mediación de la realidad socio-política-económica del país:

He leído esas cosas de otras sociedades. Incluso lo he leído de esta sociedad, pero dándome cuenta de que quien así lo escribe ha aprendido a hacerlo de la escritura de otros con respecto a su sociedad. Es decir: ha imitado la relación del escritor con su sociedad. No ha creado una suya¹⁶.

¹⁵ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 54.

¹⁶ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 166.

Por tanto, los escritores mexicanos se insertan en una tradición literaria retomando las funciones de antaño de las figuras públicas con el fin de ser partícipes y herederos de esa tradición sin importarles que la relación con el Estado en la década de los 80 esté circunscrita por intereses hegemónicos y que su propia aportación a la formación de la población sea mínima o nula dado el alto nivel de analfabetismo en el país. La narradora está convencida de que los escritores escriben para otros escritores produciendo representaciones de la ciudad, del país, de la realidad que siguen una fórmula probada y aprobada por la intelectualidad cultural. Por ende, el resultado es una representación estética por consenso gremial que se aleja de la realidad cotidiana de la gente común.

Descrito así, escritores que escriben para otros escritores en un país donde no hay lectores por gusto, el problema de la divergencia parecería estar contenido en este grupo. No obstante, la cuestión no termina ahí, puesto que los medios de comunicación, que son parte del sistema cultural al que se insertan los escritores, transmiten estas falsas representaciones a los receptores culturales, quienes aceptan pasivamente estas imágenes falsas de ellos mismos y permiten que se le imponga, con un objetivo unificador, una identidad homogénea esencialista por medio de instrumentos hegemónicos como las cadenas nacionales de televisión o el cine nacional. Por consiguiente, el público recibe y, aparentemente, acepta historias distorsionadas que se supone representan la realidad de la vida. La narradora postula que esto ocurre debido a que las historias «reales», aquellas ocultas detrás de estas representaciones dramáticas, no les interesan a los televidentes o espectadores, puesto que en esa realidad cotidiana no hay intrigas, tampoco hay desenlaces porque no hay tramas y sin embargo, estos tipos de narraciones son valiosas porque son las que se acercan a nuestra propia realidad y su comprensión.

Para no nombrar escritores, cadenas de televisión o directores de películas, la narradora toma la historiografía como un ejemplo de una construcción narrativa a la que tampoco se cuestiona y que tiene su propio lado oculto. En la versión de la historia producida y promovida por el Estado se relatan eventos entrelazados con intrigas seductoras y, con ello, se convierten a sus protagonistas en héroes con carismáticas personalidades que realizan impactantes hazañas que representan un pasado mítico y muy lejano. A esta historiografía de alcance nacional fácilmente se le puede retocar y convertirla en episodios de telenovela, como las producidas y transmitidas por Televisa, la cadena televisiva oficial del gobierno, en

donde hay héroes, villanos, suspenso, traición, laberintos pasionales, sacrificios, etc. En la colaboración de los medios de comunicación con el gobierno se pretende entretener e informar a la población al diseminar la historia oficial de ciertos eventos históricos. No obstante, con este ejemplo, se puede apreciar que la representación televisiva de una representación histórica se aleja doblemente de la realidad y del presente histórico, logrando su objetivo de distraer a la población, pero no el de concientizarlos de las ramificaciones presentes del pasado histórico.

Al contrario, las historias que a la narradora (y a Puga) le interesan son aquellas sin conflicto ni resolución, son historias de «poca espectacularidad»¹⁷ y poco espectáculo. Al fin y al cabo, ser un héroe no es la forma natural de la existencia, diría Lukács y la narradora concuerda: «En esa historia oculta no se es héroe o heroína, lo que es absurdo y agotador. Se es con una llaneza extraordinaria que tiene un equilibrio admirable»¹⁸. Sin decirlo explícitamente, pero mostrándolo en su propia escritura, la narradora aboga por menos historias de entretenimiento (para un receptor pasivo) y más relatos que fomenten la contemplación crítica de la condición humana.

Si al principio parecía que el objetivo de la escritura era explorar el otro lado de la historia (es decir lo que no se cuenta, los silencios), hacia la mitad de la novela, la narradora se reta a no contar toda su historia ni compartir todas sus ideas y plantea algunos silencios entre sus relatos y comentarios para que el lector los descubra y los interprete. «Hay que equilibrar, pues, lo que cuento... El equilibrio tendría que ser la capacidad de poner todas las cartas sobre la mesa para mostrar qué es lo que está debajo de lo que uno está contando»¹⁹. Es una labor constante e interminable la de apreciar la historia oculta de entre las cosas y es una tarea bipartita: por una parte, el receptor no debe dar por hecho todo lo que lee o ve sin descubrir lo que hay detrás del texto y, por otra parte, hay que exigir más de aquellos que escriben por inercia.

Como en otras novelas de Puga, *La forma del silencio* termina sin tener un final, sin haber llegado a una conclusión, sin tener un cierre, ni siquiera hay una respuesta a la pregunta final «¿Quieres un chicle?». A diferencia de Lukács, la narradora intenta darle sentido a la realidad

¹⁷ Erna Pfeiffer, «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», p. 277.

¹⁸ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 139.

¹⁹ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 113

comprendiendo que la realidad tiene varios sentidos y que al escritor de finales de siglo le corresponde empezar la conversación con sus lectores recreando la realidad que los aqueja y los factores que contribuyeron a ella, pero sin mostrarles la salida o definir el significado de los valores. En esta novela urbana diferente, se fusionan niveles de realidad e imaginación al ficcionalizar la historia personal de dos personajes, la narradora y Juan, a la vez que se examina críticamente el entramado socio-político-económico del México de la década de los 80 que conforma sus vidas y las actitudes de los conciudadanos. De esta manera, deja entrever la raíz de la pasividad o indiferencia colectiva y revela asimismo otras posibles razones que le toca al lector dilucidar. Al final de la obra, la narradora no llega al sentido final de la realidad, pues ella entiende que eso le corresponde a cada individuo.

Después de la publicación de este ejercicio exploratorio sobre las percepciones y realidades de novela, la ciudad y el país, entre otros temas, María Luisa Puga expone sus ideas sobre la literatura nacional, y específicamente sobre la novela urbana, en una conferencia que dictó en Santa Bárbara, California. En ella, Puga afirma que «(e)l escritor contemporáneo le quiere arrebatar a la realidad la novela que tanto tiempo ha tenido oculta»²⁰ e identifica tres desafíos que el novelista contemporáneo tiene que vencer: 1) superar el lenguaje oficial, dúctil, ampuloso, retórico, engañoso, demagógico, opresivo y desarrollar uno propio que los desenmascare para que así la escritura se convierta en

[...] lente para examinar la realidad y cuestionarla, recrearla y reorganizarla, aunque no a manera de denuncia social, [...], sino más bien con la intención de ir la nombrando lo más fielmente a la realidad posible para asumirla; para poner en relieve sus características, por crueles y sórdidas que éstas sean, pero también por lo que de riqueza, creatividad y fuerza hay en el vivir cotidiano de la gente²¹;

2) Al concebir así la realidad, el segundo desafío es el de no sentirse azorado, vencer el sentido de impotencia frente al sistema y las circunstancias propias y «asomarse a las otras dimensiones, las de la gente común y corriente»²² para crear una novelística variada que añada el tono que le falta a la «sinfonía nacional»; 3) el tercer desafío es «recrear las

²⁰ María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad», p. 67.

²¹ María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad», p. 66.

²² María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad », p. 66.

circunstancias en que se produce la injusticia, el delito, la corrupción y las catástrofes»²³. Carlos Fuentes y su generación, dice Puga, condenaron, por medio de la escritura, los males sociales, eso ya se hizo, por lo que a la nueva generación le toca diseccionar la realidad y asumirla conscientemente en diálogo con su lector –para Puga es imperante que se reavive la relación entre escritor nacional y lector para beneficio mutuo–. Como se ve, la autora propone nuevas convenciones de escritura y de lectura.

Lejos de presentar una narración autográfica, de autoficción o de hibridez narrativa, en *La forma del silencio* María Luisa Puga aboga por una reflexión individual de la historia urbana personal y por un despertar del espíritu crítico en general. Finalmente, la autora aspira a que el escritor contemporáneo encuentre nuevas fórmulas de presentarle al lector los diversos sentidos de la realidad y que éste, en cambio, ensaye leer entre líneas y aprenda a escudriñar las formas del silencio.

OBRAS CITADAS

- Cuecuencha Mendoza, María del Carmen Dolores, *María Luisa Puga: de la autobiografía a la autoficción*, México, Universidad Autónoma de México, 2014.
- López, Irma, *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang, 1996.
- Lukács, George, *The Theory of the Novel: A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1971.
- Montes Garcés, Elizabeth, «Cáncer y escritura en *Antonia* de María Luisa Puga», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 255-269.
- Pfeiffer, Erna, «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 271-290.
- Puga, María Luisa, «El lenguaje oculto de la realidad», en *Tinta*, 1.5 (1987), pp. 63-67.
- , *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1987.

²³ María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad », p. 66.

Cine

ED. HANNO EHRLICHER, SABINE SCHLICKERS
Y CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE

Reprimir al hijo, invisibilizar a la madre: *Pelo malo* de Mariana Rondón

MYRIAM OSORIO

Memorial University of Newfoundland

RESUMEN: *Pelo malo* (2013), la tercera película de Mariana Rondón, ha suscitado enorme y merecido interés por la violenta represión de Marta (Samantha Castillo) hacia Junior (Samuel Lange), su hijo de nueve años, por comportamientos que considera impropios de un varón. Aunque la homofobia es un elemento de gran relevancia en la película, la representación de Marta como blanco de explotación económica y sexual en la Venezuela chavista ha recibido mucha menos atención crítica. El propósito de este ensayo es por lo tanto abordar el vacío temático e integrar la misoginia como un eje que amplía la interpretación y el significado de la película, tanto a nivel del contenido como de la técnica cinematográfica.

PALABRAS CLAVE: Venezuela, homofobia, misoginia, ideología, representación

Pelo malo (2013), la tercera película de Mariana Rondón, ha suscitado enorme y merecido interés por la violenta represión de Marta (Samantha Castillo) hacia Junior (Samuel Lange), su hijo de nueve años para frenar sus aparentes comportamientos homosexuales¹. Aunque la homofobia es un tema central de la película, la representación de Marta como blanco de explotación económica y sexual en la Venezuela chavista ha recibido mucha menos, casi ninguna, atención crítica. Las entrevistas con Rondón

¹ Mariana Rondón ha dirigido los largometrajes *Postales de Leningrado* (2007) y *A la media noche y media* (1999).

tanto como las reseñas publicadas en diferentes medios de difusión cultural y cinematográfica, hacen extensa referencia al racismo y la homofobia, pero ignoran la misoginia, un aspecto de crucial importancia para explicar la turbulenta relación entre madre e hijo. El propósito de este ensayo es, por lo tanto, abordar el vacío temático e integrar la misoginia como un eje que amplía la interpretación y el significado de la película, tanto a nivel del contenido como de la técnica cinematográfica.

Pelo malo forma parte, según Boris Muñoz, de una tradición del «realismo social y la estética de la vida marginal», del cine venezolano². El realismo se articula a través de múltiples estrategias, entre ellas, establecer una conexión directa con el momento histórico y dentro de él enfatizar la relevancia de la representación de género. Dicha representación muestra la persistencia cruel y corrosiva de expectativas que van en contra de Marta y Junior, personajes marginales que habitan un país cuyo discurso ideológico y político promete igualdad. Sin embargo, los atributos de género y la experiencia de los personajes señalan que dicha igualdad está muy lejos de ser real: la mujer pobre, madre soltera y desempleada se enfrenta a presiones muy fuertes para sobrevivir en un medio que le niega sus derechos más básicos. Marta a su vez presiona a Junior para erradicar en él cualquier asomo de identidad sexual excéntrica. El efecto en Junior, el hijo vulnerable y dependiente, resulta devastador. Marta, sin embargo, imbuida como está en la lucha diaria para sobrevivir, parece no darse cuenta de ello ni de las estructuras que también hacen de ella un personaje víctima del patriarcado socialista.

La investigación de Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso (2009) sostiene que a pesar de la polarización política en Venezuela, uno de los logros de la revolución bolivariana es, según Alba Carosio, haber «producido especialmente entre las mujeres de los sectores populares crecimiento personal, autoestima y sentimiento de valía»³. No obstante, Carosio también señala la existencia de contradicciones en cuanto que ésta es una realidad «no apoyada por esquemas de servicios, mecanismos

² Véase el artículo «*Pelo malo* frente a la inquisición», en *Prodavinci* (10-10-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<http://prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz>>.

³ Véase el estudio «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 15 (2009), p. 146 (en línea) [fecha de consulta 23-06-2016] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721678007>>.

sociales, ni por transformaciones educativas e ideológicas»⁴. *Pelo malo* recoge esta contradicción y la desarrolla no solamente a través de la cada vez más fuerte actitud homofóbica de Marta hacia Junior, sino también mediante la total falta de opciones laborales y personales para ella.

En el montaje de la película Rondón incluye secuencias en las que el discurso oficial forma parte de la vida diaria de los personajes. Junior y Marta ven o escuchan programas de televisión que, por un lado, emiten de manera constante concursos de belleza, como la elección de Miss Venezuela⁵. Los noticieros, por su parte, exaltan a los padres de la Revolución bolivariana: Simón Bolívar, Fidel Castro, Ernesto «Che» Guevara y Hugo Chávez, cuyas imágenes aparecen como parte de la información. Las emisiones también hacen hincapié en los sacrificios del pueblo para la recuperación de Hugo Chávez, convaleciente, después de una operación. Uno de los sacrificios más populares es raparse la cabeza, en solidaridad con el comandante durante su tratamiento. Al respecto Rondón ha señalado que con dichas acciones se generó un fanatismo casi religioso. Un ejemplo de dicho fanatismo y de misoginia ocurre en la secuencia de un noticiero que informa del asesinato de una madre a manos de su hijo como ofrenda para la recuperación del líder. Se trata de un caso extremo de machismo, de violencia, de fanatismo ideológico y de una clave sobre la problemática representación de la madre que *Pelo malo* va a proyectar⁶.

Los programas de manera directa o indirecta sirven para normalizar una ideología patriarcal: el papel de las mujeres es preocuparse por su cuerpo y su apariencia física para llegar a ser misses y el de los hombres actuar como modelos de masculinidad y como padres salvadores, de la misma manera que lo son Chávez y las otras figuras modélicas que lo precedieron. De lo anterior es evidente que los esquemas de masculinidad y feminidad se construyen a partir de moldes fuertemente demarcados y cualquier desviación, sobre todo en lo que atañe a la hombría, es motivo

⁴ Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», p. 146.

⁵ La ficción alrededor de la elección de Miss República es el tema central de otra película venezolana, *3 bellezas* (2015), dirigida por Carlos Caridad Montero.

⁶ Mónica Castillo, «Interview: Mariana Rondón Talks *Bad Hair*», en *Slant* (19-10-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-12-2016] <<http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-mariana-rondon>>.

de alarma y feroz represión⁷. Dado que para Marta y Junior la televisión oficial es prácticamente el único acceso a la información, no resulta erra- do suponer que este medio contribuye, en parte y de manera casi imper- ceptible, a reflejar y promover/fomentar un periodo dominado por ideolo- gías políticas y sexuales bastante rígidas. *Pelo malo* plantea una lucha en contra de dichas ideologías, especialmente en cuanto a la identidad sexual de Junior, con quien, por su vulnerabilidad, la audiencia llega a sentirse identificada. No ocurre lo mismo en el caso de Marta, un personaje de comportamientos cada vez más exasperantes y agresivos hacia su hijo, el cual produce más rechazo que identificación. Esta suerte de melodrama familiar demoledor, referido por Ann Kaplan a través de las ideas de Laura Mulvey⁸, es importante porque permite abordar la amargura, las emociones reprimidas y la desilusión que conocen bien las mujeres y que estallan de manera violenta en el espacio privado de la familia.

Sue Thorman, editora del volumen *Feminist Film Theory* (1999), señala que el concepto de ideología constituye un sistema de representaciones, o «“way of seeing”, which appears to us to be “universal” or “natural” but which is in fact the product of the specific power structures which consti- tute our society. The sign “woman”, then, has acquired its meaning within a sexist, or patriarchal ideology»⁹. Thorman añade que el cine es portador de ideología y que, por lo tanto, «structure[s] meaning through their organiza- tion of visual and verbal signs»¹⁰. La propuesta de Thorman unida al con- cepto de «sex-gender system», también relacionado con el cine, acuñado por Teresa De Lauretis y también relacionado con el sistema de representa- ción, «assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy) to individuals within the society»¹¹ resultan útiles

⁷ Pedro Carreño, diputado de la Asamblea Nacional, en uno de sus discursos despliega su homofobia a través de acusaciones de homosexualidad dirigidas a Henrique Capriles. El léxico empleado en este discurso es ofensivo, degradante y hostil. Véase «Pedro Carreño. Discurso degradante, deprimente, falto de ética y moral», en *Canal de Libertad Vendetta* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 23-06-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=nLU4YV5WP-I>>.

⁸ Véase «Is the Gaze Male?» de la autora E. Ann Kaplan en su libro *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York, Routledge, 1993, p. 26.

⁹ Ver la introducción «Taking up the Struggle», en Sue Thorman (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York, New York University Press, 1999, p. 12.

¹⁰ Sue Thorman, «Taking up the Struggle», p. 12.

¹¹ Teresa de Lauretis, «The Technology of Gender», en *Technologies of Gender*, Bloom- ington, Indiana University Press, 1987, p. 5.

para el análisis de *Pelo malo*. Ideología y sistemas de representación contribuyen a desvelar el insidioso entramado del orden «natural» que afecta las relaciones de familia y repercute en «maneras de ver», las cuales inciden en la incapacidad de Marta para dirigir la mirada hacia dentro de sí misma, para cuestionar la jerarquía social y para maniobrar en circunstancias desesperadas.

La primera secuencia de la película muestra a Marta, una mujer joven, con un balde en la mano, acompañada de su hijo, quien sigue rápidamente sus pasos hacia un apartamento relativamente lujoso. Estos primeros detalles sirven para asignar ciertas características de identidad a los personajes: Marta es una mujer de las clases populares y se ocupa de la limpieza, una labor eminentemente femenina. Es además madre, demostrando así que cumple con una importante expectativa social. Junior, el hijo de nueve años, tiene la piel oscura, el pelo rizado y está allí para ayudar a su madre. El aparente apoyo mutuo se rompe muy pronto: desoyendo las instrucciones de su madre, Junior hace uso de la bañera y la dueña de casa lo descubre. Traspasar las barreras del sitio asignado según la jerarquía social tiene un costo y, por lo tanto, Marta «naturalmente» queda otra vez desempleada, lo cual deja claro la terrible arbitrariedad e inestabilidad de su empleo.

Esta nueva pérdida, se añade a otra anterior como vigilante de seguridad en una empresa privada. Su anterior ocupación contrasta con la de limpieza por ser normalmente ejercida por hombres uniformados y en muchos casos armados, aunque este empleo posee un valor práctico, en cuanto implica la protección de una estructura y de la gente que la habita para mantenerla, en lo posible, libre de peligros, crímenes y amenazas que desestabilicen su funcionamiento; por otro lado, a nivel simbólico, implica otra vigilancia, la del comportamiento. En este último aspecto, Marta se encarga de vigilar y controlar, aun con métodos crueles y abusivos, la conducta de Junior en el ámbito familiar.

La doble cara de una misma función le permite a Marta desenvolverse de manera particular dentro del «sex-gender system»: puede, por una parte, ocupar la posición de autoridad de un hombre, maniobra que sería suficiente para corroborar que la revolución bolivariana, como afirmaba Carosio, ha producido entre las mujeres de las clases populares crecimiento personal y sentimiento de valía. Por otro lado, dicha posición está sujeta, como la de la limpieza, a las desiciones arbitrarias y antojadizas de su superior (el jefe, Beto Benítez), quien ha despedido a

Marta dejándola en una situación de gran precariedad. Sin otra salida viable, Marta se empeña en recuperar el puesto de vigilante, lo cual la enfrenta a un cúmulo de prácticas patriarcales que la definen como un sujeto de poco valor y que operan bajo la suposición de que ella las ha absorbido y, por lo tanto, forman parte de su subjetividad.

Recuperar el trabajo implica un intenso desgaste físico y emocional para Marta, el cual no genera el resultado esperado. *Pelo malo* incluye numerosas secuencias de realismo casi documental que muestran a la protagonista en tomas de media distancia o de acercamiento extremo, caminando tensa y apurada en medio de un ruido infernal en las calles atestadas y hostiles de Caracas. Esta atmósfera adversa aumenta el estrés, además de hacer patente la soledad, el aislamiento, la frustración y el cansancio de la protagonista. Tanto las tomas individuales en las que Marta espera interminablemente al jefe como las que la muestran intercambiando breves palabras con el encargado del puesto de vigilancia, sugieren que el proceso de recobrar el empleo requerirá más que de múltiples visitas y de largas esperas para concretar una cita. La repetición de estas secuencias «naturaliza» la relación de poder entre Marta y su superior, un hombre inaccesible, por lo menos en el lugar de trabajo.

Marta decide entonces asistir, vistiendo el uniforme y acompañada de sus dos hijos, a la celebración del Día del Vigilante¹² para abordar al jefe y pedirle el reintegro, lo cual realiza con firmeza, mientras la cámara enfoca de cerca su rostro. Sus argumentos son legítimos: está sola (el padre de sus hijos murió en circunstancias confusas), con dos hijos y no tiene ninguna fuente de ingresos. Los argumentos implícitos refuerzan el sistema de representaciones asignado a las mujeres: es vulnerable y dependiente y está desesperada. La desesperación la obliga a añadir además y con el mismo convencimiento: «Yo hago lo que sea pa' que me regreses mi trabajo»¹³. Esta frase abre la puerta para que el jefe abuse de su poder y aproveche las circunstancias: «Bueno, algo hacemos»¹⁴, le responde, acompañando la respuesta de una mirada lasciva y una sonrisa socarrona. Este intercambio no apunta a cambios sociales sino a

¹² Esta celebración se realiza, según la página web de los trabajadores socialistas de vigilancia privada venezolana, el 8 de julio. Véase *Vigilantes Socialistas* (blog) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://vigilantessocialistas.blogspot.ca>>.

¹³ Mariana Rondón, *Pelo malo*, Global Lens, 2012, 00:34:42.

¹⁴ Mariana Rondón, *Pelo malo*, 00:34:55.

ideologías profundamente arraigadas en cuanto a la división y polarización de los roles de género y al papel de la sexualidad como moneda de cambio para solucionar el problema.

Aunque las expresiones verbales y no verbales que intercambian los personajes son importantes, también lo es la técnica cinematográfica utilizada. La secuencia empieza con un plano general de un parque de atracciones durante un día de mucho sol. En la gran piscina algunos niños y adultos se divierten jugando; ríen y gritan. Se trata de un espacio radicalmente opuesto al que Junior y Marta están acostumbrados, ya que viven en un barrio deprimido donde el parque está completamente deteriorado. La conversación entre Marta y el jefe ocurre, sin embargo, a la sombra, en contraste con la luz fuerte con la que empieza la secuencia. Además de lo anterior, el uso del ángulo inverso resulta significativo durante el intercambio entre Marta y el jefe.

Si bien el uso de ángulos inversos proyecta el enfrentamiento entre los personajes, la secuencia concluye enfocando casi exclusivamente al personaje masculino en el encuadre. El jefe tiene por lo tanto no solo el poder de la mirada, sino también el control de la situación. Esta maniobra cinematográfica refuerza las ideas de Sue Thorman sobre la representación de estructuras de poder específicas de una sociedad, en este caso la venezolana. En la organización visual y técnica de la secuencia predomina la ideología del poder masculino que subordina al personaje femenino y la cámara, como copartícipe, termina por excluirlo del marco de la representación. Así, la secuencia y, por extensión, la película, vuelve a fortalecer, volviendo a Teresa de Lauretis, el «sex-gender system» porque éste se sostiene sobre bases íntimamente conectadas a factores políticos y económicos, a la asimetría en las relaciones de género y a la organización sistemática de la desigualdad. La desigualdad evidente en la secuencia apunta a la estructura patriarcal bolivariana, que continúa favoreciendo el poder masculino, en perjuicio y desventaja para la mujer.

Los factores económicos y la asimetría que caracterizan este sistema se hacen más potentes en la segunda parte de la película. Marta regresa repetidas veces a buscar al jefe, como tácitamente habían acordado, pero, como en las anteriores ocasiones, nunca puede ubicarlo. Aunque la cinta muestra que ella trata de recuperar el trabajo siguiendo las normas de la empresa, como obtener un certificado médi-

co, tampoco tiene éxito¹⁵. Las reiteradas evasivas del jefe obligan literalmente a Marta a cumplir con su palabra de «hacer lo que sea» para conseguir el reintegro. Una noche el jefe viene a comer a su apartamento. Para la ocasión, Marta lleva un vestido negro corto y bien ajustado, se maquilla y se pone un gancho en el pelo. Este detalle en apariencia insignificante adquiere importancia porque Junior lo ha recibido de La niña (María Emilia Zulbarán), su vecina y amiga, y, por lo tanto, funciona como una manera de infantilizar a Marta e intensificar el juego de poder sexual en el cual ella ocupa y asume nuevamente una posición inferior y dependiente.

La interacción de los personajes (Marta, Junior y el jefe) en el espacio reducido y sofocante del apartamento está marcada por la tensión. Antes de comer, la cámara, asumiendo la mirada de Junior, muestra a Marta y al jefe, de espaldas en la cocina, mientras el jefe le habla al oído y al mismo tiempo manosea las nalgas de ella. Marta, empero, no hace nada para evitarlo. La puesta en escena muestra que la relación de poder asciende cada vez más a un nivel en el que Marta es objeto de agresión y violencia, que no lo parecen tanto porque son consentidas por ella misma. Ha asumido subjetivamente que no tiene otras alternativas y su entorno social tampoco las ofrece. Considerando asimismo que quien mira es Junior, la secuencia funciona para «normalizar» una manera de ver al sujeto mujer, desde la perspectiva masculina. Este segmento de la película es otra herramienta ideológica y pedagógica: ideológica porque «naturaliza» la relación de dominación entre Marta y el jefe; pedagógica porque enseña a Junior lo que implica asumir el papel dominante masculino. El jefe trata a su madre como alguien de su propiedad porque ella necesita un favor económico. La retórica sobre la autoestima y el sentimiento de valía pierde así toda su fuerza y pone en evidencia la profunda contradicción.

Mientras comen, en el comedor muy poco iluminado, los tres personajes intercambian pocas, pero poderosas palabras. Cuando Junior, respondiendo a una pregunta del jefe, empieza a hablar sobre la foto que necesita y que desea sacarse para el colegio, Marta ni siquiera le permite terminar y lo hace de manera bastante agresiva. Cuestionada por el jefe:

¹⁵ En la secuencia en la cual Marta acude a una oficina pequeña para una entrevista aparece un cartel con la lista de requisitos para solicitar empleo. Uno de ellos es el certificado médico psicológico.

«¿Y tú siempre eres así con tus hijos?»¹⁶, Marta responde: «Sí, yo les tengo que dar ejemplo para que puedan aprender»¹⁷. El proceso de dar ejemplo ya se ha puesto en marcha y Marta seguirá con él hasta sus últimas consecuencias. Después de la comida, Marta tiene relaciones sexuales con el jefe, pero mientras esto ocurre le exige a Junior que deje abierta la puerta de su cuarto para que pueda ver y oír lo que ocurre. La cámara nuevamente registra la perspectiva de Junior y lo que el niño observa es a Marta en posición pasiva de misionero, mientras el jefe jadea y la penetra. Considerando la expresión disgustada de su cara y la negativa a aceptar besos del jefe, es evidente que ella no desea la relación sexual, pero la acepta como la transacción necesaria para recuperar el empleo y conseguir algo de dinero. Ahora bien, a través del ángulo inverso, su mirada encuentra la de Junior, y el intercambio parece decir, sin palabras, por lo menos dos cosas: «observa bien. Aprende que así se comporta un hombre y fíjate en lo que tengo que hacer para que puedas comer y encima me quieres salir “maricón”». Es una experiencia indigna y humillante para Marta, pero también un ejemplo duro para Junior.

Aunque evitar la homosexualidad en Junior sea lo que mueve a Marta a mostrar sin filtros lo que por lo general los niños ven a escondidas a través de rendijas o agujeros, Marta está, por otra parte, poniendo en práctica los consejos de su médico (Luis Domingo González). En una secuencia anterior en la que ella comparte con él sus preocupaciones sobre las inclinaciones homosexuales de Junior, el pediatra le sugiere que pase más tiempo con su hijo, pero que de igual manera le haga ver la relación amorosa entre un hombre y una mujer. Como madre soltera implementar el consejo resulta un reto, pero ella lo resuelve incorporando al jefe como parte del triángulo familiar. *Pelo malo* reinscribe así la importancia de controlar la edipalización del melodrama familiar, aunque no haya de por medio una base de respeto o cariño, algo a lo que se ha referido Mariana Rondón en declaraciones sobre *Pelo Malo*¹⁸.

¹⁶ Mariana Rondón, *Pelo malo*, 1:08:38.

¹⁷ Mariana Rondón, *Pelo malo*, 1:08:45.

¹⁸ Rondón ha hecho hincapié en «la intolerancia de un país que vive bajo el dominio de la polarización política y en cómo esa falta de respeto penetra en lo más íntimo de las relaciones personales». Véase el comentario de la cineasta en Pilar Gorbano, «Crítica: Pelo malo», en *Comentamos cine* (26-03-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<https://comentamoscine.com/tag/analisis-de-pelo-malo>>.

El método empleado por Marta para hacer entrar a Junior, de manera forzosa, en el «sex-gender system» y asignarle una identidad sexual que aparentemente no le conllevará problemas dentro de la cultura y sociedad venezolanas, es de dudoso efecto. En ninguna sección posterior de la película la cámara o la puesta en escena muestran lo que piensa Junior al respecto. Lo que sí se expone, sin embargo, es su mayor acercamiento a Mario (Julio Méndez), un joven vendedor de cerillas que le ofrece amistad y apoyo cuando la relación con Marta se torna mucho más virulenta. Los esfuerzos de Marta para enderezar a Junior parecen tener el efecto contrario.

Algunas reseñas de *Pelo malo*, incluida la de Diana Sánchez para el Toronto International Film Festival, atribuyen el pánico homofóbico de Marta a una mezcla de amor y miedo. No obstante, identificar manifestaciones de amor de Marta hacia Junior, resulta un desafío, ya que toda interacción entre ellos, aun la que parece un juego, concluye con amenazas y agresión. La balanza se inclina entonces hacia el miedo y el rechazo, amplificadas en las últimas secuencias de la película. En una de ellas las únicas palabras que se dicen mutuamente los personajes es «no te quiero»¹⁹.

La reconciliación entre Junior y Marta parece tan utópica como entre las partes enfrentadas por la revolución bolivariana. Dicha revolución no parece haber superado la reproducción de estructuras e ideologías patriarcales. Dentro de ellas Marta ocupa una posición subordinada y Junior aún más. Marta no tiene otra opción que recurrir a un hombre sin escrúpulos y ofrecerle su cuerpo para que la rescate del abismo económico. La secuencia y la película en su totalidad apuntan a que los desbalances y dicotomías sexuales siguen funcionando, con fuerza, en la sociedad venezolana. La película contradice los presupuestos de que entre las mujeres de los sectores populares el socialismo del siglo XXI ha contribuido al «crecimiento personal, autoestima y sentimiento de valía»²⁰. Aunque no pretendo sugerir que la película hubiera tomado un sesgo propagandístico, está claro que Marta no está de ninguna manera «apo-

¹⁹ Mariana Rondón, *Pelo malo*, 1:23:33.

²⁰ Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», p. 146.

yada por esquemas de servicios, mecanismos sociales, ni por transformaciones educativas e ideológicas»²¹.

Al acostarse con el jefe, Marta asegura su regreso al puesto de vigilante y un adelanto de dinero que le permite comprar comida y pagarle a la vecina para que cuide a su bebé (Gabriel Guedez). Sin embargo, también tiene que escuchar las advertencias autoritarias y paternalistas del jefe: «pero Marta si haces otra vez una cagada te quito el trabajo». Evidentemente, Marta no ha asegurado nada estable y por cualquier cosa que el jefe considere «una cagada» podrá volver a perder el empleo y a tener que usar su cuerpo para recuperarlo. El jefe ejerce su privilegio masculino recalcando que tiene el poder y el derecho de otorgar o denegar el trabajo cuando quiera, mientras ella, que ha tenido que pagar bastante cara la «generosidad» del jefe, no tiene ni poder ni derechos.

Recuperar el trabajo ahonda, no obstante, la distancia entre Marta y Junior. Marta emplea el dinero del adelanto para comprar una rasuradora eléctrica y obliga a Junior a afeitarse totalmente la cabeza. Esta secuencia, que tiene lugar en la penumbra de un humilde cuarto de la vivienda familiar, está marcada por la crueldad y el silencio. Explica, por otra parte, la significación del título de la película, no solamente con respecto a Junior, sino también a Marta. Si bien el «pelo malo» es una seña de identidad africana que expone al racismo y la discriminación, también hace las veces de catalizador para expresar la frustración, el resentimiento y la impotencia de Marta para enfrentar su propia situación. En el sistema de jerarquías, clasismo y abuso de poder ella es un elemento más que habilita su reproducción convirtiéndola en víctima y victimaria: víctima de un sistema corrupto y misógino y victimaria del hijo que tiene aún menos poder que ella. Volver a llevar el uniforme implica simbólicamente asumir, con renovada intensidad, el papel de policía del comportamiento, una garantía para la continuidad del machismo.

La metáfora del pelo malo muestra la insidiosa y peligrosa reproducción de patrones sociales y culturales que polarizan a la sociedad venezolana en su núcleo más íntimo, la familia, dividiéndola en facciones irreconciliables. En este conflicto, la nueva generación representada por Junior resulta profunda y dolorosamente marcada por el odio y el rechazo. En la última secuencia de la película Junior aparece con la cabe-

²¹ Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», p. 146.

za rapada, uniformado, la mirada perdida en el vacío y en medio de un grupo de niñas que cantan el himno nacional de Venezuela. El himno paradójicamente incluye frases como «lanzar el yugo», «abajo cadenas» y «libertad pidió»²². Junior, sin embargo, no ha tenido la libertad de alisar su pelo, un deseo al que dedicó enorme esfuerzo y energía. Tampoco participa de la canción, otra actividad que Marta le prohibió por ser varón, con el argumento de que los varones no cantan. Marta parece haber tenido éxito en erradicar sus latentes tendencias homosexuales; parece haber conseguido que Junior internalice el poder de su mirada represora. La cámara registra la dominación a través del ángulo picado con que empieza la secuencia. La tensión se intensifica después con la cámara en la posición del ángulo inverso y a través del encuadre cerrado. La cámara enfrenta la mirada de Junior, produciendo un efecto intensamente perturbador, pesimista y desesperanzador. Esta es, sin embargo, solo una posible interpretación del final de la película. María Delgado sostiene que a pesar de que Junior ha perdido el pelo, su mirada es «audaz, rebelde y firme»²³. Estos dos extremos resultan emblemáticos de la polarización a la que alude la película y por lo tanto el encuentro de una posición intermedia puede ser útil para zanjar las diferencias. De quien se olvida Delgado es de Marta, quien «naturalmente» ha desaparecido del ámbito de la representación. En este sentido, la ausencia se explica porque los eventos en el melodrama no cuadran o encajan al final de manera que beneficien o satisfagan a la mujer²⁴. Es decir, se acepta su invisibilización como algo normal.

En *Pelo malo* tanto la intolerancia como la explotación constituyen un retroceso si se compara *Pelo malo* con películas como *La mecánica celeste* (1995) de Fina Torres, quien trata el tema de la homosexualidad desde una perspectiva menos dramática, pero en un contexto sociocultural distinto. *Pelo malo* muestra los extremos a los que puede llegar un sistema político e ideológico que se beneficia de la ignorancia y de la adhesión incuestionada a ideologías que crean monstruos, como ocurre con Marta. Su comportamiento, que no pretendo justificar, constituye el daño colateral de quien sobrevive en una cultura plagada por la misoginia y la discriminación.

²² Mariana Rondón, *Pelo malo*, 01:28:30-01:28:49.

²³ María Delgado, «Review: *Pelo malo* », en *Sight and Sound*, 25.2 (2015), p. 82.

²⁴ E. Ann Kaplan, «Is the gaze male?», p. 26.

OBRAS CITADAS

- Castillo, Mónica, «Interview: Mariana Rondón Talks *Bad Hair*», en *Slant* (19-10-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-12-2016] <<http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-mariana-rondon>>.
- Delgado, María, «*Pelo malo* Review», en *Sight and Sound*, 25.2 (2015), pp. 82-83.
- García, Carmen Teresa, y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 15 (2009), p. 146 (en línea) [fecha de consulta 23-06-2016] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721678007>>.
- Gorbano, Pilar, «Crítica: Pelo malo», en *Comentamos cine* (26-03-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<https://comentamoscine.com/tag/analisis-de-pelo-malo>>.
- Kaplan, E. Ann, «Is the gaze male?», en *Women and Film. Both Sides of Camera*, New York, Routledge, 1993, pp. 23-35.
- Lauretis, Teresa de, «The Technologies of Gender», en *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 1-30.
- Muñoz, Boris, «*Pelo malo* frente a la inquisición», en *Prodavinci* (10-10-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<http://prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz>>.
- «Pedro Carreño. Discurso degradante, deprimente, falto de ética y moral», en *Canal de Libertad Vendetta* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 23-06-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=nLU4YV5WP-I>>.
- Thorman, Sue, «Introduction. Taking up the Struggle», en Sue Thorman (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York, New York University Press, 1999, pp. 9-13.

FILMOGRAFÍA

- Caridad Montero, Carlos, *3 bellezas*, Nomenclatura Films, 2014.
- Rondón, Mariana, *Pelo malo*, Global Lens, 2012.
- , *Postales de Leningrado*, Sudaca Films, 2007.

MYRIAM OSORIO

—, *A la media noche y media*, Futuro Films, 1999.

Torres, Fina, *La mecánica celeste*, Bastille Films, 1995.

Historia

ED. BIRGIT ASCHMANN, WALTHER L. BERNECKER,
ROBERT FOLGER Y ULRICH WINTER

Tópicos persistentes: la pervivencia de los estereotipos negativos sobre los españoles en la ficción neerlandesa contemporánea

LIEVE BEHIELS

Katholieke Universiteit Leuven

RESUMEN: A pesar de los numerosos estudios históricos científicos recientes, que presentan una visión crítica y desapasionada de las relaciones entre España y los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, los viejos clichés persisten en la ficción. En nuestra contribución queremos analizar la dinámica de las imágenes estereotipadas en *Vonnis over Gent* [*Gante sentenciado*] de Bruno Comer (1997) y *De duim van Alva* [*El pulgar de Alva*] de Corinne Kisling y Paul Verhuyck (2010). El primer libro es una novela juvenil histórica situada en Gante en 1584 y trata de cómo las autoridades vencedoras tratan una ciudad vencida y humillada. El segundo libro es una novela negra situada en el Amberes de hoy, en la cual el clima de violencia se relaciona con la ejercida por el Duque de Alba siglos antes. El análisis de ambas obras nos permitirá comprobar que si la ciencia histórica va por un camino, la imaginación histórica no sigue necesariamente el mismo.

PALABRAS CLAVE: Imagología, Duque de Alba, ficción historiográfica neerlandesa, estereotipos

La familiaridad con el pasado histórico puede producirse de varias maneras: una es la divulgación de la investigación histórica, otra es la cultura popular: las series de televisión, los cómics, las películas, la ficción en general. Como las prioridades de ambas vías no son las mismas, informar verídicamente en el primer caso, divertir en el segundo, la adecuación de los contenidos históricos no siempre es determinante a la hora de diseñar un producto de ficción. Así se explica la permanencia en

la memoria de tópicos y clichés seculares. En Bélgica y Holanda, es lo que ocurre con la imagen estereotipada de los españoles, radicada en la «Leyenda Negra».

Quisiéramos dedicar atención a dos libros relativamente recientes y que demuestran la pervivencia de algunos tópicos en el ámbito lingüístico neerlandés. Se trata de una novela juvenil, *Vonnis over Gent* [*Gante sentenciado*] de Bruno Comer (1990) y de una novela negra, *De duim van Alva* [*El pulgar de Alba*] de Corinne Kisling y Paul Verhuyck (2010). Situamos nuestra reflexión en el marco de la imagología, que estudia las imágenes que unas naciones tienen de otras a través de la historia¹.

La novela de Bruno Comer, destinada a jóvenes de 13-14 años, se sitúa en Gante en el otoño de 1584, cuando la ciudad, después de un bloqueo de varios meses, capitula ante el gobernador general Alejandro Farnesio y vuelve a aceptar la autoridad del rey de España². Lo primero que llama la atención a la hora de determinar la imagen de los españoles vehiculada en el libro es la cubierta que representa en su mitad superior unos soldados, identificables por la coraza y la pica, que van siguiendo unas huellas de sangre que conducen a un cuerpo yacente en tierra. Contrariamente a los soldados, este personaje tiene las piernas desnudas y los pies descalzos. ¿Una víctima civil? En la parte inferior vemos la cabeza y los hombros de un personaje noble que lleva jubón de seda rayada y gorguera. Este personaje, de mediana edad, tiene el pelo castaño, barba y bigote, las cejas levantadas y los ojos oscuros. Su mirada amenazante se dirige directamente al espectador. El tipo meridional en combinación con el título del libro conduce a pensar que este personaje, español prototípico, es responsable de la condena de la ciudad. Además, es el único que tiene cara, los soldados no son individualizados. El cuerpo

¹ Véase Manfred Beller y Joseph Theodoor Leerssen (ed.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, y José Manuel López de Abiada, «Teoría y práctica de los estudios imagológicos: hacia un estado de la cuestión», en José Manuel López de Abiada y Augusta Bernasocchi (ed.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 13-62.

² Para los detalles sobre el bloqueo y la rendición de la ciudad, véase Leon van der Essen, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas (1545-1592)*, Bruselas, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1933-1937, vol. 3, pp. 190-216, y vol. 4, pp. 9-14.

en tierra, herido o muerto, representaría entonces el pueblo de Gante a modo de *pars pro toto*.

Veamos ahora cuáles son los objetivos de los personajes. La novela se centra en una familia de tejedores de Gante, los Roelof. Roelof quiere revitalizar su negocio gracias a sus contactos comerciales en Madrid y se dirige allí. El padre jesuita Andreas del Bosque, inteligente, ambicioso y multilingüe, que había pasado varios años en los Países Bajos al lado del duque de Alba, se encuentra en la capital donde formará parte del Consejo de Flandes y Borgoña. Su objetivo es influir en la política religiosa de Felipe II y fortalecer así la posición del Vaticano y de la orden. En la primera sesión del Consejo de Flandes al que asiste del Bosque, la discusión se centra en la erradicación definitiva del calvinismo en los Países Bajos. El marqués de Mendoza y Aragón presenta su objetivo: como el calvinismo apenas si tocó las regiones agrarias y se difundió sobre todo en zonas industriales, lo más conveniente sería prohibir la industria textil en Flandes, llevarse la maquinaria a España y convertir a los artesanos obligatoriamente en campesinos. Del Bosque no consigue convencer a la reunión de que este proyecto es un desatino. El rey decide escoger Gante como proyecto piloto.

Cuando la familia Roelof llega a Madrid, su socio comercial ya está enterado del plan del marqués y los informa. Los Roelof deciden ponerse en contacto con el único miembro del Consejo que desapruueba el proyecto: el jesuita del Bosque. Este les hace una propuesta: si los habitantes de Gante están dispuestos a proporcionar soldados al ejército del rey, a lo mejor se abandona el plan de Mendoza. Roelof consigue convencer a la mayoría del gremio de los tejedores de la necesidad de llevar tropas para el rey. El padre del Bosque se desplaza a Gante y bajo su influencia el nuevo contingente de soldados, del que forma parte el hijo de Roelof, se establece cerca de Koudekerke, un lugar cercano a Ostende, ocupado por los mendigos de mar, pero de importancia estratégica menor. Farnesio rechaza la sugerencia de del Bosque para tomar el pueblo utilizando a los soldados novatos de Gante porque exigiría muchas pérdidas inútiles.

Un incidente en el puerto de Gante con unos borrachos cantando salmos y canciones satíricas antiespañolas es reprimido eficazmente, pero la noticia llega a Madrid, donde el marqués de Mendoza la presenta como la reedición de la furia iconoclasta de 1566. Del Bosque se da cuenta de que necesita una actuación militar exitosa, aunque simbólica, en los Países Bajos, para poder lanzar la ofensiva contrarreformista y convence a Farnesio

de poner en marcha la ofensiva contra Koudekerke. La operación, superflua desde el punto de vista militar, sale victoriosa aunque exige numerosas víctimas, entre las cuales figura Peter Roelof.

El autor deja claro en un epílogo que Andreas Del Bosque y el marqués de Mendoza, así como sus respectivos planes para Flandes, son productos de su invención y que nunca hubo un asedio de Koudekerke³. En la novela figuran varios personajes españoles, más o menos individualizados, históricos y ficcionales. Empecemos por el rey. La primera perspectiva sobre Felipe II es la de Alejandro Farnesio según el cual el rey, enfrentado a los discursos contrapuestos de sus consejeros, que sirven sobre todo su interés personal, nunca se ha enterado de lo que está realmente en juego en los Países Bajos⁴. La segunda opinión es la del general de los jesuitas, quien observa que aunque el rey es un defensor acérrimo de la religión católica, desconfía del Vaticano⁵. Hasta aquí, nada de lo que no se pueda leer también en las biografías científicas de Felipe II⁶.

Pero con los adjetivos llegan los estereotipos: en la primera reunión del Consejo, Felipe acoge el plan de Mendoza «con entusiasmo diabólico»⁷, en la segunda, escucha las observaciones del marqués «con una risa fea»⁸. Del marqués de Mendoza no se nos ofrece información hasta la segunda reunión del consejo: es presentado como «uno de los más temidos intrigantes del Escorial»⁹. Necesitaba hacerse perdonar un fracaso diplomático y por eso le importaba tanto su proyecto de erradicación del calvinismo. La represión del incidente en el puerto de Gante por los soldados españoles no se describe en detalle: «Los cascos de los

³ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, Leuven, Davidsfonds, 1990, p. 145.

⁴ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, pp. 6-7.

⁵ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 21.

⁶ Según Geoffrey Parker, la falta de conocimiento directo del terreno y de contacto con sus gobernadores en otras partes de la monarquía privan al rey de *feedback* fidedigno: «Time and again, ignorance of the facts on the spot caused the king to persist “in a course of action long after it ha[d] ceased to be appropriate or even rational”, producing many serious and costly errors» (Geoffrey Parker, *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 1998, p. 41).

⁷ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 41. Las traducciones del neerlandés al español son nuestras. Observemos que no era costumbre de Felipe II asistir a las reuniones de sus consejos (Geoffrey Parker, *The Grand Strategy of Philip II*, p. 23), pero este detalle forma parte de las libertades que suelen tomarse los autores de novelas históricas.

⁸ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 68.

⁹ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 71.

caballos españoles apagaron el fuego de paja de la revuelta fugaz. En su huida delante de la caballería, muchos ganteses se aplastaron contra las picas de las lanzas de los soldados que se habían acercado en total silencio»¹⁰. El tono es más bien neutro.

El personaje español de mayor presencia en la novela, que se mueve con naturalidad a través de varios territorios de la Monarquía Hispánica (Roma, Madrid, los Países Bajos) es Andreas del Bosque, en el cual se combinan los tópicos sobre los españoles con los clichés anti jesuitas. Tanto en los diccionarios españoles como en los neerlandeses, la segunda acepción del término «jesuita» es ‘hipócrita’. La primera vez que del Bosque interviene en el Consejo de Flandes, no ha medido lo suficiente sus palabras y propone una solución radical para la eliminación de los calvinistas: «Al menor asomo de la reforma, ejecutamos inmediatamente una serie de rehenes. Así persistirá el miedo»¹¹. Los demás consejeros quedan espantados «al descubrir tanta crueldad en el joven religioso»¹². Hasta el propio rey estima que las hogueras no han sido eficaces y solo han mermado su prestigio internacional. Pregunta si desde Roma han llegado ideas más fructíferas, a lo cual del Bosque no tiene respuesta. Su primera intervención ha sido un fracaso. En su entrevista con la familia Roelof se le ocurre el levantamiento de reclutas pero lo que parece interesarle más aún es la joven Beatrijs, que se pregunta si el hombre satisfecho de sí mismo que tiene delante es realmente «un seguidor del humilde publicano, del centurión buscando ayuda, o de Pedro arrepentido»¹³. Para su segunda intervención, está mucho mejor preparado. Fundamenta la salvación de los artesanos de Gante a cambio de unos trescientos soldados en la convicción de que la mejor manera de acallar la rebeldía es mantener a los habitantes prósperos y contentos. El rey acepta los soldados y suspende el plan del marqués, lo cual significa un paso importante en el «dominio sobre la corte de Felipe II»¹⁴, objetivo último de del Bosque y de su orden. En la tercera reunión del Consejo, del Bosque tiene que reaccionar a las noticias sobre el incidente en el puerto de Gante. Ahora sí puede anunciar el programa del Vaticano para la Contrarreforma, que exige

¹⁰ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 117.

¹¹ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 36.

¹² Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 37.

¹³ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 58.

¹⁴ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 72.

mucho dinero, medios que solo puede producir una industria floreciente. Pero el rey no acaba de decidirse. Del Bosque medita sobre una salida: «Siguió cavilando mucho rato. Visiblemente tenía que arreglar algo con su conciencia»¹⁵. El jesuita decide sacrificar a los sitiadores de Koudekerke en un alarde de maquiavelismo. Farnesio acepta, pero de mala gana¹⁶. Para que el lector joven al que se destina el libro no se quedara con dudas, al final de la novela la viuda de Pieter Roelofs recibe una copia de una carta dirigida por Andreas del Bosque a Farnesio en la que queda claro que el ataque de Koudekerke solo sirvió para fortalecer su posición en la corte a fin de realizar la contrarreforma: «Para el Vaticano y para mí mismo es una victoria brillante. Que el asalto fuera una empresa vana, es secundario. Me ha dado la oportunidad de imponer los planes de Roma, y esto es lo más importante»¹⁷.

En esta novela, lo más importante es el enfrentamiento entre dos maneras de comportarse frente a una población vencida y la reacción de los vencidos. La presentación de estos últimos como seres humillados, pero razonables, dispuestos hasta cierto punto a transigir con los vencedores, difiere de la que predomina en series de cómics populares, en los que los héroes siempre están dispuestos a sabotear a los españoles¹⁸. Como el conflicto principal de la novela se desarrolla en la corte española, la referencia a las características estereotipadas como la crueldad sanguinaria, asociada con actividades militares o de represión directa, es limitada. En este sentido, la ilustración de la cubierta «promete» más de lo que ofrece en realidad. Las maniobras manipulativas de un jesuita ansioso de poder, convencido de que el fin (la influencia de Roma en las decisiones políticas de la corte) justifica los medios (el sacrificio de unos centenares de vidas jóvenes), se oponen a un proyecto de destrucción económica con fines ideológicos. Se trata de una violencia no personificada pero no menos impactante.

La segunda novela que vamos a analizar se titula *De duim van Alva* [*El pulgar de Alba*] (2010). Los autores Corinne Kisling y Paul Verhuyck

¹⁵ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 127.

¹⁶ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 130.

¹⁷ Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 141.

¹⁸ Véase Lieve Behiels, «El cómic belga y la perpetuación de la Leyenda Negra», en Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (ed.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gent, Academia Press, 2009, pp. 141-161.

escriben novelas negras situadas en el presente pero con claras referencias al pasado histórico y un toque de humor. Lo primero con que se encuentra el lector es una especie de introducción histórica, emanada de una voz auctorial sin identificar, en la que se explica la llegada del duque de Alba como una medida de represión contra la furia iconoclasta de 1566:

Para tomar venganza se envió a los Países Bajos a Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba. El Duque de Hierro, considerado un segundo Nerón, llegó en 1567 y estableció su Tribunal de los Tumultos, pronto llamado Tribunal de Sangre. El terror de Alba forma parte de las páginas más negras de nuestra historia: fueron seis años de ocupación, asesinatos, inquisición, pillaje, impuestos de guerra, confiscaciones, detenciones, torturas y más de dieciocho mil ejecuciones¹⁹.

Ya queda establecido el tono, bastante representativo de lo que aún se podía leer en los manuales de historia del siglo XIX y primera mitad del XX²⁰, inclusive la cifra exagerada de las 18.000 ejecuciones; en realidad, el Tribunal de los Tumultos condenó a muerte a unas mil personas²¹. A continuación se reproduce un grabado que representa la estatua que el duque se hizo erigir en 1570, considerada como el símbolo por excelencia de su soberbia y ya muy criticada en la época.

La novela se sitúa en la época contemporánea, en la ciudad de Amberes, en un barrio ahora de moda, Zuid, construido a partir de 1880, *grosso modo* en los terrenos ocupados antes por la ciudadela española erigida en el siglo XVI. Antes de convertirse en zona plenamente residencial, tuvo también actividad portuaria por su cercanía al río Escalda. Las antiguas dársenas desecadas se utilizan como recinto ferial. Los personajes de la novela observan que cada año, la celebración de la feria de atracciones da lugar a un clima de violencia en la que parecen multiplicarse las agresiones gratuitas a veces muy graves. Los protagonistas son un periodista holandés radicado en el barrio, Cornelius Reyziger, su esposa y una vecina socióloga, Sylvie Verron, que relaciona la criminalidad del barrio du-

¹⁹ Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alba*, Amsterdam, Arbeiderspers, 2010, p. 3.

²⁰ Véase Lieve Behiels, «El Duque de Alba en la conciencia colectiva de los flamencos», en *Foro Hispánico*, 3 (1992), pp. 31-43.

²¹ Geoffrey Parker observa al respecto: «[...] the council of Troubles tried over 12,000 persons for treason and condemned almost 9,000 of them to lose some or all of their goods. It executed over 1,000 of them, including Egmont and Hornes» (*Imprudent King. A New Life of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 2014, p. 196).

rante la feria con el pasado de la ciudadela. Según ella, viven encima de «un depósito de odio histórico»²². Las vibraciones acústicas y del suelo provocadas por las pesadas atracciones feriales resonarían con otras vibraciones enterradas hace siglos. A través de sendas conversaciones entre Cornelius y Sylvie, el lector aprenderá más detalles acerca de la localización exacta de la ciudadela y de su historia, y sobre la estatua del duque; asimismo se dará cuenta de que los dos personajes están hasta cierto punto personalmente implicados en la memoria histórica de la revuelta del siglo XVI. La teoría de Sylvie empieza siendo una propuesta intuitiva para interpretar hechos de violencia urbana que podrían explicarse igualmente por el calor o por el abuso de sustancias pero va a ser aprovechada por un grupo de señores de clase media alta, propietarios de inmuebles en el Zuid, que buscan una manera de alejar la feria porque amenaza el valor de su patrimonio. Ellos cederán a su vez al clima de agresión y participarán en ella, lo que desencadenará el apocalipsis final.

La primera conexión que se establece entre pasado y presente es la espacial, que une el barrio con la ciudadela española. Pero también se descubren conexiones entre la misma feria y la historia. El periodista Cornelius está preparando un reportaje y visita el gabinete de rarezas de una feriante mayor. Esta le enseña una vértebra con una hendidura, según ella la vértebra cervical hendida del conde de Horn, una de las víctimas más célebres del duque de Alba, decapitado en Bruselas el 5 de junio de 1568. La muerte de los condes Egmont y Horn figura una y otra vez en la configuración de la imagen del duque de Alba como tirano cruel establecida por los manuales escolares a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Además, el gabinete de rarezas presenta un objeto de bronce cuyo origen desconoce la dueña aunque cree que es de Ámsterdam; su abuelo lo llamaba «el pulgar de Alba». Sylvie explicará a Cornelius que el literato e historiador holandés Peter Corneliszoon Hooft, una de las mayores glorias de la literatura neerlandesa del siglo XVII, tuvo en su poder el pulgar de la estatua destrozada por el pueblo en 1574²³. La anciana también conserva un bote de una sustancia reseca-

²² Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 42.

²³ Peter Corneliszoon Hooft, *Nederlandsche Historien*, en Wytze Hellinga y Pierre Tuynman (ed.), *Pieter Corneliszoon Hooft, alle de gedrukte werken, 1611-1738*, Amsterdam, University Press Amsterdam, 1972, vol. 4, p. 151; Hooft llegó a escribir unos versos sobre el curioso objeto.

da con un cartelito que dice «mussenvet» (literalmente, ‘grasa de gorrión’) pero que Sylvie identifica como «Musiusvet» (‘grasa de Musius’), grasa del vientre del mártir católico Cornelius Musius que fue vendida por sus verdugos después de su muerte en 1572.

La conexión entre la feria y la época de la revuelta del siglo XVI también se configura a través del teatro de gran guiñol. El director de una pequeña compañía de teatro de horror está buscando un tema para una nueva obra. Se decide por la decapitación de los condes de Egmont y Horn y para esto necesita detalles que le puede proporcionar Sylvie:

«Cuando Alba fue enviado a los Países Bajos», empezó diciendo, pesando cuidadosamente las palabras, «Egmont y Horn no sabían que esto significaba el principio de su fin. Guillermo el Taciturno, al contrario, estimaba prudente emigrar a Alemania. Egmont y Horn estaban convencidos de que no les podía pasar nada. Eran católicos. Obedecían a España. Sólo querían más participación, más tolerancia entre todos los partidos. Se quedaron, pues. Cuando Guillermo se fue, le dijeron: “Adiós, príncipe sin tierra”, y él contestó: “Adiós, príncipes sin cabeza”²⁴. [...] Cuando Alba, después de su llegada, fue presentado al conde de Egmont, dijo: “He aquí, pues, el gran hereje”. Pero lo dijo riendo un poco, de modo que todos pensaban que era una broma entre señores²⁵. Unos días después, dio el golpe»²⁶.

Los protagonistas de la novela también están conectados con el pasado. Sylvie ha hecho alguna investigación genealógica y ha descubierto que un antepasado suyo luterano, Jan Verron, fue ejecutado por el Tribunal de Sangre. El hijo de aquél, Christophe, participó en la destrucción de la ciudadela en 1577. Su tatarabuelo Sylvain era obrero municipal y en 1870 participó en la destrucción definitiva de la ciudadela. Concluye que ella es una hija del barrio y que fue esto lo que la atrajo inconscientemente para establecerse allí. Cornelius es originario de Brielle, una pequeña ciudad zelandesa que fue tomada a los españoles el uno de abril de 1572. Cornelius recuerda las fiestas de conmemoración que se celebraban cada

²⁴ En la despedida, Horn no estuvo presente. La fuente del diálogo, repetido durante siglos, es un rumor transmitido por el historiador holandés Peter Corneliszoon Hooft, quien no le otorga mucho crédito: «Men voeght’er by, dat zy voorts elkandre, Prins zonder goedt, Graaf zonder hooft, zouden adieu gezeit hebben» [Se añade que se habrían despedido llamando uno a otro «Príncipe sin tierra, Conde sin cabeza»] (*Nederlandsche Historien*, vol. 4, p. 142).

²⁵ Estas palabras de Alba también se encuentran referidas por Peter Corneliszoon Hooft (*Nederlandsche Historien*, 4. p. 162).

²⁶ Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, pp. 118-119.

año y en que participaba toda la población en un inmenso juego de roles. Le gustaron hasta el año en que a su padre le tocó el papel del comandante español de la plaza que termina ahorcado y él experimentó cuán pronto el triunfo puede convertirse en derrota, cuando los chicos del colegio le perseguían por ser el hijo del comandante. Además, se acuerda de un libro juvenil que había conservado, *De schatten van Alva*, de H. Bertrand²⁷. En esta novela se reciclan todos los estereotipos antiespañoles que ya circulaban en la historiografía neerlandesa del siglo XVII y en *The Rise of the Dutch Republic* de John Lothrop Motley (1856). Cornelius vuelve a leer el libro y se lo pasa a Sylvie. Una de las hipótesis barajadas en esta novela es que Alba escondió el importe del tributo del décimo dinero o alcabala que había impuesto a Flandes; entre los posibles escondrijos figura el pie de su estatua; en la novela juvenil el dinero se esconde en una bóveda subterránea, por debajo de uno de los bastiones de la fortaleza. El hallazgo del supuesto pulgar y la trama de la novela impulsan a Sylvie a concentrarse en la historia de la estatua. Según varias fuentes históricas que consulta, se habrían fundido dos ejemplares. El primero fue erigido y luego destrozado, ¿pero qué pasó con el segundo? No hubo nunca noticia de esta segunda imagen, por lo cual Cornelius y Sylvie empiezan a especular que a lo mejor podría estar enterrada por debajo de los vestigios de un bastión conectado con el río Escalda. Esto encajaría con la hipótesis que la joven está construyendo sobre un posible epicentro de violencia dentro del barrio: la estatua enterrada sería como un imán que atrae y difunde la agresividad. Para su sorpresa, el lugar de violencia más concentrada es el solar donde se construyó la casa más megalómana del barrio, habitada por el presidente del lobby de propietarios agresivos.

Aunque el duque de Alba es el representante por antonomasia de la crueldad y la opresión españolas, la novela aporta algunos matices. Los ocho años durante los cuales Amberes fue una república calvinista no resultan idealizados para nada: «la libertad (la libertad del régimen de coroneles protestantes) solo había durado ocho años», observa Sylvie²⁸, en una clara alusión a las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta del siglo XX. Tampoco falta la reflexión metahistórica,

²⁷ En realidad, se trata de una traducción de una novela norteamericana publicada en 1895 por Archibald C. Gunter, *The First of the English*, y traducida por Louise Zaal bajo el seudónimo de H. Bertrand.

²⁸ Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 99.

como cuando Sylvie explica que cada partido tiene su propia historiografía: «La diferencia es grande entre leer la *Historia de Amberes* de Floris Prims, un jesuita, o el *Libro de los mendigos* de Louis-Paul Boon»²⁹ y a continuación se da un ejemplo de tortura cruel por parte de la Inquisición y otro por parte de los protestantes, la del sacerdote Cornelis Musius. Sylvie y Cornelius lamentan que la humanidad no haya podido desprenderse del fanatismo y de la violencia, mientras que el lobby de propietarios adopta gozosamente la agresividad para conseguir sus propios fines.

De duim van Alva es una novela construida con sutileza en la que la dificultad de distinguir la realidad de los espejismos desempeña un papel importante. Mientras la propuesta de Sylvie, que vincula la violencia actual y la histórica, concentradas en un lugar, es presentada como tentadora, pero nunca como cierta, lo que no se pone en duda es su fiabilidad como transmisora de datos históricos; al fin y al cabo ha estudiado sociología histórica y trabajó durante un tiempo en el archivo³⁰. Y las fuentes que cita pertenecen justamente a la historiografía nacionalista en la cual la revuelta contra Felipe II desempeña un papel fundamental. A pesar de su uso metadiscursivo e irónico, los estereotipos que vehiculan no dejan de ejercer su impacto en el lector, inmerso en la suspensión voluntaria de la incredulidad que provoca la lectura de textos ficcionales.

En conclusión podemos afirmar que en ambos libros, escritos por autores con una formación académica que saben documentarse, la presentación estereotipada de figuras españolas es más suavizada y distanciada que, por ejemplo, en ciertos cómics hasta principios de los años 80. En *Vonnis over Gent*, esto puede tener que ver con cierto sentido de responsabilidad de un autor de literatura juvenil con un objetivo didáctico sea o no explícito. Sin embargo, sobre todo en *De duim van Alva*, la referencia a la tradición sobre la revuelta de los Países Bajos, aunque irónica, vuelve en cierto modo a poner de relieve los estereotipos seculares.

²⁹ Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 46.

³⁰ Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 37.

OBRAS CITADAS

- Behiels, Lieve, «El duque de Alba en la conciencia colectiva de los flamencos», en *Foro hispánico*, 3 (1992), pp. 31-43.
- , «El cómic belga y la perpetuación de la Leyenda Negra», en Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (ed.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gent, Academia Press, 2009, pp. 141-161.
- Beller, Manfred, y Joseph Theodoor Leerssen (ed.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Comer, Bruno, *Vonnis over Gent*, Leuven, Davidsfonds, 1990.
- Hoof, Peter Corneliszoon, *Nederlandsche Historien*, en Wytze Hellinga y Pierre Tuynman (ed.), *Pieter Corneliszoon Hoof, alle de gedrukte werken, 1611-1738*, Amsterdam, University Press Amsterdam, 1972.
- Kisling, Corinne, y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, Amsterdam, Arbeiderspers, 2010 (eBook).
- López de Abiada, José Manuel, «Teoría y práctica de los estudios imagológicos: hacia un estado de la cuestión», en José Manuel López de Abiada y Augusta Bernasocchi (ed.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 13-62.
- Parker, Geoffrey, *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 1998.
- , *Imprudent King. A New Life of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 2014.
- Van der Essen, Leon, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas (1545-1592)*, Bruselas, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1933-1937.

Estudio de refranes desde el marco referencial de la cultura popular

NORMA CORRALES-MARTIN

Temple University

RESUMEN: Los refranes son producto de la cultura popular y nos enseñan sobre ésta. La cultura popular ha sido definida en la literatura como una cultura humorística, de carácter eminentemente oral, cercana a la naturaleza, que invierte y ridiculiza los valores de la cultura oficial (Bajtín); caracterizada por la vulgaridad, la crueldad y la violencia (Bajtín, Nietzsche); contra-hegemónica (Gramsci); apropiadora y productiva (Ginzburg); y transculturada (Rama), entre otros conceptos. El propósito del presente trabajo es analizar en un corpus de refranes y otras expresiones fijas estas características descritas para la cultura popular, y a la vez, encontrar otras propiedades no descritas en la literatura, en caso de que las hubiere.

PALABRAS CLAVE: Refranes y expresiones fijas, cultura popular, categorías para el estudio de la cultura popular

1. Introducción

Dice Luis Martínez Kleiser en el *Refranero general ideológico español*: «En los refranes estudiamos al pueblo sin disfraz ni ficción. Lo que sabe y lo que ignora, lo que piensa y lo que heredó pensando, lo que duda, lo que afirma y lo que niega, vienen a diseñarnos su perfecto au-

torretrato moral»¹. Los refranes son producto de la cultura popular y nos enseñan sobre ésta.

La cultura popular ha sido definida en la literatura como una cultura humorística, de carácter eminentemente oral, cercana a la naturaleza, que invierte y ridiculiza los valores de la cultura oficial (Bajtín²); caracterizada por la vulgaridad, la crueldad y la violencia (Bajtín³, Nietzsche⁴); contrahegemónica (Gramsci⁵); apropiadora y productiva (Ginzburg⁶); y transculturada (Rama⁷), entre otros conceptos.

El propósito del presente trabajo es analizar en un corpus de refranes estas características descritas para la cultura popular, y a la vez, encontrar otras características no descritas en la literatura, en caso de que las hubiere.

Algunos rasgos distintivos de los refranes son:

- 1) Expresan de manera corta una idea profunda, o sea, son muestra de la sabiduría popular representada en *Vox populi, vox Dei*.
- 2) Dan consejo vital, *Donde se saca y no se'cha, se acaba la cosecha*.
- 3) Usan rima para facilitar la memorización, *El hombre propone y Dios dispone*.
- 4) Usan juego de palabras y fonología oral, *No te desesperes Pérez ni te precipites Pete*.
- 5) Varían dependiendo de la zona geográfica, *No creo yo que el golero (buitre) coma alpiste*.
- 6) Prefieren la vulgaridad al eufemismo, *Tetas (Senos) de mujer tienen mucho poder*.
- 7) Demuestran antigüedad en el léxico y los temas, *No tiene patas de bailar con quimba (sandalia quechua)*.
- 8) Usan humor, *Mal de amor y bicho seco*.
- 9) Se usan en un momento vital específico, *Caras vemos, corazones no sabemos*.

El trabajo se ha hecho sobre un corpus representativo de más de 500 unidades fraseológicas recogido en Colombia principalmente de mi madre, Nelly Jirado, reconocida en sus círculos como mujer refranera y proverbial. Ella fue criada en Norte de Santander en la región nororiente de Colombia, pero ha vivido en la Costa Caribe la mayor parte de su vida. El

¹ Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953, p. XV.

² Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

³ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

⁴ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1978.

⁵ Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueve Visión, 1972.

⁶ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnick, 1970.

⁷ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

nombre que dio al material fue *Dichos y vainas de mi pueblo*, título que incluye refranes y otras expresiones fijas. Muchas gracias a ella.

2. Habla popular en los refranes

Los fenómenos de habla encontrados más comúnmente en los refranes son: aliteración, *Que apriete Prieto lo suyo qua a Prieto lo aprieto yo*; elisión de la «d» intervocálica del participio, *La vaca pari'a nunca pasta lejos*, y «d» final, *La verda' en la cara arde*; uso de «pa'» por para; dip-tongación de la «e», *Porque te quiero te aporrio* (aporreo); sinalefa, *Cógeme ese trompo en l'uña*; fonología expresiva, *El hombre es fuego, la mujer, estopa; viene el diablo... fiu... y sopla*; cambio de acentuación, *Dejate de pelos, Pedro*, y, por supuesto, rima.

Es interesante que los refranes se acortan o se alargan con el paso del tiempo, lo primero por economía –*Es justo y necesario, (equitativo y saludable)*–, y lo segundo por creatividad y humor popular –*No hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista ni penedojo que lo asista*–. También he notado que los refranes usan diferente vocabulario o estructura en diferentes regiones del mundo, aunque conservan el mismo sentido, *Cerco de luna, agua ninguna, cerco de sol, agua a montón* (América) vs. *El cerco del sol moja al pastor y el de la luna lo enjuga* (España).

3. Cultura popular vs. cultura oficial

En su estudio de la obra de Rabelais, Mijaíl Bajtín opone la cultura popular o no-oficial a la cultura oficial y les da características propias⁸. La cultura popular es definida como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor popular, de la naturaleza y el cuerpo, una cultura que invierte los valores y las jerarquías. Algunos ejemplos en los refranes son: un refrán tan viejo que ya no se oye, *No te conociera yo, verde cerezo, por eso es que te miro y no te rezo*; un refrán de la plaza pública, *Moza que mucho va a la plaza alguna vez se embaraza*; uno del humor popular, *Salga el alacrán de casa, píquele a quien le picare*; uno de la naturaleza, *En abril llluvias mil y todas en un barril*, y refranes que invierten los valores y las jerarquías con el objetivo de plantear la relati-

⁸ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

vidad de las verdades y las autoridades dominantes, como «*En nombre de Dios*», dijo un ladrón cuando se echó la mochila al hombro.

La inversión de los valores religiosos en la cultura popular se ve en refranes de corte anti-clerical o anti-católico, llenos de ironía, como, *Virgen del Agarradero, agárrame a mí primero* o *Ya empezó Cristo a padecer y su madre a pasar trabajos* y en refranes que expresan supersticiones no sancionadas por la fe religiosa, *Martes 13, ni te cases ni te embarques, ni de tu casa te apartes (ni te vayas pa' otra parte)*.

4. Vulgaridad, violencia y cultura popular

Bajtín⁹ también liga la cultura popular a los ciclos agrarios y a las manifestaciones biológicas humanas como la muerte, el nacimiento y las funciones corporales. Algunos refranes referidos a estos temas son: a los ciclos agrarios, *Cuando la guacharaca canta puede que llueva y puede que no llueva*; a la muerte, *Nadie se muere la víspera*; al nacimiento, *Si naciste pa' martillo del cielo te caen los clavos*. Los refranes referidos al cuerpo y las funciones corporales pueden ser vulgares en mayor o menor grado: *El que come tierra carga su terrón* o *No es na' que la burra mee sino la morisqueta que le queda*. La cultura popular parece preferir el disfemismo, una palabra de mal gusto o tabú, que puede ofender o sugerir algo no placentero o peyorativo al oyente, al eufemismo como en *Con esos pe'os no hay quién duerma*.

Friedrich Nietzsche plantea en *Genealogía de la moral* que «la crueldad [y la violencia] constituye en alto grado la gran alegría festiva de la humanidad más antigua, e incluso se halla añadida como ingrediente a casi todas sus alegrías [...]. Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir más bienestar todavía [...]. Sin crueldad (y sin violencia) no hay fiesta»¹⁰. Esta crueldad y violencia también se observa en los refranes. Por ejemplo, *La letra con sangre entra* o *No fue nada lo del ojo sino que se le salió*.

⁹ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, pp. 75-76.

5. Hegemonía y cultura popular

El concepto de hegemonía fue propuesto por Antonio Gramsci¹¹ quien la define como un proceso caracterizado por la imposición al resto del entramado social por la clase dominante de su concepción del mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada aun en contra de los intereses de las clases subalternas. Dice el refrán, *Aunque el puerco sea de España y lo maten en Sevilla y lo salen con sal blanca siempre es negra la morcilla*, indicando tal vez que la ascensión social es empresa difícil para personas de origen humilde, que no deben aspirar a ser más de lo que son.

Sin embargo, la imposición no es total gracias a la contra hegemonía, un proceso en que las clases subalternas resisten, limitan, alteran y desafían continuamente la hegemonía. Los refranes presentan ejemplos de la contra hegemonía, al indicar la transitoriedad del poder, *De lo que suceda en este mundo, ningún ser viviente se espante, porque el que no ha caído caerá y de modo que no levante*; la injusticia, *La justicia es pa' los de ruana o Palo porque bogas, palo porque no bogas*; la importancia de las subculturas, *Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón*, y la resistencia al consenso, *Mal de muchos, consuelo de tontos*.

6. Apropiación y cultura popular

Según Carlo Ginzburg, «apropiación» se define como un proceso por el cual se hace propio lo ajeno, lo que no se tiene, a partir de lo que se posee o se sabe¹². Se generan ciclos de apropiación cuando los grupos dominantes confiscan las tradiciones populares y alteran su uso y significado (carnavales, reinados, competencias deportivas), así como cuando los grupos subordinados ocupan los espacios y reclaman los símbolos que anteriormente estaban restringidos a las élites (ópera-opereta-zarzuela-sainete). Este concepto se relaciona con el de circulación de Bajtín¹³, quien la define como influencia recíproca entre cultura alta y baja, entre cultura popular y cultura oficial, a menudo mediante un letrado o a través de la inversión y la ridiculización grotesca.

¹¹ Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*.

¹² Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*.

¹³ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

En los refranes, la apropiación se manifiesta productivamente al añadir en forma juguetona y a veces vulgar palabras a refranes establecidos, como mencionamos en el segundo párrafo. Algunos ejemplos son *El fin justifica los medios (el frío justifica las medias)* o *El más pendejo es el que amarra el bongo (aunque venga de patrón)*. Los refranes por ser antiguos no se fijan en la corrección política, un fenómeno de nuestro tiempo.

La parodia es la principal forma de apropiación por parte de la cultura popular de la cultura alta. Es otro recurso humorístico usado por la cultura popular, la recreación de un personaje o un hecho, empleando recursos irónicos para emitir una opinión generalmente transgresora sobre la persona o el acontecimiento parodiado, como en *A rey muerto, rey puesto* o *Lo que no mata, engorda*.

7. Transculturación y cultura popular

Transculturación es un concepto de Fernando Ortiz, presentado en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*¹⁴ (1978) y llevado a la práctica literaria por Ángel Rama¹⁵ (1982). Transculturación se define como un proceso por el cual una cultura entra en contacto/conflicto con otra, en condiciones de desigualdad y paradójicamente se hace consciente de su propia tradición al mismo tiempo que incorpora elementos de la otra cultura. Se opone a «aculturación». Se relaciona con «circulación».

Algunos refranes que reflejan la transculturación son *Yo no creo en brujas pero de que las hay las hay*; y este viejo calambur, *San Cayetano era santo; comía como vestía; dormía sobre una vieja estera la vida del santo vs. San Cayeta no era santo; comía como bestia; dormía sobre una vieja; est'era la vida del santo*.

8. La mediación del letrado

Debido al carácter eminentemente oral de la cultura popular, para que sea registrada por escrito, necesita la intervención de un letrado. Los registros que tenemos de la cultura popular más antigua fueron hechos por letrados y también los estudios de la cultura popular actuales son hechos

¹⁴ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

¹⁵ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

por letrados; piénsese en *Don Quijote* de Cervantes o *Rituales del caos* de Carlos Monsiváis, donde estos autores recogen perlas de la cultura popular que tal vez no estarían ya con nosotros si ni hubiera sido por su trabajo de recolección. De ahí la importancia de la mediación del letrado para hacer visible la cultura popular a la cultura dominante.

Sin embargo, a la cultura popular esto le tiene sin cuidado. Los refranes, por ejemplo, han pasado de manera oral de generación en generación y aquí están todavía. La cultura popular nutre al letrado. Yo hablo de la cultura popular y agradezco lo que me enseña como letrada. Para parodiar el lema del Carnaval de Barranquilla, *¡Quién lo vive es quien lo goza!*

9. Conclusiones

Los parámetros de análisis de la cultura popular presentados son perfectamente aplicables a los refranes, un producto de ésta. Algunos elementos que no han sido enfatizados por los letrados son la creatividad popular y la sabiduría popular.

La creatividad popular se manifiesta primero en la creación anónima del refrán, en la modificación del mismo en el tiempo y el espacio y en la adición de nuevos refranes a los ya existentes. En cuanto a este último tema, un grupo de refranes que parece ser bastante productivo es el de los comparativos, por ejemplo, *Es más duro que un sancocho de tuercas* o *Es mejor vestir santos que desvestir borrachos*. Otro grupo creativo es el de «confundir», *Confunde «Santo Tomás de Aquino» con «Aquí no más no» lo tomamos* o *No confunda la formalidad con la güevonada*, no propiamente refranes sino juegos de palabras dichos en un momento específico. También los de «dijo», que citan palabras celebres de familiares o personajes anónimos parecen ser productivos, *«Ahora es cuando», dijo la puta cuando se ganó el colchón*.

La sabiduría popular es la sabiduría más antigua. Cuando era niña y me golpeaba, mi abuela me decía que me sobara el golpe diciendo estos versos, *Sana que sana, colita de rana, si no sana hoy sanará mañana*. Hoy leí que «Scientists found that people experience far less pain when they touch a sore part of their body with their hand. However, rubbing away pain only seems to work when we do it to ourselves, the researchers say»¹⁶.

¹⁶ David Derbyshire, «Why Rubbing it Better Really Does Work: It Hurts Less if we Clutch Ourselves, Find Scientists», en *Daily Mail* (24-09-2010), s.p. (en línea) [fecha

Parece que, al fin y al cabo, *Más sabe el diablo por viejo que por diablo*. Y así, Al que Dios se lo da, San Pedro se lo bendiga.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- Derbyshire, David, «Why Rubbing it Better Really Does Work: It Hurts Less if we Clutch Ourselves, Find Scientists», en *Daily Mail* (24-09-2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-05-2017] <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1314814/Why-rubbing-better-really-DOES-work-It-hurts-clutch-scientists.html>>.
- Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnick, 1970.
- Gramsci, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueve Visión, 1972.
- Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1978.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

de consulta: 17-05-2017] <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1314814/Why-rubbing-better-really-DOES-work-It-hurts-clutch-scientists.html>>.

La *Confessio Amantis* ceutí en la biblioteca de Luis de Castilla. Un medio de reivindicación dinástica

MANUELA FACCON

Investigadora independiente

RESUMEN: De los descendientes de los emperregilados procede Fernando de Castro «o Moço», el mandatario de la única copia conocida de la traducción portuguesa de la *Confessio Amantis*, cuyo ejemplar se conserva en la Real Biblioteca de Madrid, bajo la signatura II-3088, desde comienzos del siglo XIX. Anteriormente, el manuscrito había formado parte de la colección vallisoletana de la Casa del Sol del Conde de Gondomar. Recientes estudios han establecido que el conde adquirió el manuscrito de Luis de Castilla, canónigo de la Catedral de Cuenca, hijo de Diego, deán de Toledo y biznieto del obispo Pedro de Palencia: una familia que se afanó en demostrar su directa descendencia de Juan, el supuesto hijo de Pedro I de Castilla y de Juana de Castro. En el artículo se analizan los enlaces familiares, políticos y culturales entre los Castilla y los Castro a lo largo de los siglos XV y XVI con el fin de proponer una posible vía de transmisión del manuscrito de la *Confessio* desde la ciudad portuguesa de Ceuta, donde João Barroso produjo la copia en 1430, hasta llegar a la familia Castilla, no sin haber pasado por Andalucía, tal y como sugieren unas curiosas inscripciones presentes en el manuscrito.

PALABRAS CLAVE: Linaje Castro, *Confessio Amantis*, Pedro Enríquez, linaje Castilla, Juan Ponce de León

1. Introducción

En julio de 2011 los asistentes al II Congreso de la International Gower Society de Valladolid nos enteramos de los resultados de las investigaciones sobre la posible pertenencia del ms. RBM II-3088 a la biblioteca de la Casa del Sol de Don Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626),

Conde de Gondomar. Estudios posteriores han venido confirmando que el conde había adquirido el manuscrito ceutí de Luis de Castilla (1540-1618), arcediano y canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca. Tal como afirma María Luisa López Vidriero, Directora de la Real Biblioteca de Madrid:

The *Livro do amante* had lost the Gondomar shelf mark because its original was replaced in the royal bookbinding shop around 1808 [...]. However, it kept the first shelf mark placed in the first page of the text. The reconstruction of its provenance is no longer an unfinished journey as we now know who was the owner of this Portuguese translation before it arrived at the count of Gondomar's library in the Casa del Sol of Valladolid: Luis Castilla¹.

En el Congreso también nos enteramos de algo que tal vez nos proporcione una clave para la determinación del recorrido que pudo emprender el testimonio manuscrito desde la ciudad de Ceuta hacia su destino final en Castilla: en el cuaderno de las tablas en castellano que preceden al texto en portugués aparecen unos apuntes sobre la fabricación de jabón, compilados por una mano tardía, a modo de ejercicio de grafía. Gracias a la investigación llevada a cabo por Mauricio Herrero Jiménez y por su equipo sabemos ahora que el manuscrito ceutí posiblemente estuvo un tiempo en territorio andaluz antes de viajar al centro de la Península e ir a parar más tarde a la colección del nuevo Palacio Real madrileño².

A lo largo de este artículo intentaré establecer de qué manera el testimonio portugués pudo llegar hasta la familia Castilla y cuáles pudieron ser las motivaciones que desencadenaron el proceso de búsqueda y de adquisición de un texto escrito en portugués en el seno de una familia castellana. Partiendo de las afirmaciones científicas que se incluyen en los nuevos estudios arriba citados, y basándome en una curiosa nota marginal

¹ María Luisa López-Vidriero Abelló, «Provenance Interlacing in Spanish Royal Book-Collecting and the Case of the *Confessio Amantis* (RB MS II-3088)», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, p. 44. Sobre los libros de Luis de Castilla véase también Pablo Andrés Escapa, «EX BIBLIOTHECA GONDOMARIENSI. Libros de Luis de Castilla (ca. 1540-1618) en la Casa del Sol», en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 19.70 (2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 07-08-2015] <<http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=78&art=1096>>.

² Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014, pp. 23-26.

presente en el manuscrito, que no se ha comentado hasta el día de hoy, propondré unos posibles enclaves territoriales y familiares dentro de los cuales el ejemplar ceutí pudo coleccionarse y pasar de mano en mano para terminar considerándose como una prueba más de la pertenencia del linaje Castilla a la rama real de Castro, procedente de Pedro I, el Cruel.

Los protagonistas de este entramado sociocultural se concentran sobre todo en la ciudad de Valladolid y en las sedes de los obispados de Palencia, de Toledo y de Cuenca a lo largo del los siglos XV y XVI. Sin embargo, también tendremos que desplazarnos idealmente a los territorios situados al uno y al otro lado del Estrecho de Gibraltar, a los pueblos fronterizos y a los centros urbanos que desempeñaron un papel fundamental en el intercambio tanto comercial como cultural en la primera mitad del siglo XV: Cádiz, Jerez, Arcos, Marchena y Sevilla.

De norte a sur esta historia recorre al revés el camino de una de las copias del desaparecido *Livro do amante*, que João Barroso «escreveo por mandado de fernando de castro, o moço, na çidade de Çeuta em xxxx dias no ano de 1430» y recupera la memoria de un texto que se quedó oculto durante más de quinientos años rescatándose, finalmente, de los fondos de la Real Biblioteca en 1994³. El prólogo y los ocho libros que constituyen el manuscrito RBM II-3088 fueron publicados entre 2005 y 2010 y se está preparando también la edición trilingüe inglés-portugués-castellano de la *Confessio Amantis*⁴.

³ Carlos Alvar, «Manuscritos románicos no castellanos», en *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), p. 205.

⁴ La edición trilingüe correrá a cargo de Antonio Cortijo Ocaña y de Manuela Faccon. Véase también Antonio Cortijo Ocaña, «El “terçeyro liuro” de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 13 (2007-2008), pp. 147-180; «El libro VI de la *Confessio Amantis*», en *eHumanista*, 8 (2007), pp. 38-72 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/confessio_amantis/V.pdf>; «O “Rregimento dos Homees”: el libro VII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Literatura Medieval*, 19 (2007), pp. 7-124; Antonio Cortijo Ocaña y Maria do Carmo Correia de Oliveira, «El libro VIII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 11 (2005), pp. 181-240; Manuela Faccon, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

2. El linaje Castilla y su afán de afirmación dinástica

En la Catedral de Santiago, en la Capilla de Santa Fé del deambulatorio se encuentra el sepulcro de un Diego de Castilla († 1521), que fue maestrescuela de la catedral compostelana y bisnieto del rey Pedro I de Castilla. Al otro lado del templo, cerca del claustro, en la Capilla de las reliquias, se sitúa la tumba de Juana de Castro «la Desamada», la esposa que Pedro I «el Cruel», abandonó en 1354, a los pocos días de la celebración de la boda. Ambos sepulcros llevan los escudos de armas familiares. En el lado visible de la tumba de la reina fallida aparecen los trece roeles de la rama legítima de los Castro esculpidos en la piedra. En el del maestrescuela, en la pared, en el centro de la composición marmórea destaca el bajorrelieve con los símbolos de Castilla. Sin embargo, estamos frente a un curioso caso de homonimia: otro Diego de Castilla (1507-1584), deán de Toledo, también tataranieto del rey castellano, tal vez hubiera aspirado a estar sepultado junto a su antepasada. Una coincidencia emblemática.

Este Diego de Castilla se esforzó durante décadas en borrar la *damna-tio memoriae* que había recaído sobre Pedro I «El Cruel» y en demostrar la veracidad de su descendencia por vía femenina de Juana de Castro de la Casa de Lemos. Según los testimonios del tiempo, Diego de Castilla se afanó en afirmar que su familia entroncaría con Juan de Castro, hijo del rey castellano asesinado en Montiel, aunque en las crónicas oficiales se nombra simplemente un «Juan» sin que se especifique nunca quién fuera la madre de éste⁵.

Autor de la *Historia del Rey don Pedro y su descendencia que es la de Castilla*, el deán de Toledo parece haber celosamente guardado una copia del testamento de Pedro I que el historiador Jerónimo Zurita pudo llegar a ver estando en casa del propio Diego en junio de 1570, aunque éste no le consintiera consultarla con detención: «En lo del testamento del rey don Pedro, el señor Deán me hizo merced de mostrarme el original [...] y yo le consideré bien atentamente quanto pude, aunque no

⁵ Mario N. Taladriz, «Los Castilla, descendientes de Pedro I, el Cruel», en *Historia y Vida*, 345, año 29 (1996), pp. 31-33; Covadonga Valdaliso, «Las mujeres del rey don Pedro de Castilla de J. B. Sitges desde una perspectiva de género», en *Investigaciones Feministas*, 1 (2010), p. 215.

me dexó leer el señor Deán»⁶. En el testamento, Pedro I habría dejado escrito «mando que herede los mis Regnos don Juan, mi fijo e de doña Juana de Castro».

Hoy en día se considera que el documento fuera manipulado por el mismo Diego de Castilla, acusado de haber raspado los nombres de «Ferrando» y de «María de Henestrosa» para sustituirlos con los de «Juan» y de «Juana de Castro», trazados con letra y tinta diversas. Las sospechas de Jerónimo Zurita se vieron confirmadas por don Ignacio de Hermosilla a fines del siglo XVIII y por el historiador Sitges a principios del siglo XX tras examinar el testamento conservado en el Convento de Santo Domingo de Silos o el Antiguo de Toledo⁷.

¿Por qué motivo insistió tanto Diego de Castilla en afirmar la existencia de Juan de Castro? Tal vez la razón haya de buscarse en una cuestión de orden temporal, en la larga distancia, de más de doscientos años, que separaba a los últimos Castilla de los acontecimientos que habían marcado el comienzo de su historia dinástica y en la conciencia de estar perdiendo el prestigio y los privilegios de los que habían gozado un tiempo.

Los Castilla eran originarios de la diócesis de Palencia y habían tenido su domicilio también en Valladolid, en la Casa del Cordón⁸, pero las tres últimas generaciones se habían trasladado a la ciudad del Tajo. Felipe (1477-1551), el padre de Diego, había sido canónigo de Palencia, sacristán mayor de Carlos V y deán de Toledo desde 1532. Diego (1507-1584)

⁶ De «Carta de Jerónimo Zurita a don Rodrigo de Castro, obispo de Cuenca, Zaragoza, 17 de septiembre de 1580», en Covadonga Valdaliso, «*Una docta contienda*. Correspondencia sobre una crónica perdida del reinado de Pedro I de Castilla (tres cartas inéditas de Jerónimo Zurita, Diego de Castilla y Rodrigo Castro)», en *Lemir*, 14 (2010), p. 118 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/08_Valdaliso_Covadonga.pdf>.

⁷ Mario N. Taladriz, «Los Castilla, descendientes de Pedro I, el Cruel», p. 37.

⁸ «El conde Don Sancho, hermano de Don Enrique II, hizo donación a las monjas de Santa Clara de unas casas que tenía cerca de San Esteban [...]. Esas casas del conde Don Sancho, no fueron ocupadas por las monjas de Santa Clara y sí por otras distintas personas del apellido Castilla, y se las conoció, en lo antiguo por el “palacio de los Castillas” y “casa del Cordón” [...]. Entre los Castilla que ocuparon el palacio de Don Sancho fué uno de ellos Don Pedro de Castilla, obispo de Palencia, del cual dijo Antolínez que falleció en Valladolid el 7 de Abril de 1461, a consecuencia de una caída que sufrió desde lo alto de unas tapias de las casas que estaba construyendo frente a San Esteban, conocidas por las “del Cordón”» (Juan Agapito y Revilla, «Alonso Pesquera [calle de]», en *Las calles de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Casa Martín, 1937, pp. 22-23).

había estudiado en la Universidad de Bolonia, había sustituido más tarde a su padre en el deanato y había ejercido de canónigo arcediano de Palencia antes de volverse definitivamente deán de la Catedral de Toledo en 1552. Luis (*ca.* 1540-1618), el canónigo arcediano de Cuenca, era licenciado en leyes por la Universidad de Salamanca y tal vez doctor por la de Alcalá de Henares y tuvo importantes funciones públicas al servicio de la administración real en Italia⁹.

Si Pedro, el obispo de Alarcón, Osma y Palencia, y su hijo Alfonso el Santo, los primeros Castilla, habían logrado mantener su estatus social gracias a enlaces matrimoniales oportunos, en especial Alfonso que casó con Juana de Zúñiga, hija del Conde de Nieva, los últimos Castilla –Felipe, pero sobre todo Diego y Luis– necesitaron maniobras políticas y algún que otro favor de los altos rangos para intentar limpiar la deshonra que recaía sobre ellos por ser hijos naturales «de soltero y soltera» y sospechosos de origen judío.

Diego de Castilla murió en 1584. Una década más tarde, su hijo Luis volvió definitivamente de sus servicios en Italia y su carrera comenzó a declinar hasta culminar en una condena por vilipendio al rey que lo llevó a la cárcel en 1609, donde estuvo encerrado durante veintitrés meses. La familia ya no gozaba del reconocimiento social que había logrado gracias a la frecuentación de eruditos e intelectuales humanistas. La época del fermento cultural en la Toledo de los años alrededor de 1530 quedaba atrás.

Luis de Castilla, nacido en Palencia tal vez de cierta Juana Gudiel que se nombra en el testamento de Diego junto a la madre y a la tía del deán, fuera bautizado como Luis César hasta verse confirmado el nombre de Luis de Castilla tras su testificación ante notario en 1570¹⁰. Se licenció en este mismo año, participó en diferentes misiones al servicio de Felipe II en Milán, en Roma, en Nápoles, en Sicilia y en Madrid; sin embargo, en febrero de 1590, al tratar en las Cortes de darle una plaza en el Consejo,

⁹ Gregorio de Andrés, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», en *Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica de España*, 35 (1983), pp. 87-122.

¹⁰ Gregorio de Andrés, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», p. 139. Algunos críticos sospecharon que la madre de Luis pudiera ser una importante mujer portuguesa, doña María de Silva, dama de compañía de la emperatriz Isabel de Portugal, aunque el dato no está históricamente contrastado.

de Órdenes o de la Cámara o en la Rota de Roma, su ilegitimidad le impidió ocupar alguno de estos altos cargos. Además, estando en Milán de visitador fue acusado ante el Consejo de Italia por sus opositores, lo que le obligó a defenderse en Madrid y a retirarse, decepcionado, en Cuenca. Años más tarde ni siquiera recibió compensación alguna por sus cuatro años de servicio en Madrid y terminó su carrera agobiado por las deudas, enfermo y con la deshonra derivada de su encarcelamiento.

3. La circulación del manuscrito ceutí de la *Confessio Amantis*

3.1 *La «Confessio Amantis» portuguesa en la biblioteca de Luis de Castilla*

A pesar de las grandes dificultades económicas con las que tuvo que enfrentarse, Luis de Castilla pudo contar con una importante colección de libros de mano, entre historias en latín y en romance, libros griegos, libros de teología, de leyes y cánones y de letras humanas, heredados de su padre o de amigos, o que él mismo había adquirido de bibliotecas privadas¹¹.

En el ambiente conuense y a través de un asiduo intercambio epistolar, Luis de Castilla frecuentó a intelectuales de la talla del arqueólogo Pedro Chacón, de Álvaro Gómez de Castro, gran maestro de letras humanas, y al cardenal Rodrigo de Castro Osorio, descendiente de los Condes de Lemos, obispo de Zamora y de la diócesis de Cuenca y arzobispo de Sevilla. Y pariente de Luis –afirmarían los Castilla–.

Luis de Castilla se hallaba emparentado con casi todas las familias nobles del tiempo, gracias a la política de enlaces matrimoniales llevada a cabo por sus antecesores, a partir de Pedro de Castilla, arcediano de Alarcón desde 1402, obispo de Osma y de Palencia desde 1440. Los Fonseca, los Laso, los Mendoza, los Osorio, los Roxas, los Ulloa, los Zúñiga se unieron a los Castilla en algún que otro momento de la historia genealógica. Incluso, algunos miembros de la familia contaban con antepasados procedentes de las casas reales de Portugal y de Navarra, entre éstos la infanta Beatriz, nieta de Pedro I de Portugal, la que se crió con la reina Catalina Lancaster y que se involucró en la relación con el Conde Pedro Niño.

¹¹ Gregorio de Andrés, «Inventario de los manuscritos», en «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», pp. 122-136.

Es más. La dudosa relación de parentesco entre los Castilla y los Castro se vuelve significativa a la hora de entender el por qué de la presencia de la *Confessio* portuguesa en la biblioteca de los Castilla, un libro que unos cincuenta años antes había pertenecido a Fernando de Castro «o Moço». El tomo estaba colocado en el Arco 9 Libro 144. Se trataba de un ejemplar de la traducción de la *Confessio Amantis*, que según informa el *incipit* conservado en la traducción castellana del ms. g-II-19 de la Real Biblioteca de El Escorial: «compuso Juan Goer, natural del reyno de Ynglaterra. E fue tornado en lenguaje portogues por Rroberto Paym, natural de dicho rreyno, e canonjgo de la çibdat de Lixboa. E despues fue sacado en lenguaje castellano por Juan de Cuenca, vesjno de la çibdat de Huete»¹².

¿Cuándo pudieron tener al alcance la valiosa copia los Castilla? Resulta complicado establecer el momento exacto en el que un Castilla pudo tener entre manos la *Confessio* procedente de Ceuta. En el ms. RBM II-3088, bajo la signatura Arco 9 Libro 144, se lee una fecha, semiborrada, la de 1525, que una mano tardía insertó, en caracteres arábigos. Su posición en el folio, justo debajo de la signatura tal vez nos indique el año de adquisición del tomo por parte de los Castilla, en este caso, por parte de Fernando o de Diego.

Pero supongamos que se trate de un error de lectura o de copia y que la fecha fuera la de 1575: ¿no es ésta la fecha del primer regreso de Italia de Luis de Castilla a Toledo y de su nombramiento a canónigo arcediano de Cuenca, cuya diócesis regía entonces su pariente lejano Rodrigo de Castro, descendiente de la noble familia de los Condes de Lemos a la que había pertenecido un tiempo también Fernando de Castro «o Moço»¹³? Dado el

¹² John Gower, *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (s. XV)*, Elena Alvar (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1990, p. 141

¹³ La rama «de la guerra» de los Castro se había desplazado a Portugal en 1369 cuando la contienda fratricida entre Pedro I de Castilla y Enrique de Trastámara, en busca de apoyo por parte de Pedro I de Portugal. El protagonista de esta etapa de la Guerra de los Cien Años había sido Fernando de Castro (ca. 1344 – post 1371), conde de Lemos, hermano de Juana de Castro, «la Desamada», y hermanastro de Álvaro Pérez de Castro y de la desafortunada Inés «Cuello de garza». Los Castro, junto con los «emperegilados» se vieron expulsados de Fernando de Portugal en 1373 y se dispersaron por tierras andaluzas, castellanas, aragonesas, gallegas y hasta en Inglaterra. Fernando de Castro tuvo hijos ilegítimos en Portugal con Milia Gonçalves; entre éstos a Álvaro Pires de Castro «o Moço», señor de Alcáçovas desde 1399, del que procede Fernando de Castro, «o Moço» o «o Çagonho». De este Fernando los datos biográficos son escasos

estrecho vínculo amistoso que unía a Luis de Castilla con Rodrigo de Castro Osorio creo que no sería del todo equivocado pensar que el arcediano de Cuenca obtuviera el tomo de la *Confessio* del famoso obispo. Incluso, y sin tener en cuenta un posible error de lectura de la fecha de 1525, se podría anticipar la llegada del libro portugués a la familia Castilla haciendo referencia a la figura de Pedro de Castro y Portugal (1506-1561), hermanastro de Rodrigo de Castro Osorio, criado aquél en Portugal, estudiante y luego profesor en Alcalá de Henares entre 1540 y 1542, obispo de Salamanca desde 1545 y de Cuenca a partir de 1555¹⁴.

Según considera Herrero Jiménez, el manuscrito ceutí no era un libro para ostentar, para mostrarse ante un público, no estaba pensado para el ambiente real. Se trataba de un texto pensado para leerse en privado. Todo parece indicar que el ejemplar ceutí de la traducción portuguesa de la *Confessio Amantis* se produjo con cierta celeridad, que tal vez se volviera a encuadernar en más de una ocasión, y que se quedó casi olvidado en los estantes de una y otra biblioteca familiar durante un tiempo indefinido.

Sin embargo, la peculiaridad del manuscrito consiste en la presencia de un cuaderno de ocho folios de tablas en letra bastarda castellana, que precede el texto de Barroso. Dichas tablas reproducen correctamente la progresión de capítulos del libro y fueron incorporadas una década más

y confusos. Se refieren pocas fechas. Participó en el cerco de Tánger en 1437 pero no estuvo presente en la expedición al Norte de África de 1463-1464. En las *Crónicas* de D. Duarte de Rui de Pina y de Nunes de Leão se le nombra en la descripción de la expedición a Tánger: «logo após [o conde de Arraiolos] veo D.Fernando de Castro, ho Moço, Veedor do Infante, que per alcunha ho chamárom Çagonho, que levava a ala esquerda: e apos este, saio a Bandeira do Ifante que levava Ruy de Mello [...]». Entre 1450 y 1464, Fernando fue «Vedor da Fazenda». En 1455 fue a Inglaterra de embajador para establecer acuerdos mercantiles. Perteneció a los ricoshombres, tuvo el título de «Dom» y fue «Cavaleiro do Conselho» en 1462. Fue testigo en las declaraciones testamentarias del Infante D. Henrique y se conserva su firma. Tuvo un esclavo y se conocen los nombres de su escudero y de su criado. Fernando de Castro «o Moço» fue soltero y no dejó descendencia. *Vid.* Fátima Regina Fernandes, «Os exilados castelhanos no reinado de Fernando I de Portugal», en *En la España Medieval*, 23 (2000), pp. 101-115; Helena Maria Matos Monteiro, «Fernando (de) Castro», en *A Chancelaria régia e os seus oficiais (1464-1465), II (Catálogos Prosopográficos)*, Armando Luis de Carvalho Homem (dir.), Porto, Universidade do Porto, 1997, pp. 28-31 (trabajo de final de máster).

¹⁴ Vicente Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972, vol. 4, p. 536.

tarde¹⁵. Además, el pliego se diferencia del resto del manuscrito por la presencia de un tipo de filigrana propia, la corona con flor, que no vuelve a aparecer en ningún otro folio de los doscientos cincuenta y nueve totales del manuscrito, confirmándonos que las dos secciones fueron encuadernadas juntas con posterioridad¹⁶.

Sobre todo, la lengua y la letra castellanas del índice nos atestiguan que, hacia 1440, el testimonio ceutí cambió de poseedor, pasando de un ambiente luso a otro hispanohablante. Los Castilla debieron de estar al tanto de la existencia del tomo y, como buenos coleccionistas que eran, debieron de estar buscándolo dentro del círculo de sus amistades, aunque faltaría todavía un tiempo para que llegara a su biblioteca particular.

3.2 *La posible permanencia del manuscrito ceutí en un lugar de Andalucía*

En el verso del folio 8 de las tablas en castellano aparece un breve texto, ajeno al contenido de la *Confessio*, escrito con tinta diversa, más oscura y con letra más tardía. Una mano desconocida reprodujo una receta de jabón en un espacio en blanco¹⁷: «dos medidas de cal biva et una de

¹⁵ Los índices fueron escritos con cierto descuido. Lo atestiguan los numerosos vocablos tachados dentro de los mismos, algunas frases fragmentarias y los frecuentes saltos por homoteleuto. Además, el cotejo nos muestra como las rúbricas castellanas abrevian el contenido de las portuguesas, evitando copiar el ejemplo correspondiente, en la mayoría de los casos. Las tablas fueron escritas con una tinta marrón muy clara, como las notas insertadas con posterioridad en diferentes partes del libro (por ejemplo, en la última cara, bajo el *explicit* se puede leer en dos líneas: «fynitur. / finjturlibris» de otra mano) o los motivos antropomórficos de las pseudo-*drôleries*, o la numeración romana en el margen superior derecho. *Vid.* Manuela Faccon, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, pp. 23-32. Sobre las características de la letra de las tablas, *vid.* Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», pp. 20-22.

¹⁶ En cambio, en el cuerpo de la *Confessio* portuguesa se detectan otros tres motivos filigranados, tales como el ancla, la flor y el monte. *Vid.* Manuela Faccon, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, pp. 26-27.

¹⁷ Transcribo las primeras líneas del manuscrito RBM II-3088, fol 1v°. Según Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Casti-

laçeniza fazed / mortero et echadlo enel çiesto barrenado por ayuso a / presado et echad el agua que hubiese menester et / aquella sacada guardadla et echad otra et con aquella [...]», lo cual situaría geográficamente el tomo en la zona sur de la Península Ibérica, en el seno de una de las familias nobles que, en Andalucía, se dedicaban a la fabricación y al comercio del jabón.

En Sevilla, el rey Juan II había cedido los derechos derivados de las almonas al infante Don Juan, a Don Álvaro de Luna, al Almirante Alfonso Enríquez y al Adelantado Mayor de Castilla Don Diego Gómez de Sandoval, conde de Castro¹⁸. Los Reyes Católicos habían concedido la mayor parte de los privilegios a los Enríquez Ribera, descendientes del Almirante. El monopolio se extendía al arzobispado de Sevilla, al obispado de Córdoba y al de Cádiz. En Jerez de la Frontera, Rodrigo Ponce de León gestionaba el negocio¹⁹. En 1469, Pedro Enríquez Quiñones vendió a Juan Ponce de León parte de sus derechos sobre la renta de las jabonerías²⁰. Varios hijos de éste heredarían las fábricas²¹.

lian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», p. 24, la receta se añadió a mediados del siglo XV.

¹⁸ Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», p. 25.

¹⁹ Enrique Otte, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Antonio Miguel Bernal y Antonio Collantes de Terám (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 67.

²⁰ Ana Aranda Bernal, «Sevilla y los negocios de la mar. Recursos que financiaron la arquitectura y el arte a fines del siglo XV», en *Atrio*, 18 (2012), pp. 10-11, notas 16 y 21.

²¹ Del testamento de Juan Ponce de León (1469): «[5/63] E por quanto y ove comprado del sennor mi sobrino Pedro Enriquez, adelantado mayor de Andaluzia, e de la senhora mi sobrina donna Beatriz de Ribera, su muger, quarenta e çinco mil marauedies de juro de heredad de cada vn anno para sienpre jamas de los ochenta mill y dozientos marauedis viejos quel dicho adelantado tyene sytuados en las xabonerias de la dicha çibdad de Sevilla [...] al dicho mi fijo don Enrique [...]»; «[5/71] [...] al dicho mi fijo don Lope [...]»; «[5/81] [...] aya el mi fijo don Ystropo [...]»; «[5/91] [...] al dicho Beltran mi fijo [...]»; «[5/98] [...] mando que los aya el dicho don Luys mi nieto [...]». Vid. Juan Luis Carriazo Rubio, *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003. La industria de la jabonería arrancó desde 1455 en las marismas del río Guadalquivir. Las almonas se encontraban distribuidas en las diferentes provincias andaluzas, y se concentraban sobre todo alrededor de Sevilla: Triana, Santiponce, Guadalcanal, Utrera, Palomares, Puebla, Coria, Aracena, Galaroza, Huévar, Hinojos, Salteras, Aznalcázar, Bollullos en el Aljarafe, en Merlina cerca de Lebrija, en Sanlúcar de Barrameda, y en Córdoba. Vid. Manuel González de Molina, *La historia de Andalucía a debate. III: Industrialización y desindustrialización de Andalucía*, Barcelona, Anthropos, 2000-2004, vol. 3, pp. 88-89.

De entre los Enríquez, que jugaron un papel fundamental en el desarrollo de los acontecimientos y de las tensiones políticas entre Castilla y Portugal de finales del siglo XIV y en los tráficos comerciales del Estrecho de Gibraltar a lo largo del siglo XV e incluso del XVI²², D. Pedro Enríquez (ca. 1355-1400) casó con Isabel de Castro, hija de Álvaro Pires de Castro, conde de Arrayolos y de María Ponce de León²³, y D. Fernando Enríquez (1407-1452) fue señor de las Alcáçobas, un dato importante que tener en cuenta a la hora de establecer dónde, cómo y cuándo pudieron coincidir las familias protagonistas de la misteriosa historia de transmisión textual que nos atañe.

Los Ponce de León, que fueron señores de Marchena, condes de Arcos y marqueses de Cádiz, aparecen en dos ocasiones en el árbol genealógico de los Castro: Isabel Ponce de León († ca. 1367), nieta de Fernán Pérez Ponce de León, adelantado mayor de la frontera de Andalucía, fue la segunda esposa de Pedro Fernández de Castro «El de la guerra», por lo tanto la madre de Fernando de Castro y bisabuela de Fernando «o Moço»; María Pérez Ponce de León casó con Álvaro Pérez de Castro, Conde de Arrayolos, el hermanastro de Fernando de Castro, de los que ya se ha referido. De esta unión desciende otro Fernando de Castro, señor de Paul de Boquilobo una de cuyas hijas, Isabel (nacida hacia 1415), fue la segunda esposa de Duarte de Meneses (1414-1464), gobernador de Ceuta²⁴. Hubo otros «Fernando de Castro», como el señor de Ansan, esposo de Isabel de Ataíde, que fue hija del alcaide mayor de Chaves Martín Gonçalves de Ataíde, señor de Monforte, hermano éste de Milia Gonçalves, la dama portuguesa que fue madre de Álvaro Pires de

²² José Antonio Gallego García, *El infante don Enrique de Castilla y su descendencia*, Madrid, s.i., 2008.

²³ Manuel de Castro y Castro, *Los Almirantes de Castilla llamados Enríquez*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1999, especialmente pp. 13-20, 56-67.

²⁴ Los Meneses eran propietarios de la capitania de la ciudad. Sin embargo, cuando no había peligro inminente sobre Ceuta, ellos abandonaban la plaza y se establecían en los dominios que poseían en Portugal. Los monarcas nombraban un Gobernador en su lugar, previa su aceptación. *Vid.* Carlos Posac Mon, *La última década lusitana de Ceuta*, Ceuta, Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1967, pp. 45-46. Se justificaría, de esta manera, la afirmación de Ana Sáez-Hidalgo según la cual D. Álvaro Pires de Castro (1379-1439) fue Gobernador de Ceuta («Introduction», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager [ed.], *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, p. 1, nota 3).

Castro «o Moço», señor de Alcáçobas, y, por lo tanto, abuela de Fernando de Castro «o Moço».

Un cuadro muy complejo y todavía incompleto, tras el que se esconden otros apellidos blasonados y bajo el cual podría hallarse la solución a muchas de las preguntas que se han venido planteando.

En el enclave familiar en el que se guardó la *Confessio* ceutí en el último tercio del siglo XV había libros litúrgicos y de rezos. Lo indicaría la presencia de algunas inscripciones que reproducen sentencias del *Libro de los Macabeos*, de un *Libro de Horas* y de un *Misal*, insertadas otra vez a modo de ejercicios de grafía, y que se detectan en la parte inferior de folio que alberga la receta de jabón²⁵.

Aún falta un eslabón para entender cómo circuló el manuscrito de Ceuta a Castilla. En el folio XCIIIv^o del ms. RBM II-3088 aparece un elemento que no se ha notado hasta hoy. Está en el lado superior, a modo de nota marginal y está trazado con letra y tinta igual que la de la numeración romana. Se trata de lo que parece ser un nombre: Jhan Jehu. ¿Sería este también un ejercicio de grafía por parte de uno de los propietarios de la *Confessio Amantis* ceutí? ¿Quién fue este Jhan Jehu? ¿Fue el infante don Juan? ¿Fue Juan Ponce de León? ¿Fue otro Juan insospechado? ¿O fue el Juan de Cuenca traductor de la *Confessio Amantis* al castellano?



Fig. 1. Ms. Madrid, Real Biblioteca, II-3088, f. XCIIIv (detalle).
Imagen cortesía de Patrimonio Nacional.

4. Conclusiones

La tenaz oposición a los estatutos de limpieza de sangre obligó a Felipe, a Diego y a Luis, los últimos Castilla, a defender y a alardear la teoría que

²⁵ Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», p. 26.

hacia remontar sus orígenes familiares a Juan, hijo de Pedro I de Castilla y de Juana de Castro.

Gracias a importantes vínculos familiares y amistosos, los Castilla, hacia comienzos del siglo XVI, pudieron hacerse con el ejemplar ceutí de la traducción portuguesa de la *Confessio Amantis*. El hecho de poseer un libro que había pertenecido a un miembro de los Castro tal vez les sirviera a los Castilla como un elemento más para reforzar la idea de su estatus en un momento de desprestigio social y de grave crisis económica.

Nuestro manuscrito se produjo en la ajetrada ciudad de Ceuta, entre actividades e intereses monetarios que atraían a miembros de diferentes nacionalidades del uno y del otro lado del Estrecho de Gibraltar. Cabe preguntarse si Fernando de Castro «o Moço» tenía alguna posesión o alguna renta allí y si viajó a aquellos territorios en alguna ocasión. Los «xxxx días» en los que João Barroso llevó a cabo la copia de la *Confessio* sugieren un plazo obligado, el de la entrega del manuscrito a su mandatario. Es plausible que Fernando de Castro encargara el trabajo en vistas de un desplazamiento suyo a Ceuta desde Portugal o desde algún sitio cercano al Estrecho. Además, eso implica que al menos otro manuscrito de la tradición circuló en Ceuta, a partir del cual João Barroso produjo la copia que hoy se conoce.

A los pocos años de su confección, el testimonio portugués de la *Confessio Amantis* se integró con un índice en castellano y se volvió a encuadernar. Poco más tarde, alguien transcribió una receta de jabón en un espacio libre del manuscrito. Y más tarde aún otra mano trazó en él frases litúrgicas y rezos. Incluso se detecta lo que podría ser una firma.

Antes de llegar a la biblioteca de los Castilla, la *Confessio* portuguesa había formado parte de alguna colección de libros en Andalucía, tal vez de la familia Enríquez o de los Ponce de León, emparentados ambos con los descendientes de los Castro afincados en Portugal desde las guerras petristas. Cada poseedor dejó en él una señal de reconocimiento.

Parece haber un denominador común: el manuscrito circuló por los solares privados de la nobleza volcada en los beneficios económicos que los territorios fronterizos y de ultramar prometían. Familias de mercaderes, dedicadas al intercambio comercial. Recordemos que los Castro gestionaban varios comercios –del vino, del pastel, de la lana, de los paños–, a lo largo y ancho de la Península, en Francia, en los territorios italianos y en Inglaterra. Estuvieron presentes en Andalucía, en Extre-

madura, en Galicia, en el Norte y en Castilla. Incluso en Toledo, a finales del siglo XV²⁶.

También Ruberto Paym, el canónigo traductor de la *Confessio* al portugués, vivía en la Rúa da Fancaria en 1430²⁷, la actual Rua dos Fanqueiros, en el punto neurálgico de los comercios lisboetas, de tejidos y de lencería. Y Juan de Cuenca, el traductor del texto al castellano, era «vezino de Huetes», una localidad notoria por sus molinos de agua donde se fabricaba papel y donde, entre 1483 y 1490 se sabe que hubo imprenta y que «el impresor fue Álvaro de Castro, llegado desde Santiago de Compostela»²⁸.

Pero esa es otra historia.

OBRAS CITADAS

- Agapito y Revilla, Juan, «Alonso Pesquera (calle de)» en *Las calles de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Casa Martín, 1937, pp. 22-23.
- Alvar, Carlos, «Manuscritos románicos no castellanos», en *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 185-209.
- Andrés Escapa, Pablo, (2013), «EX BIBLIOTHECA GONDOMARIENSI. Libros de Luis de Castilla (ca.1540-1618) en la Casa del Sol», en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 19.70 (2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 07-08-2015] <<http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=78&art=1096>>.
- Aranda Bernal, Ana, «Sevilla y los negocios de la mar. Recursos que financiaron la arquitectura y el arte a fines del siglo XV», en *Atrio*, 18 (2012), pp. 5-26.
- Beltrán de Heredia, Vicente, *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972.
- Carriazo Rubio, Juan Luis, *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.

²⁶ Betsabé Caunedo del Potro, «Operaciones comerciales del grupo familiar Castro a finales del siglo XV», en *En la España Medieval*, 5 (1986), pp. 289-298.

²⁷ Vid. Peter E. Russell, «Robert Payn and Juan de Cuenca, Translators of Gower's *Confessio Amantis*», en *Medium Evum*, 30. 1 (1961), p. 29.

²⁸ Federico Carlos Sanz de Robles, *La imprenta y el libro en la España del siglo XV*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1973, pp. 110-111 y 160-161.

- Castro y Castro, Manuel de, *Los Almirantes de Castilla llamados Enriquez*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1999.
- Caunedo del Potro, Betsabé, «Operaciones comerciales del grupo familiar Castro a finales del siglo XV», en *En la España Medieval*, V (1986), pp. 289-298.
- Cortijo Ocaña, Antonio, «El “terçeyro liuro” de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 13 (2007-2008), pp. 147-180.
- , «El libro VI de la *Confessio Amantis*», en *eHumanista*, 8 (2007), pp. 38-72 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/publications/confessio_amantis/V.pdf>
- , «O “Rregimento dos Homees”: el libro VII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Literatura Medieval*, 19 (2007), pp. 7-124.
- Cortijo Ocaña, Antonio, y Maria do Carmo Correia de Oliveira, «El libro VIII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 11 (2005), pp. 181-240
- De Andrés, Gregorio, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», en *Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica de España*, 35 (1983), pp. 87-141.
- Faccon, Manuela, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- Fernandes, Fátima Regina, «Os exilados castelhanos no reinado de Fernando I de Portugal», en *En la España Medieval*, 23 (2000), pp. 101-115.
- Gallego García, José Antonio, *El infante don Enrique de Castilla y su descendencia*, Madrid, s.i., 2008.
- González de Molina, Manuel, *La historia de Andalucía a debate. III: Industrialización y desindustrialización de Andalucía*, Barcelona, Anthropos, 2000-2004, vol. 3, pp. 88-89.
- Gower, John, *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (s. XV)*, Elena Alvar (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1990.
- Herrero Jiménez, Mauricio, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, pp. 17-31.

- López-Vidriero Abelló, María Luisa, «Provenance Interlacing in Spanish Royal Book-Collecting and the Case of the *Confessio Amantis* (RB MS II-3088)», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, pp. 33-49.
- Matos Monteiro, Helena Maria, «Fernando (de) Castro», en *A Chancelaria régia e os seus oficiais (1464-1465), II (Catálogos Prosopográficos)*, Armando Luis de Carvalho Homem (dir.), Porto, Universidade do Porto, 1997, pp. 28-31 (trabajo de final de máster).
- Otte, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Antonio Miguel Bernal y Antonio Collantes de Terám (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- Posac Mon, Carlos, *La última década lusitana de Ceuta*, Ceuta, Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1967.
- Russell, Peter E., «Robert Payn and Juan de Cuenca, Translators of Gower's *Confessio Amantis*», en *Medium Ævum*, 30.1 (1961), pp. 26-32.
- Sanz de Robles, Federico Carlos, *La imprenta y el libro en la España del siglo XV*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1973.
- Taladriz, Mario N., «Los Castilla, descendientes de Pedro I, el Cruel», en *Historia y Vida*, 345, año 29 (1996), pp. 31-37.
- Valdaliso, Covadonga, «Las mujeres del rey don Pedro de Castilla de J. B. Sitges desde una perspectiva de género», en *Investigaciones Feministas*, 1 (2010), pp. 213-226.
- , «Una docta contienda. Correspondencia sobre una crónica perdida del reinado de Pedro I de Castilla (tres cartas inéditas de Jerónimo Zurita, Diego de Castilla y Rodrigo Castro)», en *Lemir*, 14 (2010), p. 118 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/08_Valdaliso_Covadonga.pdf>.

La Real Academia de la Lengua como ámbito ideológico de la España ilustrada en *Hombres buenos* de Arturo Pérez-Reverte

MARÍA-TERESA IBÁÑEZ EHRLICH

Philipps-Universität Marburg

RESUMEN: En 1781 dos miembros de la Real Academia de la Lengua viajan al París de las luces para conseguir una edición princeps de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, organizada y publicada por Diderot, D'Alembert y Le Breton. Dicha Enciclopedia estaba prohibida por la Inquisición. El viaje relata la confrontación entre la polaridad ideológica que existía en España, reflejada en los comportamientos de los miembros de la Academia opuestos a la compra de la Enciclopedia y los que lucharon por su llegada a España. El rey Carlos III y su resolución de adquirir la obra fueron la base de su llegada, evadiendo la postura contraria de ultramontanos e inquisidores.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, filosofía, Real Academia de la Lengua, Diderot, D'Alembert, racionalismo, mentalidades, ideologías, religión, trono

Hombres buenos es una novela híbrida tanto por su estructura como por su contenido. Novela de aventuras, ideas, histórica, posmoderna, metanovela¹, pero cervantina en el más estricto sentido de la palabra ya que el escritor Arturo Pérez-Reverte asume conscientemente la opción estética e intelectual de una doble función del narrador. En primer lugar

¹ Darío Villanueva, «En la jaula del jaguar», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-01-2016] <https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217_318910.html>.

la participación del autor como narrador-protagonista autodiegético, que cuenta la elaboración de la novela y su organización interna. En segundo, la de un narrador ausente que fabula en una distancia temporal mínima, guiada por la mirada², en un tiempo presente elegido a conciencia por el autor para conjugar con la actualidad histórica española la mentalidad, ideología y lucha que los hombres de la Ilustración llevaron a cabo para implantar el racionalismo en aquella sociedad. Es un doble juego estructural que parte de la identificación de los dos narradores con el autor, dicotomía que se repite en la personalidad y número de los protagonistas y antagonistas, en las mentalidades operantes en la España dieciochesca y en las dos partes geográficas en que se divide la novela, sin olvidar la pareja formada por los dos personajes principales, los académicos don Hermógenes Molina, bajito, regordete y hombre bueno y don Pedro Zárate, alto, delgado, defensor del honor y justiciero capaz de batirse en un duelo para defender el recuerdo patriótico del combate de cabo Sicié, frente a Tolón, en el que él había tomado parte.

La novela cuenta el viaje que en 1781 dos académicos de la Real Academia de la Lengua emprenden a Francia para localizar y comprar los 28 tomos de la edición princeps de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, «Una exposición sistemática en 72.000 artículos, 16.500 páginas y 17 millones de palabras que contenía las ideas más revolucionarias de su tiempo»³, organizada y publicada por Diderot, D'Alembert y Le Breton. Como la *Encyclopédie* estaba prohibida tanto en Francia como en España, «Allí sólo nominalmente y aquí de forma absoluta»⁴, los dos académicos tendrán que vivir aventuras peligrosas, defender su honor y conseguir traer la obra a España, no sin grandes adversidades ocasionadas por el siniestro Pascual Raposo. El narrador autodiegético termina el capítulo con la siguiente reflexión:

Se trata de un viaje largo, azaroso. Extraña y noble aventura propia de su prodigioso tiempo: traer las luces, la sabiduría del siglo, hasta aquel humilde rincón de la España culta, su Real Academia. Y eso va a intentarse mediante dos hombres buenos, in-

² Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 275.

³ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, Barcelona, Alfaguara, 2015, p. 16.

⁴ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 21.

tegros, arriscados, que viajarán a través de una Europa cada vez más revuelta, donde los viejos tronos se tambalean y todo parece cambiar demasiado deprisa⁵.

Sí, dos hombres buenos, sintagma que da título a la novela, un epígrafe tan escueto y con una carga semántica tan potente. El narrador autodiegético cuenta que así son denominados los dos académicos enviados a París, en el acta de la reunión que tuvo lugar en la antigua sede de la Academia⁶. El adjetivo *bueno* utilizado en su acepción denotativa se aplica a dos personajes dotados de las condiciones «requeridas para cumplir su objeto»⁷, es decir, capaces de llevar a cabo lo que se les ha encomendado. Sin embargo, don Hermógenes Molina y don Pedro Zárate no sólo poseen la virtud de la responsabilidad en el trabajo, sino una personalidad marcada por la honestidad y la bondad, pero también por la moral integradora de las relaciones humanas y comportamientos éticos; son dignos representantes de los ilustrados que deseaban la «felicidad, la cultura y el progreso de los pueblos»⁸, tres máximas que definen los objetivos primordiales de las Luces. De esta forma, la novela se presenta como un homenaje a la Academia, a sus miembros y a su labor. Cuando el narrador e investigador Arturo Pérez-Reverte busca información sobre la presencia de la *Encyclopédie* en la Academia, hablando con los académicos actuales, don Gregorio Salvador le comenta con agrado que debería escribir la novela «porque ése fue un episodio noble de nuestra Academia. Sería de justicia recordar que, en tiempos de oscuridad, siempre hubo hombres buenos que lucharon por traer a sus compatriotas las luces y el progreso»⁹.

El racionalismo había nacido en el siglo XVII siguiendo la filosofía y la ciencia del racionalismo de Descartes y Galileo, pero será un siglo después, el XVIII, cuando la sociedad compartirá las nuevas ideas rompiendo el equilibrio tradicional entre ideas y creencias y en esa lucha se circunscribe la búsqueda de la *Encyclopédie* que se convirtió «en una instancia a la que se recurre –como a la Biblia o la Summa theologiae– para orientarse, opi-

⁵ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 57.

⁶ Las fuentes documentales que cita el autor son inventadas, así como la mayoría de sus personajes, excluyendo los que forman parte de la historia oficial de España y algunos de los académicos actuales como, por ejemplo, Víctor García de la Concha, Francisco Rico, Gregorio Salvador y Darío Villanueva.

⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001 (CD).

⁸ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 30.

⁹ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 37.

nar, decidir [...] es la *Encyclopédie* la que establece la vigencia saturada de las ideas de la Ilustración [...] hasta el punto que la palabra “enciclopedista” va a reemplazar con frecuencia a *philosophe* o “ilustrado”»¹⁰. La polaridad de mentalidades en la España de la segunda mitad del XVIII, se ve reflejada en la propia Academia de la Lengua, formada por una minoría de personajes ultramontanos, entre los que sobresale Manuel Higuera, «comediógrafo vulgar y poeta mediocre», editor del periódico ultraconservador el *Censor Literario*, de quien el segundo narrador cuenta su oposición a la compra de la enciclopedia de esta forma:

Higuera entra en materia [...]. Al estilo de los artículos que él mismo redacta, pasa revista apocalíptica al estado calamitoso, en su opinión, de las ideas en Europa; al vendaval de libre pensamiento y ateísmo que contamina la paz de los pueblos inocentes; al descreído sindió que mina los cimientos de las casas reales europeas [...] las doctrinas de los filósofos, con el culto desaforado a la razón [...]: el cínico Voltaire, el hipócrita Rousseau, el tergiversador Montesquieu, los impíos Diderot y D’Alembert, y tantos otros cuyo infame pensamiento fraguó en esa Enciclopedia [...] con la que la Real Academia Española pretende deshonorar su biblioteca¹¹.

Un segundo grupo, el progresista, dividido entre los que temen expresarse abiertamente a favor de la *Enciclopedia* por miedo a las represalias inquisitoriales, y los decididamente ilustrados quienes expresan sin tapujos sus convicciones, entre los que se encuentran los dos hombres buenos don Pedro Zárate y don Hermógenes Molina. Estos extremos marcaron la división ideológica ilustrada en España, aunque la minoría que la integraba estaba constituida asimismo por dos tendencias; la primera formada por hombres que defendieron su fe católica, a pesar de las evidentes muestras de que en el siglo XVIII la descristianización en Europa era ya un hecho, pero, sin embargo en España «no sólo el ateísmo sino el puro deísmo eran prácticamente inexistentes; incluso los personajes, los ministros que han pasado a la historia como volterianos y descreídos eran en el fondo tan creyentes como los demás»¹², y la segunda por los defensores del anticlericalismo que se opusieron por una parte a una Iglesia enraizada en la superstición, por otra renegaron de la religión.

¹⁰ Julián Marías, *La España posible en tiempo de Carlos III*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 16.

¹¹ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, pp. 26-27.

¹² Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2015, p. 221.

Sin embargo *Hombres buenos* no sólo integra en su concepción una visión antropológica de la España ilustrada, sino que se convierte en recipiente de las ideas filosóficas que dominaron el siglo y, ante todo, del origen de dichas posturas éticas. El concepto de una sociedad feliz y justa, organizada y dirigida por un gobierno que persigue el bienestar de sus ciudadanos proviene de *La República* de Platón, en la que desarrolla la importancia de un régimen político lo más próximo al ideal, y en su Alegoría de la caverna, sobresale el concepto de educación como el arte de retornar el alma desde las tinieblas a la luz. Platón influirá en pensadores del siglo XVIII como Rousseau y especialmente en la filosofía kantiana. Con igual intensidad está presente en los diálogos que conforman la novela porque es a través de ellos donde Pérez-Reverte concentra la correspondencia entre las diversas voces, visiones del mundo, ideologías y mentalidades que impregnaron aquella sociedad plural, contraponiéndolas a las tradicionalistas. Y son asimismo los diálogos los reflectores de los comportamientos éticos de los personajes; su lengua los define como seres humanos complejos, contradictorios, íntegros, y en ellos está la clave del acercamiento emocional entre los dos protagonistas.

Las páginas que siguen tratarán de explicar la presencia de ideologías contrapuestas, que combaten en un país, que son comunicadas a través de las voces de unos personajes que se integran en la visión dialógica de Mijail Bajtín, para quien las propuestas «sobre la novela parten de una visión del mundo desde supuestos colectivos y sociales, un mundo plural, de diálogos y voces que unen, ciertamente, tiempo y espacio»¹³.

Cuando en enero de 1785 el filósofo alemán Immanuel Kant respondió a la pregunta «¿Qué es la Ilustración?», que el reverendo Johann Friedrich Zöllner había formulado en el periódico *Berlinische Monatschrift*, la *Encyclopedie* se encontraba ya en España, pero dicha cuestión muestra la confusión teórica, quizá ignorancia, que todavía existía sobre las Luces, por lo menos en amplias capas de la sociedad alemana. En España no era diferente la situación, hecho que se puede observar en el cambio nominativo de la nueva mentalidad; en España se permutó el término «iluminar», más filosófico, por el de «ilustrar», más didáctico, lo que supone no solo un cambio semántico, también ideológico, de ahondamiento en la vieja mentalidad del país. Como dice Francisco Aguilar Piñal, «España –vienen

¹³ Iris M. Zabala, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 99.

a decir los forjadores de la palabra— no necesita más luz que la de la fe»¹⁴. Esta perspectiva determinará el carácter que las Luces tuvieron en España, un poco alejado de la voluntad de innovación propia del pensamiento ilustrado que pretendía un cambio en el sistema de los valores que habían conformado hasta entonces los comportamientos humanos y sus relaciones sociales¹⁵. Sin embargo, el deseado cambio se vio obstaculizado por la parte conservadora y tradicional de la sociedad, esa de la que Georges Durby dice que se correspondía con herencias culturales, sistemas de creencias y concepciones del mundo, que habían determinado su estructura mental¹⁶.

En la novela todos los grupos confluyen en la dinámica histórica y se marcan las situaciones antagónicas que los enfrentan¹⁷ y la tirantez que se implanta entre ellos. Al mismo tiempo sus comportamientos determinan una clara psicología social. Por una parte están los dos personajes principales, representantes de dos ideologías que los diferencian psicológicamente. A ellos se suman el abate Bringas, un fanático sin escrúpulos, al que el autor llama «descerebrado»¹⁸, Margot Darcenis, mujer de su siglo, desinhibida, rica y con una tertulia a la que acuden intelectuales históricos; y los «personajes malos»¹⁹, el ya citado Manuel Higuera, el ilustrado radical, fatuo y egocéntrico Justo Sánchez Terrón, ambos académicos, y el exsoldado, expresidiario y astuto Pascual Raposo, el encargado de llevar a cabo la conspiración pagada por Higuera y Sánchez Terrón

¹⁴ Francisco Aguilar Piñal, *La España del absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 20.

¹⁵ La directora de la Real Academia de la Historia, Carmen Iglesias, le comenta al primer narrador que «La España ilustrada fue más bien prudente [...] Casi anémica, comparada con Francia [...] Aquí no hubo revolución de las ideas que abriese camino a otras revoluciones... Calcula lo arraigado de nuestras sombras, los que éstas oscurecieron el siglo dieciocho» (Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 114).

¹⁶ Georges Durby, «Historia social e ideología de las sociedades», en *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, p. 161.

¹⁷ Ciro Cardoso y Héctor Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia*, México, Grijalbo, 1976, p. 46.

¹⁸ Jacinto Antón, «Entrevista a Pérez Reverte: “He llegado a ver que la gente buena existe”», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. [fecha de consulta: 27-01-2016] <https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079092_003776.html>.

¹⁹ Enrique Turpín, «Pérez-Reverte en el París prerrevolucionario», en *La Vanguardia*, (07-03-2015), s.p. [fecha de consulta: 27-01-2016] <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150307/54427930992/perez-reverte-paris-prerrevolucionario.html>>.

para que la Enciclopedia no llegara a España. A través de ellos se percibe cómo el cambio de mentalidad desata lo que se podría denominar un universo emocional e intelectual, una reacción tanto en los seguidores de la nueva ideología como en sus detractores²⁰. A parte de las intervenciones de los narradores, el diálogo es el elemento vehicular de emociones, ideologías, comportamientos y mentalidades, y si el término «mentalidades» remite a «lo profundido de la psicología, a los lentos sedimentos intelectuales, afectivos, imaginarios y del comportamiento»²¹, las intervenciones de los dos académicos conspiradores nos muestran un perfil interpretativo de aquella España que mucho tiene que ver con una actitud pesimista de la historia, de desconfianza en sus coetáneos. Así lo expresa el escéptico y cínico Manuel Higuera, refiriéndose a la *Enciclopedia*, en conversación con Sánchez Terrón:

Maldita la falta que nos hace ese torrente impreso de descreimiento e impiedad, que insulta todo lo tradicional y todo lo honorable... Esa ola que pretende anegar el trono y el altar, sustituyéndolos por el culto a palabras como razón y naturaleza que pocos entienden... ¿Imagina los trastornos y revoluciones a que nos exponen esas ideas, puestas a disposición de cualquier cadete, estudiante de primer año o mancebo de botica? [...] ¿Académicos?... [...] Usted los conoce y desprecia como yo: en su mayor parte son mediocres juntaletas y eruditos de mesa camilla, ratones de biblioteca ajenos a los grandes problemas de nuestro tiempo... [...] ¿Cuántos hay ahí capaces de zamparse a Voltaire o a Rousseau sin indignarse?...²².

Dos temas se desprenden de este primer diálogo, la monarquía y la religión, temas ilustrados y recurrentes en la novela. En cuanto a la monarquía absoluta, en España era análoga en su estructura a las que se habían impuesto en toda Europa como un modelo común en el que el monarca tenía todo el poder. Carlos III fue un rey respetado; es considerado como el mejor de los gobernantes del siglo XVIII, el más seriamente comprometido con su trabajo como jefe supremo del Estado. Era asimismo afable, de índole testaruda y llano²³, pero estaba convencido de

²⁰ Peter N. Starns y Carol Z. Starns, «Emotionology: Claryfing the History and Emotional Standards», en *American Historical Review*, 90.4 (1985), p. 819.

²¹ Hervé Martin, *Mentalités médiévales, XI^e-XV^e siècles*, Paris, PUF, 1996, p. 236, mi traducción.

²² Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 41.

²³ Carlos Corona Baratech, «Carlos III», en *Historia general de España y América*, Madrid, Rialp, 1990, p. 382.

que su autoridad era de origen divino y que nadie, ni el Papa, podía oponerse a ella. Incluso en el apartado VIII de la *Instrucción Reservada*, escrita por el conde de Floridablanca²⁴, pero dictada por el propio rey, observa que el Papa debería ser elegido entre los cardenales defensores de la monarquía, especialmente de la española. Sobre el monarca escribió el conde de Fernán Núñez que era «prudente, religioso sin afectación ni superstición alguna, y el verle asistir a misa, capilla y demás actos de religión edificaba a todos»²⁵, es decir, fue un ilustrado profundamente religioso en un siglo en el que la nueva mentalidad renegaba de las monarquías y de la religión. En España²⁶, los ilustrados estaban divididos entre los que defendían que la institución monárquica representaba el equilibrio y era la fuente de las reformas que la nación necesita para progresar y los que renegaban de ella como símbolo del viejo régimen.

En la novela los dos protagonistas defienden ideologías diferentes. Los diálogos de don Hermógenes y don Pedro suceden en ámbitos cerrados y pequeños: el coche en el que viajan y las reducidas habitaciones de las postas en las que paran a pasar la noche. No solo son espacios cerrados, sino oscuros, casi celdas que sirven para la reflexión sobre la vida, a veces personal e íntima; lugares apropiados para las confidencias y el acercamiento, y especialmente para dar un repaso a la situación del país. En el capítulo tercero, titulado «Diálogos de ventas y camino», envueltos en las primeras sombras de la tarde, don Pedro se queja de que España es un lugar en donde los términos tolerancia, razón, ciencia o naturaleza brillan por su ausencia o, en todo caso, son molestos; un país en donde la palabra libertad no aparece en los libros, una nación sin filósofos ni pensadores, le comenta a don Hermógenes. Es el momento en que las ideologías chocan entre ellos. Don Pedro es un hombre serio, seco, inflexible en sus convicciones ilustradas, deseoso de una sociedad sin reyes ni religión, mientras don Hermógenes pertenece a esa minoría que siendo ilustrada y defendiendo la razón, creen que un rey es una buena solución política. En este primer diálogo se pone en evidencia cuán

²⁴ José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca, «Instrucción reservada», en Andrés Muriel, *Gobierno del Señor Rey Don Carlos III ó Instrucción reservada*, París, Girard Hermanos, 1838, pp. 107-416.

²⁵ Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, pp. 78-79.

²⁶ El primer narrador, en su charla con Carmen Iglesias, ésta le comenta que en dicho siglo no podrá encontrar «[...] una línea que cuestione el poder real» (Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 113).

diferente es el razonamiento de los dos ilustrados. Hablan de Feijoo²⁷ y don Pedro parece no comprender cómo éste, un hombre de las luces, es incapaz de renunciar «a su fe católica o su devoción monárquica»²⁸. Don Hermógenes le responde así:

[...] antes ha pronunciado la palabra *libertad*, donde hay doble filo. La gente del norte de Europa ve esa palabra de otra manera. Aquí es un delirio sugerir al pueblo inculto y violento que puede ser dueño de sí mismo. Esos extremos sentencian la suerte de los reyes. No van estos a lanzarse al vacío de las reformas si se cavan la fosa.

Don Pedro le replica: «No me saldrá usted ahora con el carácter sagrado del trono, don Hermes...»²⁹.

Trono y religión son dos temas que separan a los dos personajes, como dividen a los componentes de la Real Academia, que se levanta como un pequeño cosmos resumidor de la sociedad española culta. El peso del catolicismo y de las tradiciones que generó a lo largo de los siglos en España es evidente en la Academia y se aprecia en la costumbre de comenzar las sesiones leyendo la oración *Veni Sancte Spiritus*³⁰. En la sesión en la que se decide qué hombres buenos irán a París, acuden catorce académicos, cinco son conservadores, dos de ellos sacerdotes, que votan en contra de la adquisición de la Enciclopedia, más Justo Sánchez Terrón, el segundo conspirador. El resto son reformadores, entre los que se encuentra don Joseph Ontiveros, procurador del arzobispo de Toledo y secretario perpetuo del Consejo de la Inquisición. Todos abren el Diccionario de la Real Academia a otras realidades lejos de la influencia de la Iglesia.

A pesar de ser un ferviente católico, Carlos III se fue secularizando poco a poco porque su valor dominante como gobernante fue la ley³¹. Se rodeó de reformistas y filósofos, entre los que se encontraba el alto clero, que en general apoyó las reformas de la Ilustración, y se apoyó también en la burguesía en la que confiaba para llevar a cabo las reformas. En cuanto a la Iglesia, poco después de su llegada a España dictó una orden que obligaba a los eclesiásticos regulares y seculares a abandonar

²⁷ Benito Jerónimo Feijoo, monje benedictino, polígrafo y ensayista ilustrado de las primeras Luces en España, y autor del revolucionario *Teatro crítico* que, junto a *Cartas eruditas y curiosas*, fueron las obras más leídas e impresas en el siglo XVIII.

²⁸ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 97.

²⁹ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 97.

³⁰ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 23.

³¹ Carlos Corona Baratech, «Carlos III», p. 382.

la corte si su estancia no estaba autorizada; después, en el apartado X de la *Instrucción Reservada*³² aconsejará a la Junta de Estado creada por él mismo, cómo deben ser y comportarse los clérigos. Su lucha contra Roma fue tenaz, sobre todo en el contexto de las regalías, de pago de los impuestos por todos los bienes que adquiriese la Iglesia y en todos los ámbitos que no tuvieran que ver con los dogmas ni la religión. Ya en 1759 había escrito el anticlerical Bernardo Tanucci a Ricardo Wall, ministro de Estado de Fernando VI, que el futuro rey de España sabía muy bien distinguir entre el respeto al Papa como cabeza de la Iglesia y lo que concernía al Estado, especialmente en cuanto a la autoridad y la economía³³. No obstante, conviene no olvidar el ambiente anticlerical que se había extendido entre una parte de los reformadores e ilustrados. Dicho anticlericalismo tenía, según Antonio Domínguez Ortiz³⁴, varias facetas. Por un lado estaba la crítica a la Iglesia porque no respondía correctamente a su misión; por otro, las costumbres religiosas habían devenido pura superstición despreciada y combatida por los reformadores. Pero también los abusos de Roma y su curia enriqueciéndose con todas las actividades eclesiásticas.

La ambivalencia tanto del monarca como en una mayoría de los ilustrados entre el mundo de la razón y la fe³⁵, se simboliza en la personalidad de don Hermógenes Molina, defensor amable de sus creencias, refutador constante a la oposición que don Pedro Zárate sobre el papel de la religión y de la Iglesia lleva a cabo en todos los diálogos. Forma parte don Hermógenes de esa fracción de ilustrados que respetaron la religión

³² José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca, «Instrucción reservada», p. 114.

³³ Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España*, Madrid, Matuti y Compagni, 1856, p. 397. Cita tomada de Francisco Martí Gilabert, *Carlos III y la política religiosa*, Madrid, Rialp, p. 22.

³⁴ Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, p. 55.

³⁵ Del Conde de Aranda, embajador de España en París cuando los dos académicos intentan comprar la *Encyclopédie*, dice Domínguez Ortiz que ni «fue masón ni descreído. Fue un hombre de fe profunda y sincera, a pesar de su carteo con Voltaire y otros enciclopedistas» (Francisco Aguilar Piñal, *La España del absolutismo ilustrado*, pp. 130-131). En *Hombres buenos*, don Pedro Zárate, después de que Pascual Raposo robara el dinero para la compra de la Enciclopedia, consigue un crédito del conde de Aranda cuando se da a conocer como masón ante el embajador diciendo «También soy un hombre que miró la antorcha resplandeciente» (Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 495).

católica y la monarquía, pero cuya actitud no obstaculizó, como escribe Francisco Aguilar Piñal,

[...] su contribución al progreso ideológico y material de la España moderna. Pero no conviene confundir los términos, ni pretender dar un baño de religiosidad a las actitudes de los ilustrados españoles respetuosos con su fe. Me inagino que muchos de ellos tuvieron graves problemas de conciencia³⁶.

Don Hermogenes describe su postura y sentimientos como «un conflicto doloroso»³⁷ ante don Pedro Zárate. Este se muestra inflexible y cataloga la religión como el mayor engaño creado por los hombres. Sin embargo, la tensión generada entre ambos se diluye por medio del humor cuando don Pedro le comenta a don Hermógenes:

—¿Qué opina usted, por ejemplo, de la polémica sobre las braguetas de los calzones?
¿De verdad cree que un clérigo tenga algo que decir sobre el trabajo de un sastre?
—Por Dios, almirante. No toque ese ridículo asunto, se lo ruego. No me angustie.

El segundo narrador explica el motivo de la risa que prosigue a estas palabras:

La moda francesa de la portañuela única para los calzones de hombre, o bragueta, aireada por las gacetas extranjeras en sustitución de la doble portañuela con aberturas a derecha e izquierda, de uso tradicional, encuentra en España una violenta oposición por parte de la Iglesia, que la califica de inmoral y contraria a las buenas costumbres. Hasta la Inquisición interviene en ello, con edictos fijados en las iglesias anunciando castigos para sastres y clientes que adopten esa moda³⁸.

La resistencia de los grupos inmovilistas era sumamente fuerte y la Iglesia opinaba, prohibía, acosaba en todos los rincones de la sociedad imponiendo su impronta, obstaculizando la expansión de la nueva mentalidad, inmiscuyéndose en cada uno de los ámbitos del país, dando paso a situaciones tan ridículas como la histórica de los calzones masculinos. No es de extrañar que Massón de Morvilliers, en su famoso artículo «Espagne», publicado en la *Encyclopédie méthodique*, comentase «¿Qué se puede esperar de un pueblo que necesita la licencia de un fraile para leer y

³⁶ Francisco Aguilar Piñal, *La España del absolutismo ilustrado*, p. 25.

³⁷ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 107.

³⁸ Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 108.

pensar?»³⁹. Sin embargo, el papel de la Inquisición no es primordial en la novela; es importante en cuanto a la prohibición de la *Encyclopédie*. La Real Academia recibió un permiso oficial de la Inquisición para comprar la *Encyclopédie*, pero fue el propio rey, Carlos III, quien estuvo detrás de su adquisición y avaló su compra a pesar de la oposición inicial del Santo Oficio y del Consejo de Estado. El poder del Santo Oficio había sido ya puesto en tela de juicio con el proyecto de reforma redactado en 1715 por Melchor de Macanaz, plan que obedecía al deseo de fortalecer la monarquía. Es también cierto que Carlos III, aunque redujo su influjo a niveles insospechados, se negó siempre a suprimirla, siguiendo los consejos de su confesor, el padre Osmá, un fraile ignorante que «sostenía con todas sus fuerzas la inquisición y las exigencias de la corte de Roma»⁴⁰. La confrontación más radical entre el rey y el Santo Oficio surgió en 1761 cuando este quiso publicar el edicto de la prohibición del catecismo del teólogo francés Mesenghi, prohibido por Roma, pero Carlos III se opuso a la Inquisición prohibiendo la publicación del edicto. Para regular situaciones de poder semejantes, legisló el 16 de junio de 1768 la Real Cédula para observar las prohibiciones de libros y las publicaciones de edictos de la Inquisición, delimitando las competencias de la misma y las de los encargados de la censura religiosa, dejando clara la superioridad del poder civil frente al eclesiástico, a la vez que el monarca se arrogaba el derecho a supervisar las decisiones de los tribunales de la Iglesia y a decir la última palabra. Por medio de la Cédula se llevó a cabo la reforma del libro «y toda la legislación que con él se relacionaba»⁴¹. La adquisición de la *Encyclopédie* se circunscribe a dichas leyes reguladoras, sin ellas hubiera sido imposible su llegada a España.

³⁹ Nicolas Masson de Morvilliers, «Espagne», en *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, Paris, Panckoucke, 1782, vol. 1, p. 565, mi traducción.

⁴⁰ William Coxe, *España bajo el reinado de la casa de Borbón*, IV, Madrid, P. Mellado, 1847, p. 1545.

⁴¹ Jesús Cañas Murillo, «Inquisición y censura de libros en la España de Carlos III: la Real Cédula de 1768», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 27 (2004), p. 7.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Piñal, Francisco, *La España del absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- Antón, Jacinto, «Entrevista a Pérez Reverte: “He llegado a ver que la gente buena existe”», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. [fecha de consulta: 27-01-2016] <https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079092_003776.html>.
- Cañas Murillo, Jesús, «Inquisición y censura de libros en la España de Carlos III: la Real Cédula de 1768», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 27 (2004), pp. 5-11.
- Cardoso, Ciro, y Héctor Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia*, México, Grijalbo, 1976.
- Corona Baratech, Carlos, «Carlos III», en *Historia general de España y América*, Madrid, Rialp, 1990.
- Coxe, William, *España bajo el reinado de la casa de Borbón*, Madrid, P. Mellado, 1847.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2015.
- Duby, Georges, «Historia social e ideología de las sociedades», en *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 157-177.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Martí Gilabert, Francisco, *Carlos III y la política religiosa*, Madrid, Rialp, 2004.
- Martin, Hervé, *Mentalités médiévales, XI^e-XV^e siècles*, Paris, PUF, 1996.
- Masson de Moevilliers, Nicolas, «Espagne», en *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, Paris, Panckoucke, 1782.
- Moñino y Redondo, José, Conde de Floridablanca, «Instrucción reservada», en *Gobierno del Señor Rey Don Carlos III ó Instrucción reservada*, 1^a ed., París, Girard hermanos, 1838, pp. 107-416.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001 (CD).
- Pérez-Reverte, Arturo, *Hombres buenos*, Barcelona, Alfaguara, 2015.
- Starns, Peter N., y Carol Z. Starns, «Emotionology: Claryfing the History and Emotional Standards», en *American Historical Review*, 90.4 (1985), pp. 813-836.
- Turpín, Enrique, «Pérez-Reverte en el París prerrevolucionario», en *La Vanguardia*, (07-03-2015), s.p. [fecha de consulta. 27-01-2016] <<http://>

www.lavanguardia.com/cultura/20150307/54427930992/perez-reverte-paris-prerrevolucionario.html>.

Villanueva, Darío, «En la jaula del jaguar», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-01-2016] <https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217_318910.html>.

Zavala, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Episodios de una guerra interminable: la historia y la posmemoria en el proyecto galdosiano de Almudena Grandes

CRISTINA RUIZ SERRANO

MacEwan University

RESUMEN: A partir de los conceptos de «pasado usable» de James Wertsch, «posmemoria» de Marianne Hirsch y la representación del pasado como sincretismo de memoria e historia, en este artículo se analiza el proyecto narrativo *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes. En las tres novelas que componen el proyecto hasta el momento, *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012) y *Las tres bodas de Manolita* (2014), Grandes construye modelos narrativos del «boom de la memoria» que mediatizan y reconstruyen la memoria colectiva de la guerra civil española y la dictadura franquista mediante el conocimiento de episodios inéditos para un número considerable de los lectores. Este trabajo se centra, en particular, en la representación del tema de la guerrilla antifranquista y la violencia institucionalizada contra la mujer republicana en las novelas desde una perspectiva histórica.

PALABRAS CLAVE: Historia, posmemoria, Almudena Grandes, Guerra Civil

A pesar de las largas décadas transcurridas desde el término de la guerra civil española y de los cuarenta años de dictadura que la procedieron, el tema de la guerra, la posguerra y el franquismo en general permanecen rodeados de una enorme controversia en nuestros días, sustentada ésta por cuestiones ideológicas, historiográficas y, en gran medida, por la apertura de nuevas líneas de investigación y conocimiento sobre numerosos aspectos de la guerra y el período franquista desconocidos para el público en general.

Sebastian Faber¹ aborda algunos de los principales argumentos que rodean la discusión actual sobre el conflicto fratricida español, tales como la manera en la que la actitud hacia la contienda y sus consecuencias varía según la ideología política del individuo² y la existencia o no del denominado «pacto de silencio» durante la Transición³. Faber también trata la cuestión polémica de la representación del pasado: ¿debe realizarse desde la historia, contemplada ésta como una disciplina académica objetiva, desinteresada y autónoma según la describe Santos Juliá⁴ o desde la memoria de los testimonios de implicados directos o sus familiares, considerados, por naturaleza, subjetivos?⁵ Faber se hace eco de la dicotomía entre historia y memoria colectiva que defienden, además de Juliá, autores como Nora, Halbwachs y Dowe, quienes abogan por la objetividad de la historia y cuestionan el uso del testimonio y el material mnemónico en la construcción de esta disciplina, pero llega, no obstante, a la conclusión de que en la representación del pasado debe adoptarse un acercamiento multifacético e interdisciplinario⁶, y la noción de historia como búsqueda de la verdad desinteresada y objetiva es cuanto menos cuestionable ya que la narrativa de la historia está mediatizada por un agente, tanto como lo puede estar el testimonio⁷.

De manera semejante a Faber, James Wertsch examina la pretendida separación entre historia y memoria colectiva y objeta las supuestas características diferenciadoras entre ellas y la más que cuestionable objeti-

¹ Sebastian Faber, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36.1 (2011), pp. 9-28.

² La actitud de los gobiernos de distintas ideologías hacia el proceso de recuperación de la memoria histórica apoya esta acepción. Las iniciativas y proyectos a favor de la recuperación de la memoria histórica que pusieron en marcha los gobiernos socialistas, como la Ley de la Memoria Histórica, se han visto entorpecidas por algunos gobiernos conservadores. Ver Natalia Junquera, «La promesa que Rajoy sí cumplió», en *El País* (05-10-2013), pp. 12-15 (en línea) [fecha de consulta: 12-05-2015] <http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html>.

³ Natalia Junquera, «La promesa que Rajoy sí cumplió», pp. 13-15.

⁴ Santos Juliá, «Presentación», en Santos Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y el franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 17.

⁵ Santos Juliá, «Presentación», pp. 14-16.

⁶ Sebastian Faber, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», p. 16.

⁷ Sebastian Faber, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», pp. 23-24.

vidad de la historia mediante los argumentos de Mink, Novick y White, entre otros⁸. En su trabajo acerca de la creación de la memoria colectiva en el estado moderno, Wertsch destaca el papel fundamental de la memoria en la creación de lo que denomina «un pasado usable» (*usable past*), el cual constituye la fuerza motora de la memoria pública al permitir la instauración coherente de identidades individuales y colectivas y posibilitar a una sociedad entender su pasado, su presente y su futuro⁹.

La noción de memoria colectiva propuesta por Wertsch y el acercamiento interdisciplinario a la representación del pasado de Faber son elementos particularmente valiosos en el proceso de la recuperación de la memoria histórica en el que vive inmersa España, cuya coyuntura sociopolítica de los últimos veinticinco años ha favorecido una productividad tan extensa de textos relacionados con la Guerra Civil y la dictadura que el fenómeno incluso se ha denominado el «boom de la memoria»¹⁰. Este «boom de la memoria» sobre la guerra y la dictadura también coincide con el excepcional desarrollo que el campo de los estudios sobre la memoria ha adquirido en las últimas tres décadas cuando las fuentes tradicionales de los archivos y las estructuras institucionales han dejado paso a otras fuentes como proyectos de testimonio, archivos de historia oral, memoriales y elementos audiovisuales, es decir, todo un repertorio de conocimiento que se ha incorporado a la literatura con temas silenciados con anterioridad.

Partiendo de este contexto, el propósito de este trabajo es mostrar la manera en la que el proyecto *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, hasta la fecha materializado en tres novelas, *Inés y la alegría* (2010)¹¹, *El lector de Julio Verne* (2012)¹² y *Las tres bodas de Manolita* (2014)¹³, destaca por el carácter multifacético e interdisciplinario con el que su narrativa sincretiza memoria e historia y la pro-

⁸ James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 40-45.

⁹ James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, pp. 32-33.

¹⁰ Ver Susan A. Crane, «Writing the Individual Back into Collective Memory», en *The American Historical Review*, 102 (1997), p. 1378, y Lorraine Ryan, «A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfons Cervera's *Aquel Invierno*», en *Hispanic Research Journal*, 11.4 (2010), pp. 323.

¹¹ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.

¹² Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.

¹³ Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.

fundidad con la que reconstruye ese pasado usable que cita Wertsch en cuanto a la memoria colectiva de la guerra y la posguerra españolas. Además, como auténticas representaciones del «boom de la memoria», los textos del proyecto aportan un conocimiento impresionante sobre una variedad notable de episodios ignotos o poco conocidos que permiten al lector cuestionar algunos de los mitos del conflicto español o adquirir una noción más amplia de los mismos.

Tomando como ejemplo los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, la intención de Almudena Grandes es desarrollar un ambicioso proyecto narrativo titulado *Episodios de una guerra interminable* sobre el tema de la guerra civil española y la dictadura franquista. El proyecto estaría compuesto por seis novelas independientes, siendo *Inés y la alegría* la primera entrega del mismo. El plan de la obra, con los títulos de las seis novelas y sus temas centrales, aparece esbozado en la primera página de las tres novelas. La resistencia antifranquista durante la dictadura constituye el principal eje temático de las tres novelas publicadas hasta el momento, subrayándose en cada una de ellas el papel activo que la mujer desempeñó en esta. *Inés y la alegría* (2010) versa principalmente sobre los campos de concentración franceses para republicanos, la guerrilla española en Francia, el trágico episodio de la invasión del Valle de Arán de 1944 y el papel de los líderes del PCE –el Partido Comunista de España– en la resistencia clandestina en el interior y el exterior del país. *El lector de Julio Verne* (2012), se centra en el tema de la guerrilla rural y la Guardia Civil en Jaén durante el Trienio del Terror en la sierra jiennense (1947-1949), la labor de los infiltrados en la sociedad franquista en el apoyo y evacuación de la guerrilla, y la ambivalencia ideológica en la Guardia Civil. Por último, *Las tres bodas de Manolita* (2014), trata sobre la resistencia antifascista urbana, el famoso miembro de la Brigada Político-Social Roberto Conesa, infiltrado en la resistencia del partido comunista, y las cárceles y campos de trabajo franquistas. Con *Episodios de una guerra interminable*, Almudena Grandes contribuye al proceso de recuperación de la memoria colectiva al recrear páginas de la historia española tan cuestionadas y primordiales para muchos, y tan desconocidas para otros, como es la historia de la guerrilla antifranquista, el papel del PCE en la misma, los campos de trabajo y la explotación infantil durante el periodo franquista y los campos de concentración franceses donde los republicanos fueron reclusos en pésimas condiciones, entre otros muchos.

Este interés vivo por la memoria de la guerra y la dictadura que comparte Almudena Grandes con los escritores del «boom de la memoria» y sus lectores podría explicarse mediante las nociones de «posmemoria» y «segunda generación» de Marianne Hirsch¹⁴. Para Hirsch, la violencia y el trauma histórico experimentados por los padres se transmite en procesos transferenciales cognitivos y afectivos que permiten a los hijos interiorizar ese pasado no vivido¹⁵. Dichos procesos transferenciales transforman la historia en memoria y posibilitan que las memorias se compartan entre individuos y generaciones¹⁶, siendo, para Hirsch, la segunda generación, «la generación bisagra» (*hinge generation*), la generación de los guardianes (*the guardianship*) de un pasado generacional personal y traumático con el que se tiene una conexión especial y se transforma en pasado y mito¹⁷. En el caso español, la primera generación sería la que experimentó directamente la guerra y la posguerra como adulto, y la segunda generación sería la que nació después de la guerra o vivió el conflicto armado en la infancia. La tercera generación, la de los nietos, constituiría la generación bisagra dado que la segunda generación habría vivido bajo la dictadura y la censura. Es así como la tercera generación, la de los nietos, a pesar de haber vivido durante los últimos años de la dictadura, se ha convertido en los guardianes de la memoria, en los transmisores de la posmemoria. Almudena Grandes, nacida en 1960, sería un ejemplo claro de esta tercera generación.

Hirsch diferencia entre memoria y posmemoria: mientras que memoria es la experiencia vivida, posmemoria, enfatiza Hirsch, es la memoria adquirida por herencia y conocimiento indirecto que «aproxima la memoria en su fuerza afectiva y efectos psicológicos»¹⁸ ya que la pérdida de la familia, el hogar, la falta de sentido de pertenencia y seguri-

¹⁴ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Colombia University Press, 2012.

¹⁵ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 31.

¹⁶ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 31.

¹⁷ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 1.

¹⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 31.

dad fluye de una generación a la siguiente¹⁹. Mediante la posmemoria, los participantes reactivan y reencarnan las memorias políticas y culturales distantes²⁰, pero además, en la posmemoria las experiencias de los padres (lo privado) se mezclan con los textos vistos y escuchados (lo público), usando el concepto de texto en su significado más amplio²¹.

Como portadora de la posmemoria, Grandes reactiva y reencarna las memorias políticas y culturales distantes, en este caso, mediante la escritura de novela histórica y la fusión de lo público y lo privado de la posmemoria, que posibilita una recuperación del pasado más compleja y completa. Mediante el resumen histórico del epílogo, que contextualiza el relato en *Inés y la alegría* y *Las tres bodas de Manolita*, por ejemplo, y la nota de la autora que cierra cada una de las tres novelas, Grandes explica la simbiosis de relato personal (lo privado) y de las fuentes públicas utilizadas (lo público) que ha facultado la escritura de cada obra. De tal manera, las novelas componentes de su proyecto *Episodios de una guerra interminable* presentan la hibridez pos-mnémica característica de la obra de los escritores y los artistas de la generación bisagra de Hirsch.

A pesar de subrayar que su obra entronca con la novela histórica, con los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós y *El laberinto mágico* de Max Aub, Grandes insiste en el carácter ficcional de las novelas del proyecto²². Al enfatizar la naturaleza ficcional de estos textos, Almudena Grandes obtiene una libertad creativa que de otro modo no tendría; en particular, por tratar temas tan polémicos como la operación «Reconquista» o el papel del PCE en la contienda y en la lucha antifranquista, tópicos controvertidos no sólo para la derecha española, sino también entre la izquierda e incluso entre los mismos comunistas. Además, al destacar el carácter ficcional de la obra se evita entrar en el debate de la división o no entre historia y memoria colectiva en la representación del pasado, si bien en las tres novelas ya publicadas del proyecto *Episodios de una guerra interminable* se crea una fusión entre historia, memoria colectiva y ficción

¹⁹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 34.

²⁰ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 33.

²¹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 34.

²² Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 720.

que nos recuerda al acercamiento multifacético e interdisciplinario que postula Faber en la representación del pasado.

En cuanto a la clasificación de estos textos como novela histórica, su lectura permite observar que la historia impregna toda la narrativa y que tanto en *Inés y la alegría* como en *El lector de Julio Verne* y *Las tres bodas de Manolita* están presentes muchos de los rasgos de nueva novela histórica, tan en boga en las últimas décadas del siglo XX, como, entre otros, el juego entre la historia y la ficción, la metafiction historiográfica, la intertextualidad, el dialogismo, la ficcionalización, y la deconstrucción de figuras históricas consagradas, además del discurso oficial contrastado con discursos marginados.

Con relación a *Inés y la alegría*, por ejemplo, Almudena Grandes insiste en que la obra «es, de principio a fin, una novela, y por lo tanto, en ningún caso un libro de historia. Los fragmentos de no ficción pertenecen a una obra de ficción, y mi intención nunca ha sido, ni será arrogarme la menor autoridad sobre este tema»²³. Sin embargo, su versión ficcionalizada, basada en fuentes documentales, es una reconstrucción de unos hechos históricos sobre los que no hay una versión oficial, como la misma autora explica:

Los cuatro paréntesis intercalados entre los capítulos de ficción del libro recogen mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para elaborar lo que sólo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad. Si me he atrevido a proponer mi propia versión es porque, por motivos que se dejan adivinar en muchas páginas de este libro, nunca ha llegado a existir una versión oficial de lo que ocurrió. Ni las autoridades franquistas, ni la dirección del PCE, han querido abordar en ningún momento la tarea de fijar el relato de este episodio²⁴.

En España, hasta muy recientemente, la cuestión de la guerrilla anti-franquista era un tema tan inexplorado como ignorado. El silencio que ha envuelto largamente la memoria histórica del guerrillero antifranquista se remonta al final de la guerra civil, cuando el franquismo encubrió por todos los medios la resistencia armada que había surgido por toda España, y este silencio se ha extendido a los gobiernos de la democracia, el mundo académico, las élites políticas e intelectuales del exilio

²³ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 723.

²⁴ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 723.

y al principal valedor de la resistencia, el PCE²⁵. Además de silenciada, la guerrilla antifranquista fue criminalizada en España²⁶, aunque haya sido reconocida internacionalmente por el papel fundamental que desempeñó en la liberación de Francia de la Alemania nazi:

Como es bien sabido, dos de las palabras de origen español que se utilizan mundialmente, junto a *fiesta*, *siesta* o *amigo*, es *guerrilla* y *guerrillero*. El grado de falsificación histórica de los últimos cincuenta años en España ha sido de tal magnitud que los guerrilleros españoles son los únicos del mundo que se denominan según la palabra francesa *maquisard*, en español *maquis*, criminalizándose y extranjerizándose así su lucha política²⁷.

El eje narrativo de *Inés y la alegría* lo constituye la invasión del Valle de Arán en 1944 por la Agrupación de Guerrilleros Españoles en la plataforma de la Unión Nacional Española, organizada por el PCE. En la novela se intercalan los episodios relacionados con los dos protagonistas de ficción de la novela, Inés y Galán, con los episodios «históricos» sobre figuras públicas y claves del PCE, tales como Carmen de Pedro, Jesús Monzón, Santiago Carrillo, Agustín Zoroa y la gran Dolores Ibárruri, la Pasionaria, entre muchos otros. Perteneciendo a distintos medios sociales y experimentando vivencias muy distintas del bando republicano, las voces de los protagonistas junto con las de los otros muchos personajes que aparecen en las páginas de la novela, dotan al texto de una gran riqueza polifónica.

Como herramienta cultural en el contexto sociocultural de la España actual, tanto *Inés y la alegría* como *El lector de Julio Verne* y *Las tres bodas de Manolita* permiten no sólo cuestionar el discurso establecido sobre el papel activo del PCE en la lucha antifranquista y su asimilación

²⁵ Ver Secundido Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, 2006, pp. 13-23, y Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, pp. 233-237.

²⁶ Como apunta David Baird, es sólo en mayo de 2001 cuando el Congreso de los Diputados aprueba la eliminación de los calificativos de «malhechores» y «bandoleros» de los expedientes de los guerrilleros, a los que no acepta considerar combatientes republicanos, negándoseles, por consiguiente, el acceso a las pensiones aprobadas para los miembros del ejército republicano (*Historia de los maquis. Entre dos fuegos*, Córdoba, Almuzara, 2008, p. 28).

²⁷ José María Izquierdo, «Julio Llamazares, un escritor español para lectores escandinavos», en *Moderna Sprak*, 92.1 (1998), p. 98.

en el imaginario colectivo, sino enriquecer la memoria colectiva española mediante el conocimiento de la represión sistemática y cruenta que sufrieron los comunistas españoles dentro del grupo de los republicanos.

En virtud de la Ley de Responsabilidades Políticas del 9 de febrero de 1939 (con efectos retroactivos hasta el año 1934) y que se aplicó durante más de una década, toda persona que no hubiera sido activamente afecta al levantamiento podía ser reprimida por ley. Como apunta Fernández Rodríguez, los miembros o simpatizantes del partido comunista sufrieron una persecución particular: la ley de la Represión de la Masonería y el Comunismo del 1 de enero de 1940, constituidos la masonería y el comunismo en delitos específicos y rigurosamente castigados, estuvo vigente hasta 1963²⁸. A pesar de represiones, torturas, encarcelamientos, eliminaciones físicas y del rechazo social, el PCE no dejó de ser la más seria oposición a la dictadura²⁹ dentro y fuera de España, al organizar activamente la resistencia antifranquista. Grandes incorpora este hecho histórico a la trama de las novelas integrantes de su proyecto³⁰, pero además, recupera para la memoria histórica el debate sobre si el papel del PCE fue el adecuado.

Históricamente se ha culpado al PCE de seguir una estrategia equivocada al insistir en mantener guerrillas en territorio nacional durante décadas puesto que el coste de vidas fue tremendo y no consiguió su objetivo final: derrocar al régimen. También, por organizar la operación «Reconquista», en la que un ejército de entre 4.000 a 7.000 hombres de la Unión Nacional, que había luchado en la liberación de Francia de los nazis, entró a España por el Valle de Arán, en los Pirineos, con el propósito de unirse a los supuestamente existentes ejércitos guerrilleros del interior y al pueblo oprimido que se levantaría contra Franco. Lo que se encontraron, sabemos por fuentes documentales y nos repite la narración de Grandes, entre otras, fue un número impreciso de guerrilleros repartidos en grupos aislados, diezmados y acosados por las fuerzas franquistas y un pueblo aterrorizado y neutralizado por los efectos de la feroz represión, cuando

²⁸ Carlos Fernández Rodríguez, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2002, pp. 31-32.

²⁹ Carlos Fernández Rodríguez, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, p. 15.

³⁰ Este tema también es central en la novela de Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, sobre las cárceles de mujeres durante el franquismo.

no hostil. En *Inés y la alegría*, Almudena Grandes expone los problemas internos del partido y su falta de organización y liderazgo, con sus dirigentes repartidos por América, la URSS o Francia, y un sinnúmero de simpatizantes en la España nacional estableciendo redes de apoyo e intentando refundar el partido. Grandes es crítica en la descripción de los líderes del PCE por su desconexión con la realidad española del momento y por las ambiciones y la sed de poder de algunos dirigentes que anteponen sus intereses al bien común. Pero también, con sus obras, hace reflexionar al lector sobre la falta de egoísmo, el amor por su país y la entrega desinteresada de la vida misma de todos esos luchadores, muchos de ellos condecorados y héroes de guerra en Francia, que podían haberse quedado en una Francia ya liberada y tener una existencia cómoda y tranquila, pero no dudaron en sacrificarlo todo una y otra vez luchando contra la España franquista en la invasión del Valle de Arán y en la guerrilla clandestina con posterioridad.

No es sorprendente que las novelas constituyentes de *Episodios de una guerra interminable* como herramientas culturales que reflejan el contexto sociocultural de nuestros días y la posmemoria, con todo el bagaje cultural y sociopolítico de las últimas décadas, conviertan a la mujer republicana en protagonista y no en personaje secundario silenciado. En el proyecto de Grandes la mujer juega un papel central, desde las protagonistas de dos de las novelas, Inés y Manolita, a los personajes secundarios femeninos en *El lector de Julio Verne*, que expresan su voz alta y claramente. Este protagonismo de la mujer pretende poner fin al olvido de la violencia y represión que sufrió la mujer republicana o familiar de republicanos. Catalina lo resume magistralmente en *El lector de Julio Verne*: «No había cuartel. Eso fue lo que Catalina aprendió aquel día, que no había cuartel. En Fuensanta de Martos, en la Sierra Sur, en la provincia de Jaén, en toda Andalucía, en España entera no había piedad, no había esperanza ni futuro para una mujer como ella»³¹. Inhabilitadas para trabajar, perseguidas, humilladas, aisladas, sin derecho a prestaciones, obligadas a vivir en la misma casa y no comunicarse con nadie, como en el caso de Pastora en la misma novela, cuando no tenían todos los bienes expropiados y quedaban sumidas en la mayor de la pobreza con sus hijos, las mujeres republicanas fueron víctimas directas del franquismo. La extensión de la violencia que

³¹ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, p. 171.

sufrieron no está lo suficientemente reflejada en las fuentes documentales institucionales. Dichas fuentes tampoco recogen los numerosos casos de «escarmiento a las rojas» en las que las mujeres eran rapadas públicamente y obligadas a ingerir aceite de ricino. Tampoco las violaciones y abusos sexuales que sufrieron fueron episodios aislados, sino parte de la política represiva de las fuerzas fascistas desde el mismo Golpe de Estado el 18 de julio de 1936.

Arcángel Bedmar reproduce uno de los famosos discursos radiofónicos, precisamente el del 23 de julio de 1936, al mismo inicio de la guerra, en el cual el general jefe del Ejército del Sur, Queipo del Llano, enarbolaba:

[...] nuestros valientes legionarios y regulares han enseñado a los cobardes de los rojos lo que significa ser hombre. Y de paso, también a sus mujeres. Después de todo, estas comunistas y anarquistas se lo merecen, ¿no han estado jugando al amor libre? Ahora por lo menos sabrán lo que son hombres de verdad y no milicianos maricas. No se van a librar por mucho que pataleen y forcejeen³².

Esta apología de la violencia sexual contra «rojas» se convirtió en un método prácticamente institucionalizado de humillar a la mujer republicana. Puesto que era un acto impune y la víctima quedaba públicamente estigmatizada, los casos documentados son escasos, si bien los testimonios orales o la documentación indirecta dan cuenta de muchísimos más³³. En su estudio histórico *Baena roja y negra*, Bedmar documenta la denuncia de un grupo de terratenientes falangistas contra un mando de la Guardia Civil en la ciudad. La acusación está basada en la amoralidad, abuso de poder, robo y acoso sexual y violación de viudas y familiares de republicanos. El juez y las autoridades correspondientes llaman a investigar el crimen de amoralidad y abuso de poder, pero en ningún caso investigan ni mencionan los crímenes cometidos contra las republicanas³⁴.

En las novelas de *Episodios de la una guerra interminable* Almudena Grandes se hace eco de esta situación de desamparo de la mujer republicana y de la obsesión enfermiza y patológica de los franquistas con la sexualidad de las republicanas. El capitán Garrido, en *Inés y la alegría*,

³² Arcángel Bedmar, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, Lucena, Juan de Mairena, / De Libros, 2008, pp. 107-108.

³³ Arcángel Bedmar, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, p. 129.

³⁴ Arcángel Bedmar, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, p. 107.

es amigo de Ricardo, el hermano falangista de Inés y durante las visitas que le hace a Ricardo, abusa emocional, física y sexualmente de Inés:

A mí me gustan otro tipo de mujeres. Las mujeres malas. No las putas, porque ellas suelen ser buenas chicas con mala suerte, y terminan aburriéndome. No, me refiero a otro tipo de putas, las que no son profesionales... En la guerra, por ejemplo, pensaba mucho en las chicas como tú [...]. Pensaba, yo estoy aquí jodido, en esta trinchera, pero los de enfrente las tienen a ellas, mujeres libres, ¿no?, sin novios, sin maridos, que sólo se deben a la revolución, a su partido. Yo luchaba contra eso, claro, pero al pensar en vosotras, me ponía... ¡Uf! Por eso, cada vez que te veo me imagino lo bien que te lo pasarías cuando ibas desnuda debajo del mono...³⁵.

Con la insistencia en el tema del abuso sexual de la mujer republicana Almudena Grandes pretende enfatizar que no es esta una situación aislada, sino un crimen institucionalizado, impune y extendido en la sociedad de la guerra y la posguerra. El mismo personaje, el comandante Alfonso Garrido, aparece en *Las tres bodas de Manolita*. En esta novela, Garrido se compromete a firmar el salvoconducto para Antonio, que está en la cárcel, a cambio de tener relaciones con Eladia, su obsesión desde antes de la guerra. Las exigencias de Garrido reflejan una vez más la psicosis obsesiva del personaje. Eladia debe vestirse de miliciana (utilizando un mono usado, es decir, perteneciente a una miliciana asesinada o presa) y «él estaba de rodillas mientras ella le apuntaba con una pistola descargada y le decía, te voy a matar, fascista hijo de puta, antes de comprobar que no tenía balas y arrastrarse por el suelo para besarle los pies, rogar por su vida»³⁶. Alfonso Garrido desea apropiarse de ella, envilecerla, pero no lo logra: «podía pegarle, insultarla, podía atarla, obligarla a andar a gatas o eyacular encima de su cara, y ella seguiría emergiendo igual de limpia, igual de íntegra, de todos los frutos podridos de su imaginación»³⁷.

En conclusión, la narrativa de las novelas integrantes de *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, convertida en herramienta cultural que mediatiza la creación de la memoria colectiva a través de la distribución del conocimiento de episodios desconocidos o poco conocidos del conflicto bélico y la dictadura entre una buena proporción del público español, contribuye de manera clara a la construc-

³⁵ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 197.

³⁶ Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, p. 582.

³⁷ Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, p. 583.

ción de la memoria pública de la España actual. Como nos recuerda Werstch³⁸, este recordar mediatizado se encuentra situado en un contexto sociocultural determinado: en el caso de *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, en la necesidad de continuar investigando, recuperando la memoria histórica hasta que haya un reconocimiento explícito y público de la magnitud de los crímenes del franquismo y un mejor conocimiento de los muchos episodios silenciados. A través de la posmemoria, la unión de lo privado y lo público, estas novelas históricas de Grandes permiten rescatar el «pasado usable», entre la identificación y la distancia, reactivando y reencarnado la memoria política y cultural del pasado y del presente de tal manera que, mediante la determinación de saber y la aceptación de ese derecho por todos, la guerra interminable llegue algún día a su final.

OBRAS CITADAS

- Baird, David, *Historia de los maquis. Entre dos fuegos*, Córdoba, Almuzara, 2008.
- Bedmar, Arcángel, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, Lucena, Juan de Mairena / De Libros, 2008.
- Crane, Susan A., «Writing the Individual Back into Collective Memory», en *The American Historical Review*, 102 (1997), pp. 1372-1385.
- Faber, Sebastiaan, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36.1 (2011), pp. 9-28.
- Fernández Rodríguez, Carlos, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2002.
- Grandes, Almudena, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.
- , *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.
- , *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Colombia University Press, 2012.

³⁸ James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, p. 13.

- Juliá, Santos, «Presentación», en Santos Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 15-26.
- Junquera, Natalia, «La promesa que Rajoy sí cumplió», en *El País* (05-10-2013) [fecha de consulta: 12-05-2015] <http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html>.
- Izquierdo, José María, «Julio Llamazares, un escritor español para lectores escandinavos», en *Moderna Sprak*, 92.1 (1998), pp. 92-99.
- Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.
- Ryan, Lorraine, «A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfons Cervera's *Aquel Invierno*», en *Hispanic Research Journal*, 11.4 (2010), pp. 323-337.
- Serrano, Secundino, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, 2006.
- Wertsch, James, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Manuel Vázquez Montalbán desde *Por Favor*, una voz disidente y satírica en la Transición

JOSÉ V. SAVAL

University of Edinburgh

RESUMEN: *Por Favor* fue una revista humorística de corta vida, 1974-1978, que en gran medida restituía la tradición humorística de la Barcelona modernista. La vida de la publicación iba a ser convulsa, víctima de la cerrazón del último franquismo y de las intenciones de continuidad de los herederos del sistema. Su supervivencia siempre estuvo condicionada en un entorno de violencia por parte del poder. Presentada la noche anterior al fusilamiento de Puig Antich, siempre estuvo sometida a la amenaza constante de la censura, en un entorno de violencia propuesto por los últimos coletazos del régimen dictatorial; en ella participaron Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Jaume Perich y Forges, entre otros muchos, siempre sometidos a la persecución por parte de la dictadura, pero sin dejar de aportar, en ningún momento, su voz disidente.

PALABRAS CLAVE: Manuel Vázquez Montalbán, prensa, Transición, franquismo

Por Favor fue una revista humorística de corta vida, 1974-1978, que en gran medida restituía la tradición humorística catalana de la Barcelona modernista con publicaciones como el *Cucut*, *La campana de Gràcia* o *L'esquella de la torratxa*. Igual que estos semanarios tuvo una vida convulsa, en un contexto político muy diferente, víctima de la cerrazón del último franquismo y de las intenciones de continuidad de los, en aquel momento, herederos del sistema. A principios del año 1974, José Ilario convenció a quienes iban a ser los tres cerebros de la revista, Manuel Vázquez Montalbán, Perich y Forges para poner en marcha el proyecto, con el viejo truco de decirles a cada uno de ellos que los otros

dos habían aceptado el cargo, aunque no fuera verdad. Como jefe de redacción se nombró al novelista Juan Marsé y entre sus colaboradores se iban a encontrar los mejores periodistas y dibujantes en ciernes del momento, junto a plumas ya consagradas. Entre los miembros de la redacción y los colaboradores habituales se contaban Maruja Torres, Antonio Álvarez-Solís, Joan Fuster, Fernando Savater, Rafael Wirth, Josep Martí Gómez, Josep Ramoneda, Núria Pompeia, Soledad Balaguer, Manuel Campo Vidal, Cesc, Máximo, Guillén, Vives, Quino, Romeu, Vallés, Outumuro, Bolinaga, Máximo, Ops, Onomatopeya, Martín Morales, Oski, Cebrián y Ludovico entre otros. Casualmente tras la muerte de Manuel Vázquez Montalbán todos los humoristas gráficos del periódico *El País* (Forges, Máximo y Romeu), donde también trabajaba el escritor barcelonés, dedicaban en el número del día 19 de octubre de 2003 sendos homenajes al fallecido escritor. Todos ellos habían participado en la aventura de *Por Favor*.

El semanario reunió a escritores de prestigio, periodistas de renombre y jóvenes promesas en ciernes que iban a convertirse en los más importantes dibujantes poco tiempo después. La ficha de la publicación decía que Forges era su «Guest Star» y el Consejo de Redacción estaba compuesto por «Perich, M. Vázquez Montalbán y todos los demás». Marsé se ocupaba de secciones tan interesantes como «Señoras y Señores», donde se presentaba un retrato jocoso de un personaje femenino y otro masculino que difícilmente podrían comparecer juntos debido a su disparidad. Un ejemplo sería aunar en una misma columna a Maria del Mar Bonet y a Valéry Giscard d'Estaing. Marsé también se ocupaba de una divertida sección titulada «Confidencias de un chorizo». Perich y Montalbán creaban torrentes de hilaridad desde las «Noticias del 5º canal», comentando «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa». Los textos los preparaba Manolo V, el Empecinado, y los dibujos los firmaba Jaime Perich. Además Vázquez Montalbán se encargaba de las páginas centrales dedicadas a comentarios sobre política internacional, siempre bajo pseudónimos tales como Martín Borman o Pepe Goebbels, y el editorial que mostraba el punto de vista general de la revista en su conjunto. Álvarez Solís acostumbraba a escribir la primera página bajo el título de «Diálogos imposibles», Joan Fuster redactaba «Desde mi pueblo», Fernando Savater presentaba «El mensaje del naufrago», las páginas centrales con una entrevista corrían a cargo de Martí Gómez y Josep Ramoneda y el número solía cerrarse con la sección denominada «La ventana indiscreta», creada por Maruja Torres, además de las exten-

sas páginas dedicadas al chiste gráfico, donde predominaba la figura de un recientemente consagrado y sutil Forges. Perich llevaba una sección gráfica llamada «Diálogos entre el querer y el poder». La revista se dedicaba a fustigar mayormente a las figuras de la ultraderecha española del momento, como el líder de la organización Fuerza Nueva, de abiertos tintes fascistas, por el módico precio de 30 pesetas.

A pesar del nutrido plantel y de la calidad indiscutible de todos los participantes de la aventura editorial, la revista tuvo una corta y difícil vida. Se vivían momentos de cambio o de posibilidad de éste. Franco agonizaba, su sucesor oficial Carrero Blanco había sido asesinado por E.T.A., la calle bullía en demanda de las libertades democráticas y el gobierno contraatacaba en defensa de lo que denominaba «orden público».

El Franquismo se encontraba en su fase terminal y las revistas con cualquier atisbo de apertura sufrían una censura desmesurada. El dibujante Cesc comentaba que ésta «muchas veces encontraba cosas que ni tan siquiera habías pensado»¹. Las ediciones corrían el peligro de ser secuestradas o no recibir la autorización pertinente, lo que causaba graves perjuicios a nivel económico a la publicación, además de las multas y suspensiones que ponían a las revistas al borde de la quiebra. Los pilares de *Por favor*, Perich, Forges y Manuel Vázquez Montalbán encargados de la creación, ideación, diseño y orientación de la revista, iban a entrar en un abierto forcejeo con el régimen, que se expresaba mediante sanciones, multas o secuestros de ediciones.

Lógicamente, el aparato del régimen, o lo que quedara de él, no estaba dispuesto a permanecer con los brazos cruzados. Martí Gómez publicaba junto a Josep Ramoneda las páginas centrales dedicadas a entrevistas a personajes como Santiago Carrillo, Jorge Semprún o Manuel Fraga. Años después, cuando se publicó una antología de aquellas mordaces entrevistas, el epígrafe que comentaba el resultado de cada entrevista solía rezar en incontables ocasiones: «número secuestrado», «páginas arrancadas», «revista suspendida por seis meses». Las sanciones y suspensiones fueron numerosas y los números 10, 17, 18, 35, 55, 71 y 72, entre otros, fueron censurados.

La revista iba a surcar aguas revueltas que abarcarían desde acontecimientos tan tétricos como injustificables como la ejecución de Puig

¹ Cesc en VV. AA., *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000, p. 36.

Antich y su «torna», Heinz Chez, a la consolidación del sistema democrático con el beneplácito de los últimos vestigios del Franquismo y la complicidad inexplicable de las fuerzas de izquierdas que habían sufrido penas de cárcel y fusilamientos sin número. *Por Favor* nació poco después de la promulgación de la Ley de Asociaciones preparada por un fiscal conocido como «el Carnicerito de Málaga» por la crueldad de sus sentencias al terminar la Guerra Civil. Carlos Arias Navarro, presidente del Gobierno tras la desaparición del almirante Carrero Blanco, era el firme valedor de los ideales a ultranza de un régimen que se extinguía ante la presión popular e internacional. Evidentemente, las páginas de *Por Favor* criticaron aquella ley, conocida como el espíritu del 16 de febrero, que no significaba ningún tipo de apertura, sino que seguía manteniendo la cerrazón a ultranza contra cualquier tipo de libertad política. El régimen franquista terminaba como había empezado: matando ante los atónitos ojos de la opinión europea y la permisividad de los Estados Unidos de Kissinger que apostaban por la continuidad del régimen ante el «peligro» de una insurrección socialista-comunista en una zona de intervención de la OTAN.

Por Favor nació dos días antes de la tan injusta como vengativa ejecución del militante anarquista Puig Antich. Ante la condena internacional, el mismo general Franco se presentaba ante las masas traídas a la plaza de Oriente mediante unas vacaciones pagadas organizadas por la estructura sindical del régimen. Todo seguía siendo una maniobra del contubernio judeo-masónico y comunista, o sea, «los sospechosos habituales». Ésa fue una de las últimas intervenciones públicas. La última sería para justificar al régimen ante el acoso internacional por las penas de muerte dictadas durante el proceso de Burgos en septiembre de 1975. En pocas palabras: poco había cambiado, en este sentido, en casi cuarenta años.

La presentación en sociedad de la revista tuvo lugar el mismo día en que se confirmaba la pena de muerte del anarquista Puig Antich. La información fue cubierta por el locutor Luis del Olmo, que hizo algunas entrevistas. Cuando del Olmo comentó a Vázquez Montalbán que ese día era un día de alegría, éste le contestó que no, que era más bien un día negro. Desconcertado, el periodista cerró el micrófono confuso y sorprendido. Vázquez Montalbán entonces le contó que se había confirmado la sentencia y que esa misma noche iban a matar a Puig Antich. Según narra el propio Montalbán desde el prólogo de *Por Favor, una historia de la transición*, nadie podía creer lo que estaba oyendo y el delegado del go-

bierno franquista en Barcelona no podía dar crédito y exclamó: «No, hombre, no ¡Cómo van a matarlo! Eso sería una tontería política»². Incluso el gobernador civil de Barcelona, Pelayo Ros, escribió a Arias Navarro para que se conmutara la pena, y sugería el indulto, pero su petición de clemencia fue desoída. La pena máxima se cumplió el día dos de marzo de 1974. Dos días más tarde, el 4 de marzo, aparecía el número uno de *Por Favor*.

El caso Puig Antich tuvo una gran resonancia internacional, pero sacudió a toda la opinión pública como un nuevo error de la implacable judicatura militar franquista. Salvador Puig Antich, procedente de la clase media e hijo de un condenado a muerte tras la Guerra Civil que vio conmutada su pena, parecía mostrar cierto desequilibrio psiquiátrico, además de lo poco claro del caso. Militante de un grupo anarquista denominado Movimiento Ibérico de Liberación empezó a participar en los atracos que perpetraba el grupo para autofinanciarse, como suele ocurrir en la mayoría de los casos de terrorismo. Los atracos a entidades bancarias eran cometidos a cara descubierta y vestidos con traje y corbata a modo de juego en una especie de absurda emulación de Robin Hood moderno. El grupo no tenía conexiones con los grupos obreros ni con otras formaciones de la clandestinidad. Ni tan siquiera la autoridad militar, que investigaba los casos de terrorismo, se encargaba del grupúsculo puesto que se consideraba un asunto de delincuencia común más que política. Cuando Puig Antich fue capturado intentó defenderse y utilizó su arma de fuego. El inspector encargado del caso, Francisco Anguas, resultó muerto. Anguas, que apuntaba cierto talante liberal, tenía solamente veinticuatro años y entre sus lecturas se encontró un libro sobre el cineasta ferozmente antifranquista Luis Buñuel. Parece ser que fue víctima de más disparos de los que pudo haber hecho el acorralado anarquista-atracador, pero la autopsia se llevo a cabo en la comisaria de Policía contraviniendo las ordenanzas, por lo que el caso nunca ha llegado a aclararse. La cuestión era de cuántos disparos había sido víctima y a qué calibre pertenecían las balas que segaron la vida de Francisco Anguas. ¿Los policías que le acompañaban le dispararon por error en medio de la confusión? ¿El inexperto anarquista contaba con un verdadero arsenal y se ensañó con su víctima accidental?

² Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», en *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000, p. 13.

Una vez en la cárcel Puig Antich sufrió las torturas habituales que padecían los militantes de izquierdas, pero nunca contó con la solidaridad de las fuerzas antifranquistas, que además rechazaban la violencia. La familia del reo, de tradición católica, pidió al cardenal Jubany que interviniera y así lo hizo. Los obispos catalanes solicitaron el indulto. Pocos días más tarde y justo cuando el canciller norteamericano Henry Kissinger había concluido su visita a la capital de España, y cuando se habían convocado manifestaciones contra el régimen solicitando las libertades democráticas se produjo el atentado que acabaría con la vida de Carrero Blanco. La tensión era insostenible, los colegios se cerraron como muestra de luto nacional. No cabe duda que días antes, la brutal intervención de E.T.A. puso en peligro a muchos miembros de las fuerzas democráticas que tuvieron que desaparecer para evitar males mayores ya que se habían convocado manifestaciones contra el régimen que se vieron truncadas por el atentado.

La ejecución contó con la oposición incluso del gobernador civil de Barcelona, Pelayo Ros, que apeló ante los más altos organismos del Estado, siendo desoído, pero el 2 de marzo de 1974 se confirmó la pena. La indignación popular fue unánime, especialmente cuando desde el ajusticiamiento de Grimau en 1959 no se había cumplido en España ninguna pena de muerte. Junto a Puig Antich fue condenado Heinz Chez (nombre falso de Georg Welzel), para muchos un desequilibrado procedente de Polonia o de la República Democrática alemana, condenado por el robo de un establecimiento en Tarragona y por haber causado la muerte de un suboficial de la Guardia Civil. Ambos fueron considerados «terroristas» por las autoridades militares. A Chez se le conoció como la «torna» para desacreditar todavía más a unas autoridades que prometían ciertos signos de apertura, que, paradójicamente, coincidían con las dos ejecuciones. Las autoridades franquistas decidieron su ejecución para restar importancia a la ejecución de Puig Antich. El abogado defensor del reo, Oriol Arau, llamó a todas las puertas posibles para solicitar el indulto. El personaje Luis Millás, escritor en *Los alegres muchachos de Atzavara*, asegura que había firmado una protesta contra la actitud del gobierno «porque la indignación por la sentencia de la condena a muerte se mascaba en el aire, era un efluvio social»³. La consigna en las calles de Barcelona era: «Sal-

³ Manuel Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, De Bolsillo, 2003, p. 170.

vem l'estudiant Puig Antich». En la sección llamada «La Capilla Sixtina» de la revista *Triunfo*, Sixto Cámara, el alias de Manolo Vázquez, tras el subtítulo de «Han ejecutado a Puig Antich» –el subtítulo no apareció en la edición impresa de la revista, pero sí en la recopilación de artículos publicada en editorial Kairós–, se lanzaba a una disquisición sobre el oficio de escribir, donde llegaba a decir, en un ejercicio magistral de ironía y en clara alusión a las arbitrariedades del régimen, lo siguiente: «No puedo evitar la sorpresa ante el hecho de que las acciones inútiles sean, implícita o explícitamente, declaradas de Utilidad Pública e incluso defendidas como si fuera una cuestión de nuestra Supervivencia»⁴. Años después Boadella y Els Joglars satirizarían el caso con su obra *La torna*, que les costaría penas de dos años de cárcel impuestas por un tribunal militar. Sin embargo, Boadella escaparía por una ventana del hospital donde se encontraba recluido y la sociedad catalana clamaría por la libertad de expresión. Corría el año 1978, el año en que *Por Favor* se vio obligada a cerrar.

Vázquez Montalbán escribió siempre bajo pseudónimo en *Por Favor*. Él mismo reconocía que aunque utilizó reiteradas veces otros nombres anteriormente, en muchas ocasiones por razones políticas, fue en esta revista satírica donde «se enloqueció» en el uso de éstos. José Ortega o Gasset, Manolo V, el Empecinado; Manolo I de España y nada de Alemania, fueron algunos de los más utilizados. «Manolo V» procedía de la inicial Vázquez y «el Empecinado» servía para lo que él consideraba indispensable durante la era franquista: mandar mensajes cifrados a la sociedad. El Empecinado fue un personaje real, un rebelde de la Guerra de Independencia, pero al mismo tiempo podía ser un adjetivo aplicable a sí mismo por su testarudez, por su constancia ante lo prohibido por el régimen. Los pseudónimos no eran nada nuevo –había firmado bajo el nombre de Manuel Sánchez Molbatán en *Mundo Obrero*, revista clandestina del Partido Comunista de España, o utilizado el de Sixto Cámara, en *Triunfo*, y Luis Dávila, en la misma publicación, para escribir columnas sobre deportes, simplemente porque le parecía un nombre apropiado para un simple comentarista deportivo–. A Vázquez Montalbán siempre le sirvieron los pseudónimos para crear un personaje, además de esquivar la persecución política en algunos momentos. Sin embargo, para él siem-

⁴ Sixto Cámara, *La Capilla sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, Barcelona, Kairós, 1974, p. 276.

pre aportarán un valor semántico distinto mediante la significación del nombre en cuestión. Él mismo explicaba:

Quando uno escribe bajo pseudónimos escribe diferente porque se mete en la piel de un personaje. Un escritor siempre es su personaje. Kafka es su personaje, Tabucchi es su personaje. [...] A veces hace falta exagerar eso y buscar un personaje dentro del cual te sientes diferente, como cuando en un baile de máscaras te pones una máscara y pasas a ser una persona diferente. De hecho los pseudónimos son una máscara⁵.

Desde *Por Favor* se inició un forcejeo con el régimen. Una de las máximas de la publicación era crear una conciencia política en un país que no la había tenido en casi cuarenta años, lo cual desagradaba sobremanera a las autoridades. La publicación jugaba a cierto maximalismo desde una actitud crítica y divertida, porque después de todo, a modo de broma, se podían decir muchas más cosas que desde una columna periodística al uso. En el obituario de Jaume Perich, aparecido con el título de «Adiós, Jaime, adiós» en el periódico *El País* de fecha del dos de febrero de 1995, Manuel Vázquez recordaba en medio del dolor causado por la pérdida irreparable del amigo: «aquella irrepertible redacción en la que cohabitábamos un puñado de forcejeadores con las avaras condiciones del transFranquismo, con sobresaltos un día sí y otro no, en correspondencia con los estertores de la bestia»⁶. La revista mostraba unas enormes ganas de molestar a la dictadura o lo que quedara de ella, y crear un nuevo marco referencial, además de la recuperación, ya comentada, de la tradición de humor crítico catalán. Tan anecdóticos como clarificadores resultan los muchos juicios que sufrieron los periodistas de la revista, además de los ya citados secuestros, páginas arrancadas, negación de permisos y las temidas suspensiones durante meses.

Una de las anécdotas más cómicas, comentada por el propio Vázquez Montalbán para mostrar la cara más inflexible del régimen, fue la causa judicial por la que tuvieron que sentarse ante un juez Juan Marsé y Vázquez Montalbán, por escándalo público debido a una picante adaptación del cuento de Caperucita Roja en el apartado conocido como «Polvo de estrellas». La narración estaba cargada de morbo. Caperucita en lugar de coger

⁵ Manuel Vázquez Montalbán, citado en Loly, «Seudónimos & escritores», en *Escribe Romántica* (2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 24-09-2016] <<http://www.escribe-romantica.com/2012/08/seudonimos-escritores.html>>.

⁶ Manuel Vázquez Montalbán, «Adiós, Jaime, adiós», en *El País* (02-02-1995), p. 35.

flores coge berenjenas y lleva un bocadillo de anchoas a su abuelita, «a ver si revienta esa vieja», exclamaba. Juan Marsé, que caracterizaba al lobo, decía: «[...] el lobo se lamía las feroces fauces. El bosque estaba silencioso, ideal para ligar. La niña estaba muy buena ese día». La descripción de Caperucita resulta tan jocosa como chocante porque llevaba medias negras de red, ligas rojas y sostén calado. Al final era Caperucita la que devoraba al lobo. Se publicó en abril de 1974 y conllevaría serios problemas a sus autores.

Las autoridades reaccionaron rápidamente y mediante la Ley de faltas de imprenta y escándalo público se condenaba a los dos autores de la sátira a pagar 3.500 pesetas, entonces una cantidad respetable. Gracias al sentido del humor del juez fueron absueltos, pero el mismo juicio resultó algo surrealista. Como contaba Manuel Vázquez, la descripción de la situación merecía haber aparecido en las páginas de *Por Favor* por lo jocoso y absurdo de la situación:

Con Juan Marsé fingimos un encuentro de Caperucita Roja y el Lobo de carácter erótico y nos procesaron por escándalo público. Entonces nos fuimos al juicio; estábamos sentados Juan Marsé y yo e imagínese usted lo cómico que puede ser que un juez pregunte: «¿Quién de ustedes dos era Caperucita y quién el Lobo?». Nosotros nos partíamos de risa y no sabíamos qué cara poner... Y al final le dijimos que no nos acordábamos quién había hecho de Caperucita y quién había hecho el Lobo; y estamos hablando de 1977-78⁷.

La etiqueta de escándalo público servía básicamente para castigar faltas mediante una particularmente entendida defensa de la moral y la decencia pública. José Martí Gómez recordaba que aquel juicio acabó con la absolución de los acusados gracias a la defensa que hizo Marsé asegurando que se trataba de una explicación antropológica. El juez, que según Vázquez Montalbán mostró una «ingeniería genética predemocrática», les salvó de la condena, además de la habilidad de Marsé para contar historias. En este caso era la interpretación antropológica de cómo se habían extinguido los animales prehistóricos y desaparecido de la faz de la tierra, básicamente por no querer y/o no gustar de hacer el amor. «Menos mal que el juez era “progre” y utilizó lo exagerado de la legislación vigente para convertir en injustificable cualquier condena»⁸,

⁷ Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», p. 17.

⁸ Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», p. 17.

comentaba Vázquez Montalbán al respecto. No obstante, las visitas a los juzgados de los directores de *Por Favor* eran bastante habituales. Otra acusación se produjo cuando en enero de 1977, en la portada de la revista aparecía la imagen de un culo, haciendo alusión a la victoria de Unión de Centro Democrático en las elecciones al Congreso. El titular decía: «Nos dieron por el centro. Y no está nada mal». Finalmente, ante la amenaza de suspensión, se optó por mostrar la foto de dos chicas en tanga, de espaldas, con el titular citado⁹. Este tipo de situaciones fueron reiteradas y a pesar del aspecto jocoso causaron serios problemas económicos a la revista, puesto que el castigo podía conllevar la suspensión. El caso del número 17 fue el más sonado porque acarrió la sanción de cuatro meses y el secuestro gubernativo en octubre de 1975 junto con la revista *Destino*.

Para ilustrar otro de estos casos, el 25 de octubre de 1974 en *La Vanguardia Española*, en la sección de «Mundo laboral en la provincia», sin que aparezca ningún nombre del autor del artículo, encontramos la noticia: «Secuestro de la revista de humor *Por Favor*», que dice lo siguiente:

La revista de humor «Por Favor» que durante cuatro meses ha estado sin salir a la calle en cumplimiento de la sanción que le fue impuesta, fue secuestrada al ser depositado el número 10, ayer tarde, en la Delegación del Ministerio de Información y Turismo. La totalidad de la edición fue secuestrada sin que se haya puesto a la venta un solo ejemplar como acto administrativo previo a su paso a la administración judicial competente. Al parecer la causa del secuestro puede obedecer al hecho de que iba a ponerse a la venta cuando no se había cumplido totalmente el plazo de suspensión¹⁰.

Resulta muy llamativo cómo la prensa informaba a sus lectores de una manera claramente tendenciosa al culpar a los directores de la publicación que debían no estar muy enterados, aunque más adelante, a lo largo del artículo, aparecen claras contradicciones, cuando dice: «O más bien, y muy fundamentalmente, a que se incluya en una doble página interior la reproducción de un cuadro clásico de la Santa Cena, manipulado por dibujantes, en el que aparece de forma irreverente la figura de Jesucristo». Aquí es donde verdaderamente se revelan las causas de la suspensión. Durante el Franquismo cualquier alusión que ofendiera la

⁹ *Por Favor*, 184 (09-01-1977), p. 1.

¹⁰ «Secuestro de la revista de humor *Por Favor*», en *La Vanguardia Española* (25-10-1974), p. 35.

moral católica era objeto de una implacable censura. Lo que resulta más relevante, en el caso que nos ocupa, es la manipulación informativa al culpar a los periodistas de falta de tacto y/o conocimiento para ocultar la causa concreta que solo se expone al final del irrelevante artículo.

Casualmente, en la producción literaria de Manuel Vázquez Montalbán, su etapa en *Por Favor* coincidió con la escritura de *Tatuaje*, *La soledad del manager* y *Los mares del Sur*, además de trabajar en *Triunfo*, donde utilizaba, además de su firma, una sección escrita por Sixto Cámara y otra dedicada a deportes como Luis Dávila. El autor barcelonés compaginó su creatividad periodístico-humorística con la creación del personaje que le daría mayor fama: Pepe Carvalho, para algunos una especie de alter-ego, para otros una máscara más como lo fueron los pseudónimos empleados. Muy probablemente la experiencia de *Por Favor* conllevaría un cierto sentimiento de decepción que aparece en las novelas arriba citadas. Como sostiene Mari Paz Balibrea, refiriéndose a las primeras novelas del detective Carvalho durante la Transición: «En ellas, el autor proyecta una crítica inequívoca a las decepcionantes transformaciones de su contexto histórico contemporáneo»¹¹. La revista, según Francesc Salgado, aportó en su momento toda una serie de incentivos que realmente eran muy importantes para el escritor: «Manuel Vázquez Montalbán se lanza a *Por Favor* porque el proyecto tiene todos los ingredientes que le excitan: riesgo político, complicidad entre los miembros de la redacción, voluntad de informar sin las cortapisas de una empresa atemorizada»¹². Sin lugar a duda le aportó una madurez estilística y creativa que le llevaría a alcanzar el éxito como novelista, porque como periodista ya se había consagrado con la crónica sentimental de España, aparecida en *Triunfo* entre septiembre y octubre de 1969.

La revista *Por Favor* salió a la calle por última vez el 31 de julio de 1978. A pesar de que nunca gozó de buena salud económica, la publicación acabó estrangulada por la falta de publicidad, un procedimiento muy poco democrático que obedece a las implacables leyes del mercado. *Por Favor* no dejó de introducir cierta higiene mental y muy probablemente la experiencia de *Por Favor* conllevaría un cierto sentimiento de decepción

¹¹ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, Vilassar de Dalt, El viejo topo, 1999, p. 90.

¹² Francesc Salgado, *Manuel Vázquez Montalbán. Obra periodística 1974-1986. Del humor al desencanto*. Barcelona, Debate, 2011, vol. 2, p. 14.

para los que participaron en ella cuando se creía que se habían conquistado las libertades. En palabras de Manuel Vázquez Montalbán, el caso de esta revista muestra claramente la dinámica de la Transición: «imposible elegir entre una transición hacia la ruptura o hacia la reforma. Se impuso el reformismo [...]. *Por Favor* [tuvo] la voluntad de forcejear con lo establecido, es decir, con lo política, cultural, sexual, estúpida, dietética, digestivamente correcto»¹³. Tal como dijera Lampedusa en *El Gatopardo*: a veces es necesario que todo cambie para que todo siga igual. A nosotros solamente nos corresponde estudiarlo para poder iluminar la verdad de los acontecimientos e intentar que no se vuelva a repetir.

OBRAS CITADAS

- Balibrea, Mari Paz, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, Vilassar de Dalt, El viejo topo, 1999.
- Cámara, Sixto, *La Capilla sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, Barcelona, Kairós, 1974.
- Loly, «Seudónimos & escritores», en *Escribe Romántica* (27-08-2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 24-09-2016] <<http://www.escriberomantica.com/2012/08/seudonimos-escritores.html>>.
- Salgado, Francesc, *Manuel Vázquez Montalbán. Obra periodística 1974-1986. Del humor al desencanto*, Barcelona, Debate, 2011.
- «Secuestro de la revista de humor *Por Favor*», en *La Vanguardia Española* (25-10-1974), p. 35.
- VV. AA., *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, De bolsillo, 2003.
- , «Prólogo», en *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000.

¹³ Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», p. 19.

Estudio sobre libros antiguos españoles en bibliotecas de Transilvania

ȘTEFAN TRIF (STANCIU)

Universitatea «1 Decembrie 1918» din Alba Iulia
(Universidad «1 de diciembre de 1918» en Alba Iulia)

RESUMEN: La investigación realizada en diferentes bibliotecas tradicionales transilvanas sobre libros antiguos españoles (siglos XVII-XIX) ofrece nuevas perspectivas de interpretación sobre los cambios culturales en la historia de las relaciones entre los españoles y los transilvanos en la época moderna. El presente tema quiere demostrar que los libros antiguos españoles han sido el «vehículo cultural» entre dos regiones muy lejanas geográficamente una de la otra, que en diferentes grados de intensidad, ambos países participaron en el «tráfico cultural» (la circulación de los libros desde España hacia Transilvania) y han construido un «corredor cultural» entre dos regiones culturales europeas muy diferentes.

PALABRAS CLAVE: Bibliotecas, libros, relaciones culturales, españoles, transilvanos

Las relaciones culturales rumano-españolas representan un segmento poco debatido por la historiografía rumana. Sin duda ellas existieron y el objetivo de nuestro tema es destacar argumentos que den apoyo a la afirmación de que tanto los transilvanos como los españoles, a lo largo de los siglos, estuvieron interesados los unos por los otros. La frecuencia y la intensidad de estos contactos, por supuesto, pueden no ser comparables, pero ilustran que tanto Transilvania como España, a pesar de su ubicación en los puntos extremos de Europa, participaron en el «tráfico cultural» europeo.

Nuestra investigación comenzó a partir de las observaciones de la historiografía rumana. Ni la historiografía húngara ni la sajona de Transilvania registraron ningún análisis de forma sistemática de la presencia de los libros antiguos escritos en español que se encuentran en bibliotecas transilvanas. Los bibliotecarios transilvanos son capaces de presentar algunas informaciones sobre estos libros españoles, pero sin tener una imagen coherente, en forma de catálogos exclusivamente de libros en español¹, así como encontramos en otros países europeos. Tampoco en la literatura dedicada a la presencia de libros en español y la detección del interés por la cultura española en el espacio rumano encontramos un estudio sistemático de las bibliotecas y coleccionistas de libros raros de Transilvania. Como tal, la investigación sobre las colecciones de libros antiguos españoles en Transilvania es un enfoque novedoso.

Empecé por tanto por la pregunta natural: ¿por qué esta investigación? ¿Es algo relevante para Transilvania? O más bien, ¿cuál es la relación que puede haber habido entre dos culturas de la periferia de Europa, la española y la transilvana, incluyendo la cultura húngara de confesión católica y reformada, la cultura rumana de confesión ortodoxa y greco-católica y también la cultura sajona de confesión luterana? El tema de esta tesis ha estado dirigido exclusivamente hacia la identificación de los libros españoles en la provincia de Transilvania con sus diversidades culturales, históricas y étnicas. Teniendo en cuenta la existencia de una variada colección de libros españoles, he formulado unas preguntas sobre el modo en que la presencia de estos libros refleja el interés de los transilvanos por la cultura española: ¿cómo podemos decantar una cierta actitud sobre lo específico de la cultura española? ¿Los libros españoles pueden mostrar la difusión cultural hacia el Centro y Este Occidental? ¿Podremos especular una preocupación particular sobre una cultura de origen latino entre los medios culturales tan diferentes de Transilvania? ¿Podremos identificar los medios sociales o confesionales por donde circulaban estos libros y los dominios a que pertenecían? ¿Constituyeron los libros españoles de los siglos XVII-XIX parte del flujo principal de las informaciones? ¿Se pueden establecer, a través

¹ István Monok, «Vingt ans de recherche sur la culture du livre dans le bassin des Carpates», en *Revue Française d'Histoire du Livre*, 112-113 (2001), p. 207.

de ellos, los «corredores culturales»² entre Oeste y Este de Europa? Igualmente nos interesó el modo de adquisición y cómo llegaron estos libros a Transilvania; los propietarios y sus lectores; predilección por un dominio, un autor o un tema. ¿Cuánto era conocida la cultura española en Transilvania? Por otra parte, la detección e investigación de los libros españoles a fondo nos puede revelar elementos adicionales sobre la forma en que se creó una biblioteca, acerca de su identidad o incluso la comunidad que le sirvió³.

Nuestro enfoque tiene por objeto detectar el interés por la cultura española a través de los libros antiguos españoles en bibliotecas transilvanas que pertenecen a diferentes comunidades étnicas y confesionales. En algunas bibliotecas hemos encontrado valiosos ejemplares que se encuentran en número significativo, tanto del ámbito católico (Alba Iulia, Cluj-Napoca) como del ámbito reformado (Cluj-Napoca, Aiud, Târgu Mureș), o en bibliotecas de los sajones luteranos (Sibiu, Bistrița). En cambio, hemos encontrado pocos ejemplares del ámbito ortodoxo (Alba Iulia, Sibiu) y greco-católico (Blaj, Cluj-Napoca). Desafortunadamente, las bibliotecas de documentación rumanas de Transilvania no tienen un número significativo de libros antiguos españoles, con tres excepciones. En la Biblioteca ortodoxa del Arzobispado de Alba Iulia donde hay un ejemplar español impreso en latín⁴. En otro asentamiento bibliófilo (Biblioteca ASTRA Sibiu) hay tres libros españoles, uno escrito en latín ofrece informaciones sobre la dinastía española, que apareció en 1629 en los Países Bajos⁵. La otra fue escrita por Johann Hübner, en alemán y presenta una descripción geográfica de España; la lengua alemana pertenecía al dominio *Staatenkunde* y se refirió entre otras descripciones geo-

² La denominación ha sido utilizada por Victor Neumann, *Tentația lui homo europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, Iași, Polirom, 2006, p. 161.

³ Aspectos debatidos en la investigación elaborada por el doctorando Ștefan Trif (Stanciu), *Carte spaniolă în biblioteci din Transilvania (sec. XVII-XIX)*, Eva Mârza (dir.), Alba Iulia, Universidad «1 Decembrie 1918» de Alba Iulia, 2016 (tesis doctoral inédita).

⁴ Lorenzo Ramírez de Prado, *Pentecontarchus Sive Quingvagina Militum Dvctor D. Lavrenti Ramirez de Prado: Stipendiis Condvctus Cuyus auspicijs varia [...] illustrantur*, Antverpiae, Apud Ioannem Keerbergium, 1612. Ejemplar de la Biblioteca ortodoxa del Arzobispado de Alba Iulia, cv.905.

⁵ Johannes de Laet, *Hispania sive de Regis Hispaniae regnis et opibus commentarius*, Lugd[uni] Batav[orum], Ex Officena Elzeviriana, 1629. Ejemplar de la Biblioteca ASTRA Sibiu, 264623.

gráficas europeas también a una descripción geográfica de España⁶. Por supuesto, no podía faltar un libro emblemático de la propaganda católica, específica de la Contrarreforma, sobre la célebre biografía de Ignacio de Loyola, impreso en latín⁷. También, la antigua Biblioteca Archidiocesana de Metropólía greco-católico de Blaj, cuyos fondos están ahora en poder de Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, reúne en sus colecciones tres copias, dos de ellas fueron donadas muy probablemente en el siglo XIX por el erudito bibliófilo Timotei Cipariu.

Para establecer las relaciones culturales rumano-españolas en Transilvania (ss. XVII-XIX), como existen pocos libros antiguos españoles en el ámbito rumano, me convenció arrancar las investigaciones por la prensa rumana de Transilvania. Incluso más, ya que no existe una investigación sistemática en la historiografía rumana. Para profundizar en las relaciones culturales rumano-españolas he investigado en paralelo la prensa rumana de Transilvania y la prensa española. La *Gaceta de Madrid* es el periódico más antiguo español que tuvo un consejo editorial que estuvo interesado directa y constantemente en las tendencias invasoras de los turcos. De forma indirecta en su información, las páginas del periódico español estaban pobladas con noticias sobre Transilvania con temas políticos, sociales o novedades. Los rumanos de Transilvania, cuando escribieron acerca de los españoles, estaban preocupados por cuestiones de política interna, sobre el sistema del gobierno español, las luchas entre partidos políticos y su relación con la Casa Real española, la situación de la Monarquía española, la guerra civil en España, temas que han dominado en general las editoriales rumanas de la época⁸. En las páginas de revistas con un toque cultural (*Organul luminării* y *Unirea* de Blaj o *Foaie pentru inimă și literatură*) se mostró un constante interés por la cultura y civilización españolas, en general con el fin de

⁶ Johann Hübner, *Johann Hübner J.U.L. Volständige Geographie. Erster theil von Europa, Portugall, Spanien, Franckreich, Schottland, Irrland, Niederland, Schweitz und Italien*, Hamburg, Franckfurt und Leipzig, Bey Joh. Leonhardt Buchner, 1736. Ejemplar de la Biblioteca ASTRA Sibiu, 2466.

⁷ Hadrianus Lyraeus, *Apophthegmata Sacra S. Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris, excerpta ex libro P. Hadriani Lyraei Societatis Jesu a Bibliotheca Mariana ejusdem Societatis*, Viena Austriae, Typis Johannis Petri von Gelen Sac. Reg. Majestati Aulae Typographi, 1744. Ejemplar de la Biblioteca ASTRA Sibiu, 9063.

⁸ Eugen Denize, *Imaginea Spaniei în cultura română până la primul război mondial*, București, Silex, 1996, p. 156.

llamar la atención sobre un país lejano, del que poco se sabe. Consideré las publicaciones de los siglos XVIII y XIX uno de los principales «vehículos culturales» que nos puede ayudar a identificar los puentes entre dos culturas tan diferentes y distantes, por lo que quería entender y responder a las preguntas acerca de qué y en qué proporciones los españoles estaban interesados en su prensa acerca de los rumanos de Transilvania y como percibieron los rumanos las cuestiones culturales, sociales y políticas de los españoles en la edad moderna.

A través de las tres bibliotecas fascinantes, fundadas en la Ilustración (*Batthyaneum*, *Brukenthal* y *Teleki*), tuve la oportunidad, para el siglo XVIII, de identificar propietarios poseedores de libros antiguos españoles en Transilvania (detectados por las notas de los libros estudiados, ex libris, notas, etc.) procedentes de diferentes orígenes de la denominación de la aristocracia urbana transilvana, situados en varias oficinas públicas de Transilvania. Estos propietarios eran o bien individuos o instituciones religiosas o culturales. En la categoría de los propietarios individuales, podemos mencionar el gobernador barón Samuel von Brukenthal, de confesión luterana en Sibiu, el conde Samuel Teleki, de religión calvinista, residente en Târgu Mureș, el obispo católico de Alba Iulia, Ignatius Batthyani, o el obispo anti-trinitario Ferenc David en Cluj. Entre las instituciones católicas, órdenes religiosas (*Domus Profesa Societatis Jesu Viena*) y monasterios (como los *Trinitarios* de Alba Iulia). Otros propietarios eran las escuelas católicas y seminarios (*Seminarium Incarnatae Sapientiae* en Alba Iulia) calvinistas y unitarios (Aiud, Cluj, Turda). En la segunda mitad del siglo XIX, hay otros propietarios de libros españoles entre los cuales hay profesores de confesión greco-católico, Timotei Cipariu o Nicolae Lupu-Ioanăș (Blaj) y algunas sociedades culturales como *Museo Transilvano* de Cluj. Por lo tanto nuestras investigaciones se centraron en las colecciones de libros españoles almacenados en varios asentamientos de regiones católicas transilvanas: Biblioteca *Batthyaneum* y Biblioteca del *Instituto Teológico Romano-Católico* de Alba Iulia, los fondos *católic* y *Blaj* de la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, las bibliotecas de los franciscanos en Șumuleu Ciuc y Deva. Después hemos seguido las investigaciones en los ambientes protestantes de la aristocracia de Transilvania (calvinistas, luteranos y unitarios) donde hemos buscado y encontrado libros antiguos españoles en la Biblioteca del Gimnasio Evangélico de Bistrița (hoy Biblioteca «George Coșbuc»), Biblioteca *Brukenthal* de Sibiu, Bibliote-

ca *Teleki* de Târgu Mureș, los fondos *unitariano* y *reformado* de la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, Biblioteca del Colegio Nacional Bethlen *Gábor* de Aiud y las Colecciones especiales de la Biblioteca Central Universitaria de Cluj-Napoca.

Algunas de estas bibliotecas se han establecido como un apoyo para las escuelas protestantes, colegios y seminarios que pertenecieron a los calvinistas y unitarianos⁹ de las ciudades como Alba Iulia, Aiud, Cluj-Napoca, Turda, etc. También hubo bibliotecas científicas (biblioteca del barón Samuel von Brukenthal, biblioteca del canciller Samuel Teleki o biblioteca del *Museo Transilvano*), otras fueran formadas por las colecciones existentes en iglesias, monasterios o conventos, que se reunieron para apoyar la formación de los teólogos. En el caso de la Biblioteca de *Brukenthal*, algunos ejemplares de libros españoles han sido identificados como procedentes de la colección personal del fundador, que aparecen con las iniciales CB (Colección Brukenthal), lo que permite afirmar que entraron en esta biblioteca durante la vida de Samuel von Brukenthal.

Como tal, para una investigación sistemática sobre la presencia de los libros en lengua española en Transilvania la primera acción ha sido la identificación y registro de las obras en español, y después su organización en campos y áreas. Como método de trabajo, hemos realizado una breve reseña biográfica del autor (aunque hubo situaciones con autores y traductores para los que aún no hemos descubierto información), luego hemos identificado las series editoriales y hemos descifrado ex libris y notas escritas a mano de los libros (también hay casos de ex libris no identificados). Después de la identificación de los libros en registro de inventario, llevamos a cabo una hoja para cada ejemplar mencionando los datos sobre autor, título de la obra, el número de volúmenes existentes, traductor, datos sobre tipografía, lugar y año de publicación de la obra. Para facilitar la identificación de los especímenes estudiados, he mencionado el formato de libro, estado de conservación y número de páginas. También, a partir de la introducción del libro, menciono a quien fue dedicada la obra, he observado y descrito la existencia de planos o mapas e hice un breve resumen. Y para su posible catalogación posterior, otro paso fue fotografiar en cada volumen la página de título, ex libris, notas, mapas, dibujos o notas del libro. Catalogar los libros antiguos im-

⁹ Gheorghe Buluță, *Scurtă istorie a bibliotecilor din România*, București, Editura Enciclopedică, 2000, p. 32.

primidos en lengua española completará el nivel actual de conocimientos en el campo, pero será el enfoque de otra etapa de nuestra investigación. Es una perspectiva cuantitativa complementaria que consideramos también particularmente útil para expresar el vínculo entre las dos regiones culturales de Europa. Los siguientes capítulos de nuestro estudio se centran en la identificación, presentación y análisis de los libros antiguos españoles, autores o sus traductores que retienen la atención de sus lectores pertenecientes a varios medios intelectuales y sociales en Transilvania. También estábamos interesados en encontrar los corredores de penetración de estos libros españoles en Transilvania, la forma de compra y su origen.

Desde una perspectiva cuantitativa, dependiendo de la proporción de viejos libros españoles, la primera etapa de nuestra investigación se ha centrado en el ambiente católico de Transilvania, respectivamente en las colecciones de la Biblioteca *Batthyaneum*, donde hoy se encuentra la mayoría de las obras en español (80 títulos y 158 volúmenes). A partir de entonces la investigación continuó en Biblioteca del Instituto Teológico Romano-Católico de Alba Iulia, en el Colegio de los jesuitas en Cluj-Napoca, en los monasterios de los franciscanos en Deva y Șumuleu Ciuc, así como en el fondo *greco-católico* de Blaj, que pertenece a la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, y al fondo de los *piaristas* de Bistrița. Después hemos hecho una agrupación cronológica (siglos XVII, XVIII, XIX) de estas obras por distintas categorías de libros; a continuación hicimos un análisis de los libros por corrientes culturales, dependiendo de lo que caracteriza a un período específico: libro del periodo Humanista, del Renacimiento, de la Reforma Católica y Contrarreforma, libro Barroco, de la Ilustración y del periodo Romántico. Por supuesto, no hemos omitido cualquier investigación de estos libros según su contenido: libro laico (literatura, prosa, poesía, novelas, biografías, historia, filosofía, descripciones geográficas) y libro teológico, que ha demostrado ser ilustrativo para la era de la Reforma católica (patrística, historia de la iglesia, teología dogmática, teología moral y vida religiosa).

Con el fin de establecer una clasificación, dependiendo de las áreas encontradas, idiomas en que fueron publicados y lugares de procedencia de estos libros, se ha hecho el análisis estadístico. Como tal, el número total de los títulos de libros españoles encontrados en los establecimientos católicos es de 90, y de volúmenes de 170. Como era de esperar, el

campo teológico tiene la mayor proporción identificándose un total de 54 títulos y 126 volúmenes. En el campo de la literatura tenemos 18 títulos y 23 volúmenes, historia está presente en 12 títulos y 15 volúmenes. Tres obras de filosofía, una de música, una de médica y una de geografía en la categoría *diversas*.

Conforme con el contenido de algunos libros españoles, nos hemos decidido a agrupar aquellos libros españoles en que están señalados los transilvanos en un capítulo aparte porque creemos que es una indicación del interés por parte de los españoles para esta región. Aunque sin ser muchas, las informaciones sobre Transilvania son históricas, geográficas, lingüísticas o de la esfera teológica. Ello nos permite afirmar que aquellas obras históricas españolas¹⁰ que tienen informaciones sobre los transilvanos son un aporte importante para la historiografía europea, para dar a conocer datos sobre la historia de Transilvania, demostrando así la existencia de corredores culturales entre España y Transilvania.

Después del análisis de las notas escritas a mano o *ex libris*, deducimos que la gran mayoría de libros españoles provienen de la colección de libros antiguos del cardenal vienés Antón Christophor Migazzi, fondo comprado del obispo de Alba Iulia, Ignác Batthyáni. Después de los contenidos de esta colección, es evidente el interés de los dos propietarios, de Viena y Alba Iulia, por la teología, y el aprecio y respeto por los autores españoles reconocidos gracias a la atmósfera de la época de la Reforma y Contrarreforma católica. Como resultado de la diversidad de los temas abordados, los libros antiguos españoles fueron analizados y organizados por especializaciones: patrística, historia de la iglesia, dogmática, teología moral y la vida religiosa.

Los demás libros españoles depositados en la Biblioteca *Batthyaneum* pertenecen a los dominios de la historia, ciencias auxiliares, filosofía, literatura y obras del Barroco famoso. Además de las obras del fondo Migazzi hay dos excepciones de libros que han llegado a la Biblioteca *Batthyaneum*, la célebre obra de Jerónimo Martínez de Ripalda, *Catecismo, y exposición breve de la doctrina cristiana*, que estaba en la posesión de los trinitarios de Alba Iulia, y un ejemplar, bastante raro, de la colección de libros extranjeros del profesor Dr. Nicolae Lupu-Ioană

¹⁰ Ștefan Trif (Stanciu), «Transilvania în cărțile spaniole din Biblioteca *Batthyaneum* (secolele XVII-XVIII)», en *Transilvania*, 6-7 (2015), pp. 138-143.

de la ciudad de Blaj (Antolin Monescillo, *Jesucristo. Maestro divino de las naciones*).

También observamos la presencia de famosas obras de la literatura universal del patrimonio en las ediciones españolas. En esta categoría hemos encontrado libros de biografía, historia, historia de la iglesia católica o de la filosofía, traducidos al español desde otros idiomas (latín, francés, portugués), lo que constituye un indicio del interés por la lengua española en Europa Central (Viena). Siendo indiferente si los propietarios eran personas privadas o instituciones, los católicos de Transilvania estaban interesados en España y en la civilización española, aunque la información era inaccesible debido a la ignorancia de la lengua española. En este caso, la élite católica de Transilvania compró libros de autores españoles o sobre España, pero imprimidos en lenguajes que conocían, como latín en su mayoría, francés, húngaro y alemán.

La investigación de otras colecciones de libros españoles en bibliotecas de las escuelas húngaras y rumanas (Alba Iulia, Blaj o Cluj) nos indica poco interés de los transilvanos por la cultura y civilización española. Los libros españoles del *fondo católico* de la biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, pertenecen a algunas áreas diversas y comprenden, además de la esfera religiosa bien impregnada de propaganda católica, varios géneros: poesía, fábulas, epitafios, odas, sonetos. Por el contenido y tipo de bibliotecas donde se mantuvieron, los libros presentados entran en la categoría de publicaciones de didáctica variada (desde la música a la religión). Una observación especial puede hacerse sobre los libros españoles en el ambiente de los griego-católicos de Blaj, donde la cultura, civilización y lengua de los gitanos ha captado la atención.

Los ejemplares de libros antiguos españoles analizados en bibliotecas privadas de algunos representantes de la aristocracia transilvana reformada nos han permitido formular algunas observaciones. En todos estos establecimientos (Biblioteca *Brukenthal*, Biblioteca *Teleki*, los fondos *unitariano* y *reformado* de la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca) se puede observar, a diferencia de en la Biblioteca *Bathyaneum*, la falta de obras con temática religiosa, con la excepción del ejemplar de la obra escrita por Miguel Servet, *Christianismi restitutio*¹¹. Aunque pu-

¹¹ Miguel Servet, *Christianismi restitutio*, s.l., s.i., s.a.. Ejemplar de la Biblioteca Teleki Târgu Mureș, To-301.

blicada en latín, la obra se presentó como resultado del interés por el prestigio del contenido del libro dogmático muy conocido tanto de los medios reformados como de los católicos europeos.

Para los inicios de la creación de estas bibliotecas, al menos a los calvinistas y los unitarios, la política de adquisiciones tuvo lugar bajo los auspicios de la Reforma religiosa con una finalidad pragmática bien establecida: estaban dirigidas a apoyar la educación de los jóvenes y la apertura hacia nuevos horizontes de conocimiento, para la asimilación de las novedades culturales europeas. Desde el punto de vista estadístico, nos encontramos con la existencia de un número de 41 títulos y 70 de volúmenes impresos en español en las cuatro instituciones culturales reformadas. Las áreas de interés en orden de tamaño son los 20 títulos con contenido literario, seguido de 6 con contenido histórico, 8 obras de las memorias, 4 en el ámbito de la arquitectura civil y militar, acompañadas de una copia de la estadística, una de filosofía y una del derecho de sucesiones. En la Biblioteca Central Universitaria «Lucian Blaga» de Cluj-Napoca se encuentran 3 títulos de obras en la lengua española y 5 volúmenes. Como resultado, el número total de títulos publicados en español y presentado en nuestra investigación se sitúa en 134, y los volúmenes en 245.

Las realidades bibliófilas identificadas nos permiten afirmar que los transilvanos siempre han estado interesados en mantener un corredor cultural con la cultura ibérica, incluso aunque se tratara de una baja intensidad hacia la cultura hispana en comparación con otros espacios culturales, que puede explicarse por la distancia entre los dos países. Un ejemplo de la existencia del interés puede considerarse la preocupación de los unitarios por la reanudación de las ideas de la reforma de las obras de Servet, como soporte y argumento ideológico del nuevo culto (unitario) en Transilvania. Este incentivo fue apoyado por la edición por primera vez en el corazón de Transilvania, en el año 1569 (Alba Iulia), de la última obra de Miguel Servet, *Christianismi restitution*. Otra conclusión de la investigación realizada se refiere a la presencia de la principal obra de Cervantes, *Don Quijote*, que, aunque no se encuentra en la versión española en todas estas bibliotecas, existe absolutamente en todas partes, en uno o más idiomas de circulación en Transilvania.

Simultáneamente a la operación de identificar los impresos en español, consideré relevante para el movimiento de las ideas culturales desde el oeste hacia el este del continente europeo una evaluación, incluso primaria, en términos estadísticos, de la presencia de obras sobre España y los

españoles impresas en otros idiomas (latín, francés, italiano) o en las lenguas culturales transilvanas (alemán, húngaro), que están presentes en las mismas bibliotecas transilvanas (Biblioteca *Batthyaneum*, Biblioteca *Teleki* o Biblioteca *Brukenthal*, Biblioteca *Bethlen Gabor* de Aiud, Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, Biblioteca Central Universitaria Cluj-Napoca). La cantidad y la variedad de los libros españoles en otros idiomas existentes en las bibliotecas de Transilvania podría ser el sujeto de otro tema distinto de investigación. Creemos que sería de gran utilidad la elaboración de un catálogo de los libros españoles, como un instrumento por el cual se puede conocer la difusión y el uso de los libros españoles en las bibliotecas de Transilvania.

Además, a través de las notas en los libros, se nos ofreció la oportunidad de ver el mundo a través de los ojos del lector. Hemos entendido cómo han podido entrar en contacto cultural las dos regiones situadas en los puntos extremos del continente europeo. La sorpresa y la novedad de esta tesis residen precisamente en el uso del español en los medios húngaros y sajones en la edad moderna de Transilvania. Por otra parte el interés por la cultura española que se encuentra en la existencia de los libros españoles traducidos en otros idiomas, frecuentados por la aristocracia transilvana, demuestra la existencia de un corredor cultural entre los dos territorios, incluso podemos hablar de los temas favoritos de transilvanos con respecto a España y su fascinante cultura.

OBRAS CITADAS

- Buluță, Gheorghe, *Scurtă istorie a bibliotecilor din România*, București, Editura Enciclopedică, 2000.
- Denize, Eugen, *Imaginea Spaniei în cultura română până la primul război mondial*, București, Silex, 1996.
- Hübner, Johann, *Johann Hübner J.U.L. Volständige Geographie. Erster theil von Europa, Portugall, Spanien, Franckreich, Schottland, Irland, Niederland, Schweitz und Italien*, Hamburg, Franckfurt und Leipzig, Bey Joh. Leonhardt Buchner, 1736.
- Laet, Johannes de, *Hispania sive de Regis Hispaniae regnis et opibus commentarius*, Lugd[uni] Batav[orum], Ex Officena Elzeviriana, 1629.

- Lyraeus, Hadrianus, *Apophtegmata Sacra S. Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris, excerpta ex libro P. Hadriani Lyraei Societatis Jesu a Bibliotheca Mariana ejusdem Societatis, Vienae Austriae Typis Johannis Petri von Gelen Sac. Reg. Majestati Aulae Typographi*, 1744.
- Monok, István, «Vingt ans de recherche sur la culture du livre dans le bassin des Carpates», en *Revue Française d'Histoire du Livre*, 112-113 (2001), p. 199-211.
- Neumann, Victor, *Tentația lui homo europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, Iași, Polirom, 2006.
- Ramírez de Prado, Lorenzo, *Pentecontarchus Sive Quinquaginta Militum Ductor D. Lavrenti Ramirez de Prado: Stipendiis Conductus Cuyus auspicijs varia [...] illustrantur*, Antverpiae, Apud Ioannem Keerbergium, 1612.
- Servet, Miguel, *Christianismi restitutio*, s.l., s.i., s.a..
- Trif (Stanciu), Ștefan, *Carte spaniolă în biblioteci din Transilvania (sec. XVII-XIX)*, Eva mÂrza 8dir.), Alba Iulia, Universidad «1 Decembrie 1918» de Alba Iulia, 2016 (tesis doctoral inédita).
- , «Transilvania în cărțile spaniole din Biblioteca *Batthyaneum* (secolele XVII-XVIII)», en *Transilvania*, 6-7 (2015), pp. 138-143.

Lengua

ED. SYBILLE GROBE, DANIEL JACOB Y SILKE JANSEN

El español americano en contacto con el quechua: ¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

VERÓNICA BÖHM Y ANJA HENNEMANN

Universität Potsdam

RESUMEN: En esta contribución se analiza el «no uso» del subjuntivo como una variedad regional andina del español americano, específicamente del Perú. Asimismo, se intenta demostrar que este «no uso» del subjuntivo se debe a cambios inducidos por el contacto lingüístico entre el quechua y el español peruano. De modo que la elección del modo indicativo en vez del subjuntivo refleja la expresión de una variedad regional originada en un subsistema lingüístico, en este caso, del quechua, que no posee la forma subjuntiva, por lo que un quechuahablante –cuya lengua materna no es el español– no puede procesar cognitivamente tal estructura gramatical.

PALABRAS CLAVE: Modo subjuntivo, fenómeno de sustitución del subjuntivo, variedad regional, español del Perú, quechua

1. Introducción

En algunas áreas geográficas del español americano, donde existen lenguas en contacto, como es el caso del español andino, se ha observado que existe una forma muy particular de algunos hablantes en usar el modo indicativo en vez del subjuntivo, como por ejemplo, *Es necesario que ellos estudian más* en vez de *Es necesario que ellos estudien más*¹.

¹ Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, Lima, PROEDUCA-GTZ, 2004.

Este fenómeno lingüístico se le conoce con el nombre de «fenómeno de sustitución», el cual ha sido analizado y estudiado bajo diversas perspectivas, entre ellas, desde el punto de vista de la variación diatópica² y variación diacrónica³. Además de las perspectivas de análisis anteriormente mencionadas, defendemos la tesis de que este «fenómeno de sustitución» puede concebirse como una variedad regional, en este caso, del español estándar del Perú, en la que el hablante –expuesto a dos lenguas en contacto (el español y el quechua)– no puede procesar cognitivamente ciertas estructuras lingüísticas debido a que estas no existen en su lengua materna. Tal es el caso de un quechuahablante del Perú que no usa el modo subjuntivo –no porque no sepa hacer un buen uso de la lengua, sino porque tal estructura gramatical no existe en el quechua–. De este modo, se observa la influencia de una determinada lengua (materna) en contacto con otra (segunda) lengua. En esta contribución nos ocuparemos brevemente sobre el estado actual de investigación del «fenómeno de sustitución» del subjuntivo, en general. Luego, analizaremos casos particulares donde se usa el indicativo en vez del subjuntivo e intentaremos demostrar que este «no uso» del subjuntivo se debe a «cambios inducidos por contacto lingüístico»⁴.

2. El fenómeno de sustitución del subjuntivo. Estado actual de su investigación

En algunos estudios realizados sobre el subjuntivo⁵ se ha podido demostrar que su uso ha ido disminuyendo cada vez más en estos últimos

² Milagros Aleza Izquierdo, «Morfología y sintaxis. Observaciones gramaticales de interés en el español de América», en José María Enguita Utrilla (ed.), *La lengua española en América: normas y usos actuales*, Valencia, Universitat de València, 2010, p. 211 (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2015] <<http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf#page=96>>.

³ Catherine Hanna, «Estudio diacrónico preliminar de la variación *-se/-ra* en España», en *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 2.2 (2012), pp. 99-104.

⁴ Bernd Heine y Tania Kuteva, *Language Contact and Grammatical Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; Bernd Heine y Tania Kuteva, «Contact and Grammaticalization», en Raymond Hickey (ed.), *The Handbook of Language Contact*, Malden / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 86-105.

⁵ Cf. Milagros Aleza Izquierdo, «Morfología y sintaxis. Observaciones gramaticales de interés en el español de América»; Alejandro Sánchez, «El subjuntivo en los discursos políticos (1930-2011). Análisis comparativo de uso y frecuencia», Pierre Andersson

tiempos⁶, dado que las formas indicativas han empezado a sustituirlo⁷. En las gramáticas españolas –desde la *Gramática de la Real Academia Española* de 1771, desde la de 1931 hasta la *Gramática descriptiva* de 1999 y la *Nueva gramática* de 2009– se ha tratado la problemática del «fenómeno lingüístico de sustitución» de la forma del subjuntivo por la del indicativo, teniendo en cuenta algunos factores semántico-sintácticos y también de variación (diacrónica, diatópica y diastrática), los mismos que han llevado al creciente «desuso» del subjuntivo⁸. Por eso, no es inusual encontrar casos de este «fenómeno de sustitución del subjuntivo» en textos periodísticos del español americano⁹. Al respecto, Rojo y Veiga¹⁰ mencionan que este fenómeno frecuente de reemplazar una forma indicativa por el subjuntivo se da, sobre todo, en los medios de comunicación:

- (1) «Para la persona que está 24 horas quizás lo mejor es ADSL, pero para la persona que quiere buena velocidad de a ratos y además pagar U\$S 80 por mes le resulta caro, **capaz que prefiere [prefiera]** un ISDN: si no lo usa cuesta cero y cuando lo usa tiene una muy buena tasa de velocidad», dijo Armand Ugón¹¹.

De acuerdo al *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, la «alternancia modal» –pares de contextos en los que un mismo predica-

(dir.), Falun, Dalarna University, 2012, pp. 1-35 (trabajo de fin de grado, en línea) [fecha de consulta: 16-11-2015] <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:547907>>; Carmen Silva-Corvalán, *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington, Washington University Press, 2001.

⁶ Alejandro Sánchez, «El subjuntivo en los discursos políticos (1930-2011). Análisis comparativo de uso y frecuencia», p. 3.

⁷ Carmen Silva-Corvalán, *Sociolingüística y pragmática del español*, p. 256.

⁸ Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», en María Luisa Calero Vaquera y Gerda Häbler (ed.), *La historiografía de la lingüística y la memoria de la lingüística moderna*, Münster, Nodus, 2016, pp. 33-56.

⁹ Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», p. 34.

¹⁰ Guillermo Rojo y Alexandre Veiga, «El tiempo verbal. Los tiempos simples», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, pp. 2867-2934 y 2924-2925.

¹¹ Ejemplo extraído de *El País*, edición Uruguay (17-07-2001), a partir del *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* (en línea) [fecha de consulta: 01-02-2015] <<http://corpus.rae.es/creanet.html>>. El ejemplo se encuentra citado en Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», p. 34.

do admite indicativo y subjuntivo, mediante los cuales se comparan las diferencias de forma y de significación asociadas con cada modo¹²— puede justificar la posibilidad del uso de determinados verbos o predicados subordinantes en ambos modos, aunque con distintos significados. Por ejemplo, no significa lo mismo decir *Confío en que sabe lo que hace* que *Confío en que sepa lo que hace*. Con el indicativo el hablante expresa su confianza plena sobre el hecho del saber de la persona y con el subjuntivo el hablante expresa su deseo de confiar en lo que hace la persona¹³.

No obstante, existen diversos factores gramaticales que no permiten la alternancia de un modo y el otro, como en *Quiero que el ensayo no tenga más de veinte páginas* frente a *Quiero que el ensayo no tiene más de veinte páginas*¹⁴. Obviamente, en el último enunciado, esta alternancia de modo en indicativo no es posible. Por el contrario, existen otros factores, por ejemplo, de carácter pragmático-modal que permiten esta alternancia modal, como en la pregunta que hace un hablante para cerciorarse de la opinión de su interlocutor: [A]: [...] *No creo que ninguno de ellos tenga interés en votar por él*. [B]: [...] *¿No cree que hay [haya] electores a quienes les puede inquietar votar por un general?* [A] [...]: *Los colombianos me conocen. Soy un demócrata*¹⁵. Asimismo, el carácter aspectual del predicado podría motivar la selección de un modo por el otro, como lo muestra este ejemplo de Bello¹⁶:

- (2) La dijeron que **entrase**.
Le hice señas que **viniese**.

Apoyándose en Bello, Igualada había indicado que los verbos dominantes, como *decir* o *hacer* no «expresan ninguno de los contenidos que normalmente exigen subjuntivo y, a pesar de ello, este modo aparece en

¹² Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010, p. 478.

¹³ Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2009, p. 1800.

¹⁴ Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, p. 1800.

¹⁵ Ejemplo de Colombia, revista *Semana*, 825 (01-02-2015); a partir del *Corpus del Español* (base de datos) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.

¹⁶ Andrés Bello y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1973.

el verbo dominado [*entrarse* y *viniese* respectivamente]»¹⁷. Así, el significado de mandato o deseo que se obtiene en los ejemplos anteriores se da, según Bello¹⁸, por la inflexión verbal. No obstante, también se debe resaltar el hecho de que tanto *entrar* como *venir* son verbos télicos, o sea, perfectivos, y que el carácter aspectual imperfectivo del imperfecto de subjuntivo hace que estas acciones sean vistas en progreso o en desarrollo, adquiriendo así un significado prospectivo que contribuyen con el significado «de mandato o deseo» porque tales acciones de *salir* y *venir* son vistas como no cumplidas¹⁹. De este modo, coincidimos, en parte, con la Real Academia Española al indicar que los modos de acción de los verbos sugieren o motivan la sustitución de un modo por el otro. No obstante, también se debe considerar el carácter temporal (relativo) y aspectual, por ejemplo, imperfectivo del pretérito imperfecto en la forma subjuntiva²⁰. En otras palabras: «[E]l rasgo de indeterminación entre la interpretación actual y la prospectiva del pretérito imperfecto de subjuntivo»²¹. En el siguiente ejemplo, *El rey oyó bien lo que dixera [había dicho] su nieto, no le plugo d'ello* (Silva, F., Lisuarte)²², la sustitución del imperfecto de subjuntivo por la forma indicativa se debería al significado etimológico de *cantara* que era usado en vez de *había cantado* en textos medievales tanto en oraciones principales como en subordinadas.

¹⁷ Dolores Iguada, «Nueva hipótesis sobre el subjuntivo español», en *Estudios Románicos*, 4 (1987-1989), pp. 643-664 y 644.

¹⁸ Andrés Bello y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, §465.

¹⁹ Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», p. 53.

²⁰ Cf. Verónica Böhm, «Evidentielle Markierung von fremden Äußerungen. Eine Analyse des spanischen Imperfekts in journalistischen Texten», en Anja Hennemann y Claudia Schlaak (ed.), *Korpuslinguistische Untersuchungen. Analysen einzelsprachlicher Phänomene*, Berlin, Frank & Timme, 2013, pp. 119-130; «El valor evidencial reportativo del pretérito imperfecto y su traducción al alemán. Análisis contrastivo en base a textos periodísticos del español y el alemán», en Eva Lavric y Wolfgang Pöckl (ed.), *Comparatio delectat II. Akten der VII. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich, Innsbruck, 6-8 de septiembre de 2012 (InnTrans)*, Frankfurt, Peter Lang, 2015, pp. 781-797; Verónica Böhm y Anja Hennemann, «The Evidential Use of the Spanish Imperfect and the Conditional in Journalistic Contexts», en *Studia Neophilologica*, 86 (2014), pp. 183-200.

²¹ Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, p. 1804.

²² Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, p. 1805.

Desde el punto de vista de la variación socio-sintáctica, Fernández²³ muestra, por ejemplo, que existe una tendencia, por parte de la segunda generación de hispanohablantes de puertorriqueños que viven en la ciudad de Milwaukee (Estados Unidos), a usar el indicativo en vez del subjuntivo, a diferencia de la primera generación que usa gramaticalmente y en forma adecuada este modo:

Distribución de los tiempos verbales en subjuntivo en la primera y la segunda generación

Tiempos en subjuntivo	1ª Generación		2ª Generación	
	Verbos: n	Tiempos: %	Verbos: n	Tiempos: %
Presente	205	69.2	95	84
Imperfecto	64	21.6	16	14.2
Pluscuamperfecto	23	7.8	2	1.8
Presente perfecto	4	1.4	0	0
Total	296	100	113	100

Fig. 1. María del Pilar Fernández Pedraza, «Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico», p. 40

Según lo explican Böhm y Hennemann²⁴, la primera generación corresponde a las personas monolingües o bilingües nacidos en Puerto Rico y que llegaron a la ciudad en su juventud; la segunda generación son personas bilingües que nacieron en Milwaukee, cuyos padres, al menos uno, tiene origen puertorriqueño. De este modo, «[d]e un grupo a otro se manifiestan procesos de pérdida de las distinciones modales que podrían deberse al uso reducido del español en dicha comunidad de lenguas en contacto»²⁵.

A pesar de algunos enfoques y estudios realizados sobre el fenómeno de sustitución del subjuntivo, creemos, como lo hemos mencionado anteriormente, que este fenómeno se debe a una variación (intra)lingüística

²³ María del Pilar Fernández Pedraza, *Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico*, Gabriel Rei-Doval (dir.), Milwaukee, University of Wisconsin-Milwaukee, 2014 (trabajo de final de máster) [fecha de consulta: 15-11-2015] <<http://dc.uwm.edu/etd/404>>.

²⁴ Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», pp. 51-52.

²⁵ María del Pilar Fernández Pedraza, *Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico*, p. 41.

que viene dada por los distintos estratos socio-culturales de una comunidad lingüística. Por ejemplo, en el castellano de Perú se habla ya de una «variedad regional» –a diferencia de la «variedad estándar»²⁶– cuando el hablante usa el indicativo en vez del subjuntivo:

(3) Me gustaría que ella **trae** el pan en vez de Me gustaría que ella **trajera** el pan²⁷.

3. Lenguas en contacto: el español americano con el quechua

El contacto del español con el quechua se concentra, especialmente, en Ecuador, Perú y Bolivia, aunque también en grupos menores en el norte de Argentina y el suroeste de Colombia²⁸. Según Escobar, «se calcula que hay entre 8 y 12 millones de hablantes de quechua [...] que va desde el sur de Colombia hasta el noroeste de Argentina y que incluye partes de Ecuador, Perú y Bolivia»²⁹. La introducción del «castellano» como lengua en estos países «se remonta a la llegada de los españoles al Perú en el siglo XVI. A la caída del imperio incaico y una vez roto el aparato político administrativo que le daba sustento, el quechua –la lengua oficial del incanato– vio disminuido el poder que ejercía»³⁰.

²⁶ Entiéndase por «variedad estándar» el uso normal del subjuntivo en enunciados como: *Me gustaría que ella trajera el pan* (Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, p. 241).

²⁷ Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, p. 241.

²⁸ Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», en José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Anna María Escobar y Catherine E. Travis (ed.), *Introducción a la lingüística hispánica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 351.

²⁹ Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 349.

³⁰ Según Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 81: «[...] la variedad cuzqueña del quechua atrajo el interés de la administración colonial hispana y fue propagada para la evangelización y para la movilización de la mano de obra indígena hacia el Ecuador y hacia el norte de Argentina. Fueron justamente los españoles quienes estuvieron involucrados en la última expansión del quechua que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVI».

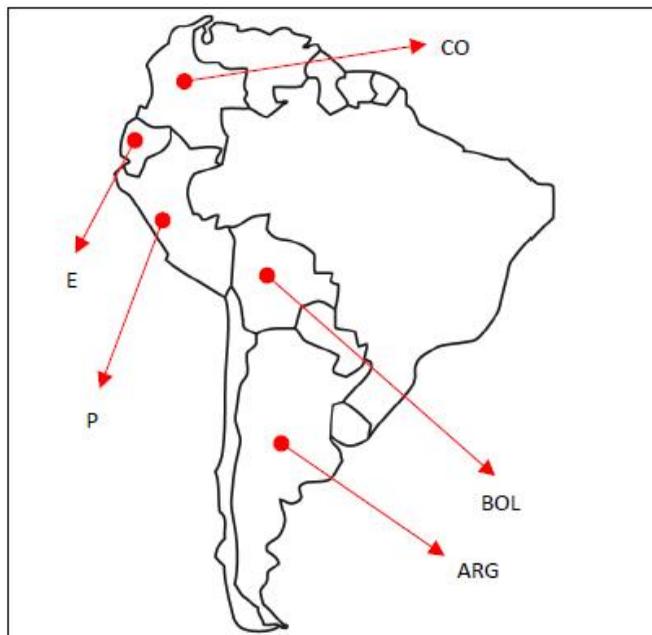


Fig. 2. Países de habla hispana en contacto con el quechua

De todos estos países, el Perú le ha dado un estatus oficial al quechua. A pesar de ello, no se habla quechua en todo el país, sino solo en zonas rurales donde el quechua es la lengua dominante de la población. Según Escobar: «En estas zonas rurales de Perú todavía se encuentran hablantes monolingües de quechua, pero la alta migración hacia las zonas urbanas ha contribuido a un bilingüismo extendido y disperso por todo el país»³¹. Asimismo, en estas zonas rurales, el castellano cumple solo una función comunicativa con aquellos que no pertenecen a esta comunidad. Es decir, en las familias de estas zonas rurales se habla solo quechua³² y con los de afuera castellano. Es así como el castellano y el quechua se encuentran en una función diglósica³³. Las particularidades lingüísticas del castellano-andino hablado en estas zonas se extienden

³¹ Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 352.

³² Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 351.

³³ Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 351.

El español americano en contacto con el quechua:
¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

también a otras zonas del país³⁴. De este modo, el castellano del Perú muestra una gran variación debido a su diversificación dada por la evolución interna de sus subsistemas existentes y de los condicionantes culturales y sociales que han influido en casi cuatro siglos y medio³⁵. Esta diversificación se acentúa más en el contexto oral, por medio del cual se resalta esta variación lingüística³⁶. Es decir, existe un «castellano practicado por hablantes que lo tienen como lengua materna y el castellano de quienes, por lo común, son nativohablantes de quechua [...], que tienen el español como segundo idioma»³⁷.

4. El fenómeno de sustitución del subjuntivo como una variedad regional andina

Tomaremos como ejemplo el Perú, puesto que es el país donde existe mucha más gente que habla quechua y ha experimentado o experimenta el fenómeno de diglosia muy fuertemente –fenómeno que está asociado a la idiosincrasia cultural andina, que de cualquier forma u otra intenta prevalecer–. Un ejemplo más específico es el castellano andino de la Sierra del Perú, el cual «evoca connotaciones no sólo lingüísticas y estructurales sobre el funcionamiento interior de la variedad, sino también étnicas, pedagógicas, sociales y hasta políticas»³⁸. Es interesante observar que este tipo de castellano (andino) –y no el estándar– pasa de padre a hijos a pesar de que ninguno de ellos domine la lengua indígena, o sea, el quechua. De este modo, se va dejando un legado lingüístico reservado a la lengua nativa indígena que pasa de generación a generación³⁹, aunque un tanto distorsionada:

Con la demostración de este fenómeno, se ha llegado a afirmar que en el castellano del Perú se estaría estabilizando una variedad andina ya no sólo a nivel de interferencia sino, por el contrario, de manera más amplia, a nivel social o dialectal [...].

³⁴ Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 352.

³⁵ Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, Lima, IEP, 1978, p. 24.

³⁶ Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, p. 25.

³⁷ Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, p. 29.

³⁸ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 84.

³⁹ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la Sierra del Perú*, p. 84.

Esta variedad posee una gramática particular que la distingue marcadamente del español [castellano] estándar que supuestamente representa a la zona costera. [...] [E]l castellano serrano [...] ha migrado a las ciudades de la costa junto con los intensos desplazamientos humanos que han venido sucediéndose desde hace cincuenta años en el Perú. Con ello, el castellano supuestamente «puro» que propugna la Real Academia –y que se enseña desordenadamente en los colegios del país– se ha visto arrinconado por el desborde de esta variedad y ha sufrido inevitables contactos y «vulgarizaciones» por parte de ella⁴⁰.

Así, según Zavala⁴¹ existe una distorsión en cuanto al uso de las formas verbales que en el quechua poseen «rasgos peculiares y propios del mundo andino». Pues, en el pensamiento de un indígena o andino el tiempo, por ejemplo, es concebido de una manera muy diferente al pensamiento occidental⁴²: «Mientras que para el castellano es fundamental la distinción entre presente, pasado y futuro, para el quechua lo estrictamente necesario es diferenciar entre un tiempo experimentado y uno no experimentado. Así, para la lógica del pensamiento andino es imprescindible marcar lingüísticamente el grado de conocimiento directo que el hablante tiene de la realidad»⁴³. De ahí que se use mucho la forma indicativa en vez de la subjuntiva –a pesar de la norma gramatical– ya que el quechua no tiene el modo subjuntivo como una categoría autónoma, sino más bien distingue entre acción real y una no real⁴⁴. Obsérvense los siguientes ejemplos de Zavala⁴⁵, donde se usa el modo indicativo en vez del subjuntivo⁴⁶:

⁴⁰ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 84.

⁴¹ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 84.

⁴² Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 102.

⁴³ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, pp. 103-104.

⁴⁴ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 103.

⁴⁵ Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, pp. 103-104.

⁴⁶ Estos ejemplos proceden del corpus analizado por Zavala en el habla oral de 15 campesinos del distrito de Socos de la provincia de Huamanga, en Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, pp. 103-104.

El español americano en contacto con el quechua:
¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

- (4) «ahorita están pasteando animales hasta que al menos que **entran** a las clases».
- (5) (¿y cuándo van a hacer una escuela?) «escuela, cuando **terminamos** ese casa comunal».
- (6) «entonces en esa confesión dice que ha visto el cura una señorita bonita, entonces confesaba pues y citaba para que **viene** a su casa, para que vaya a su casa del cura la señorita».
- (7) «el pistaco lo que dicen mata gente, matan la gente para que **sacan** su grasa dice».
- (8) «o sea que cada año cuando para que lo **entierran** ahí está un hueco bien he- chesito ya en allá lo dejan bien tapadito para el siguiente año».
- (9) «ese era su propuesta de ellos que si entraríamos aunque le **matamos** unos qui- nientos».
- (10) «no, yo no **quiero** que me llevas».
- (11) «ojalá le **ruega** a su papá para ir a la faena».

Coral y Pérez, en su *Manual de gramática del castellano de Perú*, se refieren al «Modo Subjuntivo en las variedades regionales»⁴⁷, reconociendo que existe una variedad estándar sobre el uso del subjuntivo y una variedad regional cuando en vez del subjuntivo el hablante usa el indicativo. Coral y Pérez explican de esta forma estas diferencias⁴⁸:

En algunas variedades regionales, se emplea el modo indicativo cuando la situación descrita por el verbo no es un hecho objetivo. En la variedad estándar siempre se emplea el subjuntivo para esos casos.

Variedades regionales:
Me gustaría que ella **trae** el pan.
Es necesario que ellos **estudian** más.

Variedad estándar:
Me gustaría que ella **trajera** el pan.
Es necesario que ellos **estudien** más.

De este modo, se puede hablar del fenómeno de sustitución del sub-
juntivo como una variedad regional originada en un subsistema lingüísti-

⁴⁷ Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, 2004.

⁴⁸ Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, p. 241. Cf. también Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español».

co. Esta variedad regional también está asociada –según la hipótesis que defendemos– a ciertos procesos cognitivos que reflejan determinados patrones sociolingüísticos del hablante –en este caso, del quechuahablante–, es decir, la manera en la que percibe su mundo y lo expresa: en el quechua no existe el modo subjuntivo, por lo que aparentemente un quechuahablante no podrá procesar cognitivamente esta estructura gramatical cuando exprese enunciados que requieran de esta estructura en español. Entonces, no es que se use erróneamente el modo indicativo (en vez del subjuntivo) o no se sepa usar los verbos entre un modo y el otro, sino que este fenómeno de sustitución del subjuntivo dado en el contexto lingüístico del español del Perú también refleja la influencia del quechua y de la imponente cultura indígena en el español. Por ejemplo:

- (12) «Eso lleva a que determinadas poblaciones **viven** unas situaciones de exclusión a razón del fenotipo, del color de la piel, de sus características culturales, de sus tradiciones, de la lengua...», agrega Muñoz⁴⁹.

El pensamiento de José María Arguedas (1911-1969), un escritor peruano-mestizo con raíces indígenas, describe también la imponente cultura indígena de esta forma:

Estamos asistiendo aquí a la agonía del castellano como espíritu y como idioma puro e intocado. Lo observo y lo siento todos los días en mi clase de castellano del colegio Mateo Pumacahua, de Canchis. Mis alumnos mestizos, en cuya alma lo indio es dominio, fuerzan el castellano, y en la morfología íntima de ese castellano que hablan y escriben, en su sintaxis destrozada, reconozco el genio del kechwa⁵⁰.

Aunque el acto de habla se haga en forma inconsciente, se podría, por lo tanto, identificar en la variedad regional del subjuntivo un «acto de identidad social», mediante el cual se puede distinguir una determinada comunidad lingüística de otra:

El habla exhibe las características lingüísticas propias del grupo social al que pertenece el hablante en el espectro social de su comunidad. [...] El sociolecto está definido por las características sociales del hablante. Además del estatus socio-económico, otras

⁴⁹ Ejemplo extraído de *Forosteros.com* (foro de discusión) [fecha de consulta: 07-03-2016] <<http://www.forosteros.com/phpBB3/viewtopic.php?f=5&t=113290>>. La dirección web ya no existe y no hay instantáneas de ella en la WaybackMachine.

⁵⁰ José María Arguedas (1993) en Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 81.

características sociales que influyen en la manera de hablar de una persona son su edad, sexo; etc. En pocas palabras, cualquier característica social que pueda separar a un grupo de otro puede contribuir a la diferenciación lingüística entre los hablantes de una lengua⁵¹.

OBRAS CITADAS

- Aleza Izquierdo, Milagros, «Morfología y sintaxis. Observaciones gramaticales de interés en el español de América», en José María Enguita Utrilla (ed.), *La lengua española en América: normas y usos actuales*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 95-223 (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2015] <<http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf#page=96>>.
- Bello, Andrés, y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1973.
- Böhm, Verónica, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», en María Luisa Calero Vaquera y Gerda Haßler (ed.), *La historiografía de la lingüística y la memoria de la lingüística moderna*, Münster, Nodus, 2016, pp. 33-56.
- , «El valor evidencial reportativo del pretérito imperfecto y su traducción al alemán. Análisis contrastivo en base a textos periodísticos del español y el alemán», en Eva Lavric y Wolfgang Pöckl (ed.), *Comparatio delectat II. Akten der VII. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich, Innsbruck, 6.-8. September 2012 (InnTrans)*, Frankfurt, Peter Lang, 2015, pp. 781-797.
- , y Anja Hennemann, «The Evidential Use of the Spanish Imperfect and the Conditional in Journalistic Contexts», en *Studia Neophilologica*, 86 (2014), pp. 183-200.
- , «Evidentielle Markierung von fremden Äußerungen. Eine Analyse des spanischen Imperfekts in journalistischen Texten», en Anja Hennemann y Claudia Schlaak (ed.), *Korpuslinguistische Untersuchungen. Analysen einzelsprachlicher Phänomene*, Berlin, Frank & Timme, 2013, pp. 119-130.

⁵¹ Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 331.

- Coral, Karen, y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, Lima, PROEDUCA-GTZ, 2004.
- Corpus de la Real Academia Española (CREA)* (base de datos) [fecha de consulta: 01-02-2015] <<http://corpus.rae.es/creanet.html>>.
- Corpus del Español* (base de datos) [fecha de consulta: 01-02-2015] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.
- Escobar, Alberto, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, Lima, IEP, 1978.
- Escobar, Anna María, «Introducción a la lingüística hispánica», en José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Anna María Escobar y Catherine E. Travis (ed.), *Introducción a la lingüística hispánica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Fernández Pedraza, María del Pilar, *Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico*, Gabriel Rei-Doval (dir.), Milwaukee, University of Wisconsin-Milwaukee, 2014 (trabajo de final de máster) [fecha de consulta: 15-11-2015] <<http://dc.uwm.edu/etd/404>>.
- Forosteros.com* (foro de discusión) [fecha de consulta: 07-03-2016] <<http://www.forosteros.com/phpBB3/viewtopic.php?f=5&t=113290>> (URL desaparecida).
- Hanna, Catherine, «Estudio diacrónico preliminar de la variación *-se/-ra* en España», en *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 2.2 (2012), pp. 99-104.
- Heine, Bernd, y Kuteva, Tania, «Contact and Grammaticalization», en Raymond Hickey (ed.), *The Handbook of Language Contact*, Malden / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 86-105.
- , *Language Contact and Grammatical Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Igualada, Dolores, «Nueva hipótesis sobre el subjuntivo español», en *Estudios Románicos*, 4 (1987-1989), pp. 643-664.
- Real Academia Española, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Espasa, 1771.
- , *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1931.
- , *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2009.
- , *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010.
- Rojo, Guillermo, y Alexandre Veiga, «El tiempo verbal. Los tiempos simples», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática des-*

El español americano en contacto con el quechua:
¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

criptiva de la lengua española, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, pp. 2867-2934.

Sánchez, Alejandro, «El subjuntivo en los discursos políticos (1930-2011). Análisis comparativo de uso y frecuencia», Pierre Andersson (dir.), Falun, Dalarna University, 2012, pp. 1-35 (trabajo de fin de grado, en línea) [fecha de consulta: 16-11-2015] <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:547907>>.

Silva-Corvalán, Carmen, *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington, Washington University Press, 2001.

Zavala Cisneros, Virginia, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Fijación y creatividad en la traducción de los proverbios de *La Zucca* al español

DANIELA CAPRA

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

RESUMEN: La obra titulada *La Zucca* (1551), de Anton Francesco Doni, se compone de una serie de anécdotas acompañadas por proverbios y otros tipos de dichos sentenciosos, a los cuales sigue un comentario del autor. Su traducción fue llevada a cabo por un anónimo español que residía en Venecia, como el mismo Doni, y se publicó tan solo cuatro meses después de la edición *princeps* del texto italiano, circunstancia que parece sugerir un interés del autor hacia la traducción. En este trabajo nos proponemos examinar algunos proverbios en la perspectiva de la relación dialéctica entre fijación paremiológica y creatividad traductora, ya que si por una parte al traductor no le ha sido siempre posible dar con una solución que presentase un proverbio español correspondiente a uno de *La Zucca*, por otra la riqueza del patrimonio paremiológico del español y el gusto por la cultura oral y popular del traductor le han inducido, en ocasiones, a proponer más de una opción para ciertas paremias o a crear para-proverbios.

PALABRAS CLAVE: *Zucca del Doni en español*, paremias, repertorios paremiológicos antiguos, traducción, modificación o manipulación fraseológica, para-proverbios

El texto del que me voy a ocupar es la anónima traducción de *La Zucca*, una obra de Anton Francesco Doni publicada en Venecia en 1551. Dicha traducción, titulada simplemente *La Zucca del Doni en Español*, vio la luz en ese mismo año, lo cual parece indicar un interés especial del autor hacia la realización de la empresa. Tal interés quizás sea en parte una consecuencia de la labor de lectura (y subsiguiente traducción) de un texto español por parte del mismo Doni, una colección

de cuentos de origen oriental (precisamente, la que arranca del *Calila e Dimna*), que gracias a la imprenta había tenido mucha difusión: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. La presencia de proverbios en el *Exemplario* ha podido influir en la *Zucca*, obra compuesta de muchos breves capitulillos en los que se cuentan anécdotas, breves historias o chistes, y que se concluyen con una paremia. Si se observa que tal final identifica la moraleja, seguida por un comentario, se convalidará en que la estructura de la obra de Doni es en el fondo análoga a la de muchas obras didácticas españolas, populares en la Edad Media. Sin embargo la *Zucca* difiere de este modelo por la brevedad de los cuentos y la falta de un marco narrativo. Para el traductor, en cualquier caso, el texto italiano pertenecía a una tipología familiar, cuyo valor ejemplar era completo solo si los proverbios estaban adecuadamente traducidos y ayudaban a explicitar la moraleja de cada historia. Por tanto, su traducción debía transmitir el mismo mensaje del original y no prestar atención a la forma de la expresión, sino a su sustancia.

Para conseguir este resultado, era necesario encontrar formulaciones equivalentes a los refranes y frases proverbiales del original: esta tarea ha llevado al traductor a una labor de atenta interpretación. En muchos casos, nuestro anónimo saca partido del rico acervo hispánico del que dan muestras las colecciones ya existentes y los textos que contienen paremias, mientras que en otros casos tiene que recurrir a frases para-proverbiales creadas por su fantasía a partir del texto italiano¹.

Lo que aquí nos interesa subrayar es, pues, el éxito de esta actividad, visible en la calidad de la traducción de los proverbios y demás formas paremiológicas².

El método traductor del anónimo español, en efecto, no es la traducción palabra por palabra, sino el que permite llegar a expresar el sentido. Como declara él mismo en la dedicatoria, «es menester que en algunas partes tomemos el sentido y le bolvamos en otras palabras, y no queramos ir atados ala letra»; y más adelante insiste en este concepto diciendo: «mi

¹ Optamos por el término «para-proverbio» y sus derivados siguiendo a Fernando García Romero, «¿Anti-proverbios o para-proverbios?», en *Proverbium*, 33 (2016), pp. 143-154.

² Usamos el término «paremia» como hiperónimo; para diferenciar los demás conceptos y en particular «frase proverbial» y «refrán», seguimos las definiciones de Julia Sevilla Muñoz y Carlos A. Crida Álvarez, «Las paremias y su clasificación», en *Paremia*, 22 (2013), pp. 105-114 (en línea) [fecha de consulta: 20-10-2016] <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/022/009_sevilla-crida.pdf>.

intención no ha sido, en la traducción deste libro, llegarme mucho ala letra, porque la letra mata, más antes al espíritu, que da vida»³. Buenos ejemplos de este procedimiento son los casos siguientes:

Tieni la lingua fra i denti (p. 41)
Al buen callar llaman Sancho (*Cicalamento VI*)

Impacciati con i fanti e lascia stare i santi (p. 64)
En burlas ni en veras con tu amo no partas peras (*Cicalamento XVI*)

Con este último refrán español, el traductor consigue reproducir tanto la estructura de pareado –rasgo frecuente en las paremias– como la idea de la doble opción alternativa presente en el original: el consejo de «meterse con la gente baja» y de «evitar un conflicto con personas poderosas» del proverbio italiano se resuelve en el consejo de no medir las propias fuerzas con los potentes, ni en broma, ni en serio; Sebastián de Horozco, en el *Libro de los proverbios glosados* (1570-1579), comenta el proverbio con estas palabras: «no conviene ponerse en pleito ni debate, porque como señor y más poderoso le puede hazer mal; y por tanto, burlando ni de veras no conviene contender con él»⁴. Gonzalo Correas cita la forma completa: «En burlas ni en veras, kon tu señor no partas peras; darte á las duras, i komerse á las maduras».

Volviendo ahora a las cuestiones formales que caracterizan la paremia, notamos que con su uso el traductor mantiene la misma direccionalidad del enunciado italiano, ya que el español está formulado como instrucciones dirigidas a un «tú» por medio de un verbo en el modo Imperativo; la única diferencia es la forma negativa del español. El sistema metafórico del proverbio italiano, al no existir en español, se ha sustituido: es, pues, un caso de «equivalencia nula» entre estos dos sistemas paremiológicos; el traductor, sin embargo, ha sido capaz de encontrar un equivalente en el nivel del discurso. Precisamos que este proverbio se encuentra sobre todo con la palabra *señor* en lugar de *amo*: así en Santillana (1508), Vallés (1549) y Núñez (1555) e incluso un texto

³ Ambas citas vienen de Antonfrancesco Doni, *La Zucca en Español*, Daniela Capra (ed.), Torino, Accademia University Press, 2015, p. 6; de esta edición son todas las citas en español. Para el texto italiano me baso en la edición crítica de Elena Pierazzo, Roma, Salerno Editore, 2003.

⁴ *Libro de los proverbios glosados*, Jack Weiner (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. 338.

de 1293, *Castigos e documentos para bien vivir*, mientras que en el anónimo *Refranes glosados* (1541, 1509) se usa *mayor*⁵.

En cuanto al primer proverbio citado arriba, la locución verbal figurada del italiano se ha convertido, gracias al ingenio del traductor, en una conocidísima frase proverbial, que amplifica el efecto directivo (convencer a quedarse callado) del acto perlocutivo del enunciado. Su antigüedad está demostrada por su inclusión en el *Seniloquium*, una colección del siglo XV, pero también está en la colección del marqués de Santillana (s. XV; n° 2)⁶, la de Hernán Núñez (donde figura con el n° 31), la de Vallés (n° 130) y los *Refranes glosados*, y la emplean Valdés (*Diálogo de la lengua*, 1535), Feliciano de Silva (*Segunda Celestina*, 1534), Alfonso Martínez de Toledo (*Arcipreste de Talavera*, o *Corbacho*, 1438), Gaspar Gómez de Toledo (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, 1536), Jaime de Huete (*Comedia Vidriana*, hacia 1535) y el anónimo *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*⁷.

En ambos casos la traducción al español se llevó a cabo de la mejor forma posible. Eso no es una excepción en esta obra: el análisis del contexto de cada forma proverbial nos ha permitido comprobar que, en un buen número de ocasiones, el traductor ofrece una paremia perfectamente adecuada a la original, produciendo así una versión que no parece una traducción, sino un texto «original»; en otras palabras, crea una equivalencia total en el nivel discursivo⁸. Su competencia paremiológica es tanta que a veces multiplica las paremias originales, como sucede en el

⁵ También Horozco lo cita siempre con «señor175, mientras que Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), en cambio, cita también las variantes con «amo» y «mayor», además de ofrecer la forma completa de la paremia. Las fechas relativas a las colecciones de los autores citados son las de su primera impresión.

⁶ En estas, con la preposición sin artículo, «A buen callar», y lo mismo se lee en el *Corbacho*: es, pues, la forma más antigua de esta paremia.

⁷ Saco estos datos del *Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 26-06-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

⁸ Para cuestiones relativas a la oposición entre discurso y sistema, y a tipos de equivalencia, véanse, de Gloria Corpas Pastor, «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología», en Gloria Corpas Pastor (ed.) *Las lenguas de Europa. Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, 2000, y «La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción», en *Paremia*, 10 (2001), pp. 67-78 (en línea) [fecha de consulta: 20-10-2016] <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/010/008_corpas.pdf>. Cf. también Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

final del párrafo siguiente, donde a la primera paremia, una cita de sabor bíblico, acaso una evocación de Heb 12, suma una frase proverbial:

Micer Vitellozzo [...] había embiado a su hijo Iherónimo a estudiar a Padua. Quando vino el tiempo en el qual se había de dotorar, [el hijo] hizo, como es costumbre, una oración, pero díxola tan mal y tan femenilmente que todos los que le oyeron quedaron indignados. Luego que baxó dela Cáthedra, todos los convidados [...] le cargaron la mano⁹ uno en pos del otro (so color de alegría y plazer) con diversos motes [...]; llegándome yo a él, con todo aquel regozijo que en semejantes casos se suele hazer, le dixé un mote que tenía dos sentidos y se podía interpretar bien y mal: «Señor, mucho me huelgo que en tan breve tiempo ayáis pasado a vuestro Padre». Mi hermano Lorenço, entendiendo el mote, acudió con un probervio, diziendo: «Marabillosamente le havéis hablado, por que como dizen: No sale fuera de camino». Otro: Bien aya, quien alos suyos paresçe. (*Baia II*, pp. 74-75)

Esta última paremia, incluida ya en los repertorios antiguos¹⁰, contribuye a dar a la traducción una identidad castiza de obra española y popular. Junto con la primera, figura como traducción del dicho italiano «E' non traligna», que significa «ser como (o llegar a parecerse a) los padres» (literalmente, «no pasar de la línea del parentesco»)¹¹. Por otra parte, la suma de las dos paremias, una sacada del discurso religioso, la otra del popular –dos caras de lo mismo, bien mirado– refuerza la autoridad que universalmente se les otorga a los proverbios y contribuye a la disminución de la crítica y la ironía, que destacan más inmediatamente en el texto original, mientras que en el español el sentido global resulta más ambiguo y por eso mismo menos hiriente. Pensamos que este efecto

⁹ La locución verbal significa «subrayar algo, ser rigurosos con alguien».

¹⁰ Es la nº 623 del *Libro de refranes* de Vallés; Núñez la cita de esta forma y más adelante añade otro refrán parecido, «No yerra quien a los suyos semeja». Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, la cita como «Bien aya quien a los suyos se parece» y Gaspar Gómez de Toledo, en su obra *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (en boca del personaje Albacín) alude a ella con las palabras «bien aya quien a los suyos, etc.» (p. 209), con lo cual demuestra su popularidad. También la cita Juan Rodríguez Florián en la *Comedia llamada Florinea* en tres variantes diferentes: «bien aya quien a los suyos sale»; «bien aya quien a los suyos semeja» y «bien aya el que a los suyos paresçe».

¹¹ Cf. Gino Capponi (ed.), *Raccolta di proverbi toscani con illustrazioni. Cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti ed ora ampliata ed ordinata*, Firenze, Le Monnier, 1853, que trae «Chi i suoi somiglia, non traligna» (p. 124), glosado con las siguientes palabras: «È detto in mal senso», o sea, se dice en el mal sentido; el mismo sentido de crítica, pues, en que lo cita Doni.

es voluntario, ya que se presenta en muchas ocasiones y con modalidades diferentes.

Es interesante el caso del refrán español «Más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena»¹², empleado para traducir dos diferentes paremias del texto original, «ognun facci come può, ch'io so ben quel che mi fo» [«cada uno haga lo que pueda, que yo sé bien lo que hago»] y «'l pazzo sa meglio i fatti suoi ch 'l savio quelli degli altri» [«el loco sabe mejor sus asuntos que el sabio los de los demás»]¹³. El segundo, recogido también en el *Vocabolario della Crusca*¹⁴, es el equivalente total del español y casi parece su traducción libre, ya que dice lo mismo, pero no tiene la estructura típica de la paremia, mientras que el primero –que en cambio es un pareado– tiene un contenido cercano al refrán castellano, aunque lleva el mensaje al nivel del sujeto de la enunciación. El contexto original justifica el uso del «yo», pero al aludir el texto de Doni a una comparación con lo que hace un villano, la versión española, con su oposición necio-cuerdo, resulta perfectamente adecuada a pesar de la falta de atribución del dicho a un actor del enunciado de la *Zucca*.

Otro refrán conocido es el empleado para traducir «la padella dice al paiuolo: fatti in là, che tu mi tingi», o sea «dixo la sartén ala caldera: apártate allá, cul negra», que ofrece una equivalencia casi perfecta y quizás en parte influida por el texto original. Se encuentra ya en la colección atribuida a Íñigo López de Mendoza, con la pequeña variante «tírate allá culnegra», compartida por Hernán Núñez («tirte allá cul negra») y Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* («tira»); Pedro Vallés lo cita como «quítate allá culnegra» y el anónimo autor de la colección impresa en 1541 «anda para culnegra»¹⁵.

Otra porción de texto en que el traductor encuentra una solución acertada es en la traducción del refrán «Ei fu buon papero e cattiva oca» [«fue

¹² Lo encontramos ya en el *Seniloquium* (último tercio del s. XV) y en las colecciones de Santillana, Vallés y Núñez; véase el CORDE.

¹³ Ambas en el prólogo.

¹⁴ *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1838, s.v. «pazzo».

¹⁵ En *Quijote II* se lee «ojinegra» y en 1627 Gonzalo Correas documenta: «Dixo el kazo a la kaldera: Kítate allá, tiznera»; el refrán cambia hacia una forma menos disfémica.

buen pato, y mal ganso»]¹⁶, que transforma en «Fue mejor potro que caballo», quizás pensando en refranes como «El perro, de perro viejo y el potro, de caballo nuevo» o «de potro sarnoso, buen cavallo hermoso», citados por Núñez; el segundo refrán tiene un significado opuesto al del traductor, pero puede haberlo tenido en mente para la creación de un para-proverbio.

Un caso peculiar de manipulación textual lo vemos en el párrafo siguiente, donde el traductor no sigue al autor en su acumulación de juegos de palabras, sino que se limita a reproducir los que forman el hilo argumental, dejando atrás los que son puro adorno; a pesar de eso, su traducción resulta ingeniosa, ya que consigue crear una ambigüedad a partir de la locución figurada del original. Dice Doni:

Quest'aver fama m'ha fatto strologare un gran pezzo, *idest* chi non può pigliare ucegli, mangi la civetta, come dire in pigliare volgare: s'io non la potrò avere scri-
vendo cose dotte –perché non son d'otto, ma di sette– cercherò di comprare lucciole
per panegli, vo' dire d'averla per via di cicalamenti, di chiachiere e di baie. (p. 135)

La traducción reza:

Este apetito de fama me ha hecho astrologar un rato: conviene a saber, quien no puede tomar los páxaros coma el buho¹⁷, como si dixese: si yo no pudiere conseguirla escribiendo cosas doctas (por que no soy docto) procuraré de haver luciérnagas en lugar de lumbreras, quiero dezir de alcançarla por vía de dichos, chistes y donaires. (*Baia XVIII*, p. 97)

Haciendo caso omiso, como hemos adelantado, del juego de palabras imposible de reproducir «dotto – d'otto – di sette» [«docto – de ocho – de siete»], el traductor se centra en la oración principal. Después de la concesiva, al traducir la oración principal «cercherò di comprare lucciole per panegli», opta por la literalidad en cuanto al primer sustantivo, que traduce «luciérnagas»; en italiano, la expresión «lucciole per panegli» (hoy

¹⁶ Finaliza la primera parte del *Cicalamento primero* y va introducido con la oración «Por haverse conservado mejor en la moçedad que en la vejez, se le podría aplicar a este un proverbio que dize».

¹⁷ Esta imagen en español no es proverbial, sino que alude a la intuición y la sabiduría, mientras que en italiano lo era; el autor opone dos vías para alcanzar la fama: escribiendo obras doctas o como autor de obras divertidas y más ligeras: esta es la única que puede emplear él, que no es docto. Doni utiliza la figura de la *humilitas*, ya que su obra sí tiene un fondo didáctico y citas de antiguos autores.

«lanterne») es idiomática y alude a una confusión o un error: Doni pretende referirse, no sin ironía, a su solución para alcanzar la fama, un «engañoso» intercambio, o sea escribir obras ligeras en lugar de obras doctas. Con «lumbreira» creemos que el traductor ha conseguido crear un efecto parecido al original a pesar de la ausencia de idiomática, ya que en su polisemia la palabra identifica «un cuerpo que despidе luz»¹⁸ pero también alude a una persona que «brilla por su inteligencia»¹⁹.

No es raro que el cotejo de los dos textos de la *Zucca*, original y traducción, obligue a detenidas reflexiones para entender si la versión española es coherente con la italiana o si introduce un sesgo diferente. En estas páginas no nos vamos a ocupar de las macroscópicas manipulaciones del mensaje de Doni debidas a conflictos de opinión, cuanto más que estas se verifican en partes del texto que no suelen interferir con las paremias; lo que aquí en cambio nos interesa es comprobar que eso no ocurra también en relación con el mensaje vehiculado a través de la expresión paremiológica, ya que es esta la que condensa la moraleja de la anécdota y por tanto la enseñanza que el autor quiso dar.

Nos centraremos, pues, en aquellos casos que se presentan como más complejos, dejando de lado un buen número de traducciones literales, debidas a menudo a la existencia de un equivalente total entre ambos sistemas paremiológicos, como, por poner un ejemplo, la cita «El que busca halla» (*Baia V*, p. 80), que procede del Evangelio, precisamente de Mt 7, 8, y en italiano está formulado como «Chi cerca truova».

Relevante en el aspecto aludido es el refrán «Ogni dritto ha il suo rovescio» (p. 51), traducido con «Donde las dan, allí las toman» (*Cicalamento XI*, p. 31), que ya era muy popular: lo encontramos en el *Seniloquium*, en los repertorios de Vallés, Núñez, Horozco, Correas y en numerosos textos literarios. Su contexto de uso en la obra es la mala naturaleza de un individuo, que se muestra enemigo de todos y al que nadie, por consiguiente, quiere bien; la traducción resulta más clara y explícita del original, ya que la idea de recibir de los demás lo mismo que se les ofrece es más fácilmente perceptible en la versión española del refrán. En italiano el énfasis está en el hecho de que cada cosa tiene su contra-

¹⁸ Cf. la vigésimotercera edición del *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014.

¹⁹ Es la acepción 3 del citado diccionario. El sentido figurado de la palabra, quizás con un distinto matiz, es documentado en el CORDE desde comienzos del siglo XVI.

partida, con lo cual el mensaje resulta ambiguo y menos eficaz; solo la inclusión de un segundo proverbio –«tal carne, tal coltello», traducido «a tal carne, tal cuchillo»– demuestra que el traductor no se ha equivocado al interpretar la moraleja de la breve narración, sino que, al contrario, ha conseguido centrar mejor la esencia de la situación²⁰.

También es óptima la traducción de otro dicho italiano, que Doni incorpora al siguiente párrafo: «*alla fine, se nel cozzare la troverà qualche zucca dura, l'andrà tra baiante e ferrante, o come si dice, tra barcaiuolo e marinaio: che non si guadagna se non cose da ferravecchio*» (p. 2); la explicación final, por parte del autor, del significado de las dos locuciones puede haber orientado al traductor, cuyo texto reza: «finalmente, que si topa con otra calabaza dura, no puede ganar nada la mia, porque como dicen “de cosario a cosario, los barriles se ganan”» (p. 9). El traductor adelanta y hace más explícita la explicación de la doble locución verbal del italiano, cuyo significado, de acuerdo con el diccionario de la Crusca es sinonímico: «*Essere tra baiante e ferrante: lo stesso che “Andare tra corsale e corsale”*», aclaración a la que se añade: «*Modo proverbiale e basso*»²¹. En cuanto a la locución española, Santillana la cita como «De cosario a cosario no se pierden sino los barriles» (nº 232) y Hernán Núñez como «De cosario a cosario, no se llevan sino los barriles» (p. 30 r). La pequeña modificación que se observa en la versión del traductor podría deberse a una variante ulterior o bien a una adaptación personal, debida a la palabra «ganar» («guadagnare») del texto original. Además, tenemos una reducción a una única forma, de las dos locuciones sinónimas del texto italiano; sin embargo, hay que subrayar por un lado la perfecta equivalencia conceptual y estilística del refrán español y por el

²⁰ Hay otra aparición del refrán «Donde las dan, allí las toman» como traducción de «*Ogni dritto ha il suo rovescio*»; está en el «Prólogo sobre la Zucca del Doni» que precede el primer libro, los *Cicacamentos*; allí no se cuentan anécdotas, sino que se presenta una eventualidad, en cuyo ámbito el refrán español resulta semánticamente coherente. En cuanto al segundo refrán (*Cicalamento XI*), es italiano y con esta precisión lo cita Núñez en ambos idiomas.

²¹ Cf. *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1836, s.v. «corsale»; la locución aparece desde la primera edición del vocabulario, junto con la sinónima «tra barcaiuolo e marinaio» (cf. *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini e greci, posti per entro l'opera*, Venezia, Alberti, 1612).

otro su categoría como enunciado completo: esta característica formal también pudo inducir a la reorganización sintáctica de la oración original.

Otro caso interesante es el siguiente, cuyo proverbio «Domenedio fa gl'uomini e lor s'accompagnano» (*Cicalamento* X) llega al final de un largo párrafo donde el autor describe una escultura alegórica que se opone a otra, anteriormente descrita y explicada; mientras que esta última es positiva en su simbología, la otra es especularmente negativa y representa los defectos de la persona a la que se donó la imagen. La conclusión proverbial pretende cerrar con un comentario «prefabricado» el tema, antes de pasar al siguiente *cicalamento*. El refrán escogido por el traductor es «Tal para tal, Pedro para Juan» (p. 31), recogido por Núñez como «Tal para tal, María para Juan» (p. 114) y más tarde por Sebastián de Horozco y Gonzalo Correas²²; su equivalencia semántica y pragmática con el original es perfecta. Señalamos además que en la descripción del sujeto que ocasiona la imagen alegórica a la que nos hemos referido arriba, Doni alude a él llamándolo «un castrone», que literalmente es el cordero castrado y en sentido figurado vale «estúpido, tonto»; el traductor soluciona con una comparación la traducción de esta palabra y dice «más nesçio que su çapato» (p. 30); la encontramos en plural, «más nesçio que sus çapato» en la *Comedia de Sepúlveda* de hacia 1565²³.

Por otra parte, su soltura en verter de manera muy apropiada las locuciones toscanas se observa a cada paso. En el *Cicalamento* XIII, Doni cuenta de sí mismo que escribió unos versos «essendo per una Befania scioperato»²⁴, y el traductor lo reelabora atinadamente como «estando mano sobre mano un día de los Reyes». En el *Cicalamento* XV, la cláusula «come colui che non ci voleva consumar l'ossa» se traduce muy adecuadamente «como aquel que no quería comerme por el pie», con

²² El refrán presenta, en efecto, algunas variantes, que Correa en parte indica. Lo cita en la versión de nuestro traductor Feliciano de Silva en la *Segunda Celestina* (véase el CORDE). Cf. también Julia Sevilla Muñoz y María Teresa Zurdo Ruiz-Ayúcar (dir.), *Refranero multilingüe*, Madrid, Instituto Cervantes, 2009, donde la forma elegida por el traductor aparece como variante de «Tal para cual, dijo el pardal» con la explicación que se usa para «personas de poca valía y que por alguna razón se relacionan» (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59559&Lng=0>>.

²³ Como consta en el CORDE.

²⁴ Dejemos correr el comentario de algunos autores que criticaron la palabra *befania*, 'monstruo de la lengua florentina' según Muzio, por Epifanía; *scioperato* vale 'ocioso'.

una locución poco documentada en el CORDE, que cita solo un caso de hacia 1550 y otro de 1598²⁵. Y en el *Cicalamento* XVI «esser tenuti in collo» se vierte oportunamente con «ser tenidos en mucho», modismo no tan común en la época, al menos en la lengua escrita, mientras que en el siguiente *Cicalamento* «ser tenidos en algo» es la correcta traducción de «fare una prova grande».

En conclusión, esta traducción muestra la enorme disponibilidad de paremias en la memoria del traductor. El uso de formas a veces diferentes de las que aparecen en la mayoría de las colecciones demuestra que el traductor se basaba seguramente en su memoria, su capacidad de adaptación formal de las paremias y quizás también en los repertorios, ya que los refranes que cita se hallan en su mayoría en ellos. Al mismo tiempo, resuelve con un para-proverbio la traducción de paremias para las que no encuentra una forma equivalente. El método de traducción empleado, que rechaza la literalidad en favor del sentido, es el mejor para este tipo de expresiones y requiere un penetrante análisis interpretativo, que el traductor supo llevar a cabo con gran tino y habilidad, gracias al óptimo conocimiento de ambos idiomas en todos sus registros, del culto al coloquial y popular.

Debido a las características lingüísticas y estilísticas del texto original y a la atención a estos aspectos por parte del traductor, la *Zucca en español* constituye además una muestra de usos del lenguaje cercanos a la oralidad y por tanto es de sumo interés, ya que contiene primeras documentaciones de palabras (por ejemplo: *polvera*: «los soldados traen al cuello un cuerno para la polvera»²⁶), una gran cantidad de locuciones figuradas hoy desusadas, peculiaridades lingüísticas y formales, colocaciones y especímenes pluriléxicos raros o todavía poco frecuentes.

²⁵ El primero de Arce de Otárola («comerle») y el segundo de fray Alonso de Cabrera («come»).

²⁶ Es la primera documentación de esta palabra, anterior a los datos que ofrece el CORDE, que la documenta a partir de 1595, con el *Breve tratado del arte de Artillería, geometría y artificios de fuego* de Lázaro de la Isla.

OBRAS CITADAS

- Accademia della Crusca, *Lessicografia della Crusca in Rete* (base de datos) [fecha de consulta: 30-06-2016] <<http://www.lessicografia.it>>.
- , *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1838.
- , *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1836.
- , *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini e greci, posti per entro l'opera*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612.
- Capponi, Gino (ed.), *Raccolta di proverbi toscani con illustrazioni. Cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti ed ora ampliata ed ordinata*, Firenze, Le Monnier, 1853.
- Corpas Pastor, Gloria, «La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción», *Paremia*, 10 (2001), pp. 67-78.
- , «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología», en Gloria Copas Pastor (ed.), *Las lenguas de Europa. Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, 2000.
- Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 29-06-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Miguel Mir (ed.), Madrid, Jaime Ratés, 1906.
- Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa / Asociación de Academias de la lengua española, 2014.
- Doni, Antonfrancesco, *La Zucca en español*, Daniela Capra (ed.), Torino, Accademia University Press, 2015.
- , *La Zucca*, Elena Pierazzo (ed.), Roma, Salerno Editore, 2003.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- García Romero, Fernando, «¿Anti-proverbios o para-proverbios?», en *Proverbium*, 33 (2016), pp. 143-154.
- Horozco, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, Jack Weiner (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994.
- López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, Hugo Oscar Bizarri (ed.), Kassel, Reichenberger, 1995.

- Los 494 refranes del Seniloquium*, Jesús Cantera Ortiz y Julia Sevilla Muñoz (ed.), Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2002.
- Núñez, Hernán, *Refranes o proverbios en romance, que coligio, y glossó el Comendador Hernan Nuñez, professor de Retorica, y Griego, en la Universidad de Salamanca. Y la filosofia vulgar de Iuan de Mal Lara, en mil refranes glossados [...]*, Lérida, s.i, 1621.
- Refranes glosados. En los quales qualquier que con diligencia los quisiere leer hallará proverbios*, Juan B. Sánchez Pérez (ed.), Madrid, Imprenta J. Cosano, 1944.
- Sevilla Muñoz, Julia, y Carlos Alberto Crida Álvarez, «Las paremias y su clasificación», en *Paremia*, 22 (2013), pp. 105-114.
- Sevilla Muñoz, Julia, y María Teresa Zurdo Ruiz-Ayúcar (dirs.), *Refranero multilingüe*, Madrid, Instituto Cervantes, 2009 (en línea) [fecha de consulta: 01-07-2016] <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero>>.
- Vallés, Pedro, *Libro de refranes*, Jesús Cantera Ortiz de Urbina y Julia Sevilla Muñoz (ed.), Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2003.

Titulares periodísticos e «información de sucesos»: análisis de un semanario mexicano

JUAN NADAL PALAZÓN

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: Los titulares periodísticos suelen desempeñar una función informativa al resumir o condensar lo que se considera lo más importante del relato noticioso contiguo. Esta cualidad de expresar la macroproposición de la macroestructura semántica del relato, prescrita en los manuales de periodismo y en los libros de estilo de la prensa hispánica, es lo que permite al lector enterarse de los contenidos noticiosos leyendo únicamente los encabezados. Sin embargo, en las publicaciones de la prensa popular, particularmente en la llamada «nota roja» o «información de sucesos», los titulares desempeñan en menor medida esa función informativa. Un análisis de los encabezados del semanario mexicano *Alarma!* permite constatar que ello resulta de una ambigüedad intencionada que parece invitar al consumo del relato íntegro y no solo de su título.

PALABRAS CLAVE: Titulares, nota roja, ambigüedad, discurso periodístico

1. Introducción

Suele admitirse, de conformidad con los planteamientos de Van Dijk, que los titulares periodísticos expresan la macroproposición de la estructura semántica de un relato informativo¹. La prensa popular, sin embargo,

¹ Teun A. Van Dijk, *La noticia como discurso*, Guillermo Gal (trad.), Barcelona, Paidós, 1990.

a menudo escapa a ese patrón y publica encabezados que priorizan, mediante recursos diversos, una función expresiva, apelativa o de seducción.

Este trabajo tiene el objetivo de mostrar algunos de esos recursos en la llamada «información de sucesos» o «nota roja», género de la prensa sensacionalista especializado en temas de homicidios y accidentes fatales, y particularmente en los casos del semanario *Alarma!*, emblemático para muchos de este tipo de periodismo en México. Dicha publicación se editó de 1963 a 1986 (y luego, como *El Nuevo Alarma*, de 1991 a 2014).

Veremos en las líneas siguientes, a partir de algunos ejemplos, de qué manera se omite en los titulares el tópico modal de la noticia, uno de los elementos rectores de la nota roja, y se produce una ambigüedad intencionada que busca el consumo íntegro del relato y no solamente del encabezado².

2. Funciones de los titulares periodísticos

En cuanto títulos, los titulares periodísticos desempeñan lo que Genette denomina la «función de designación»³, es decir, la de identificar un texto, en este caso periodístico. La función básica del titular –y, al margen de criterios normativos o de idealización, la única ineludible– es, obviamente, la de distinguir los distintos textos de que se compone un diario o una revista. En otras palabras, el titular es «la etiqueta de identificación de cada elemento de un informativo»⁴.

A partir de las funciones del lenguaje propuestas por Bühler (expresión, representación y apelación), Alarcos añade a la función distintiva (o de designación o identificación) las funciones referencial y expresiva. Esto es, los encabezados modernos buscan también, en principio, indicar el contenido del texto encabezado y despertar el interés del lector.

Los titulares desempeñan muy a menudo una función referencial, descriptiva o informativa porque, en palabras de Alarcos, el encabezado es por lo general «una especie de extracto o resumen de otra manifestación

² Me baso en la recopilación que, del período de 1964 a 1974, realizó Adrián Martínez Levy en su tesis de maestría inédita *En serio murió el payaso! Ironía y nota roja en México: análisis polifónico de algunos titulares de la revista Alarma!*, Luisa A. Puig Llano (dir.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

³ Gérard Genette, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001, p. 82.

⁴ Teun A. Van Dijk, *Racismo y análisis crítico de los medios*, Montserrat Basté Kraan (trad.), Barcelona, Paidós, 1997, p. 133.

lingüística más amplia y circunstanciada a la que alude concentradamente, y que está físicamente contigua»⁵. Es por ello que, en su modelo del esquema noticioso, Van Dijk concibe el titular como la expresión convencional de la macro-proposición de la macroestructura semántica del relato informativo. O, dicho de otro modo, los títulos de las noticias suelen ser el resumen del resumen del texto que encabezan, en el entendido de que el titular suele resumir el primer párrafo de la nota informativa –llamado *entrada* o *lead* por los periodistas–, que, a su vez, es el resumen del resto del texto. En atención a tal propiedad, Garst y Bernstein ya señalaban, muchos años antes, que el titular es, «en cierto sentido, un súper-lead»⁶. Es esto, claro está, lo que permite a los consumidores de periódicos enterarse de las noticias leyendo solamente los encabezados.

La función expresiva, apelativa o de seducción, observable también en muchos encabezados, no es otra que la de atraer la atención y el interés del destinatario para que lea el texto que se ofrece a continuación. Esta pretensión ya era advertida en los primeros intentos de sistematización del discurso periodístico. Con denominaciones como «rótulo luminoso»⁷ o «grito de atención»⁸ se ha intentado poner de relieve la importancia que tienen los encabezados a la hora del consumo de la noticia como mercancía: «De ellos depende, entre otros aspectos, que los lectores sigan o no leyendo tanto el periódico como las noticias»⁹, dicen repetidamente los tratadistas del periodismo. Hay incluso quienes valoran la calidad de los rotativos en función de la capacidad de sus encabezados para despertar el interés de los lectores: «Un diario que publicase inmejorables artículos, pero presentados con malos títulos, sería un mal diario, pues... no tendría lectores»¹⁰.

⁵ Emilio Alarcos Llorach, «Lenguaje de los titulares», en Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, p. 128.

⁶ Robert E. Garst y Theodore Menline Bernstein, *Headlines and Deadlines. A Manual for Copyeditors*, Nueva York, Columbia University Press, 1940, p. 91. La traducción es mía.

⁷ Antonio López Hidalgo, *El titular: manual de titulación periodística*, México, Alfaomega, 2009, p. 16.

⁸ Mar Fontcuberta, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 117.

⁹ José Luis Gómez Mompert, *Los titulares en prensa*, Barcelona, Mitre, 1982, p. 9.

¹⁰ Philippe Gaillard, *Técnica del periodismo*, Eduard Pons (trad.), Barcelona, Oikos-Tau, 1972, p. 109.

El hecho de que los manuales de periodismo y libros de estilo insistan constantemente en la necesidad de que los títulos sinteticen el relato noticioso y, al mismo tiempo, llamen la atención del lector revela que no siempre es así¹¹. Acaso por ello han surgido clasificaciones descriptivas como la de Muñiz Chacón, para quien los titulares pueden ser informativos o seductivos. Los primeros son, dice, los que apelan especialmente a la función referencial, descriptiva o informativa, pues, gracias a su naturaleza redundante con el contexto, permiten al lector «llegar a la noticia sin pasar por el artículo»¹². Por lo contrario, los segundos, que atienden más a la función expresiva, apelativa o de seducción, obligan al receptor a leer el artículo si quiere enterarse del contenido, ya que en estos casos la relación entre texto y encabezado «se puede definir como una correspondencia no aplicativa en la que a cada elemento del mensaje le pueden corresponder varias interpretaciones distintas, que el destinatario, *a priori*, no podrá dilucidar»¹³. Autores como Núñez Ladevéze y López Hidalgo ya han observado que los titulares de la prensa popular o sensacionalista suelen ubicarse en este segundo grupo¹⁴.

3. La nota roja mexicana y *Alarma!*

Acuñado el término *nota roja* en México durante el último cuarto del siglo XIX, este género (o subgénero) periodístico tiene, de acuerdo con Lara Klahr y Barata, una tradición que se remonta a tiempos prehispánicos¹⁵. Según Arriaga Ornelas, «en una acepción general, la nota roja es el género informativo que da cuenta de hechos (o sus consecuencias) en los

¹¹ Ya observó Genette, en su libro *Umbrales*, que en realidad son facultativas las funciones descriptiva y de seducción (es decir, referencial y expresiva) –frecuentemente aludidas en lo que él llama la «titología moderna»–, aunque reconoce que la primera de ellas llega a ser inevitable.

¹² Carmen Muñiz Chacón, «Retórica en los titulares de prensa», en José Nicolás Romera Castillo y Alicia Yllera Fernández (coord.), *Investigaciones semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, vol. 2, p. 217.

¹³ Carmen Muñiz Chacón, «Retórica en los titulares de prensa», p. 217.

¹⁴ Luis Núñez Ladevéze, *Introducción al periodismo escrito*, Barcelona, Ariel, 1995, y Antonio López Hidalgo, *El titular: manual de titulación periodística*.

¹⁵ Marco Lara Klahr y Francisc Barata, *Nota(n) roja: la vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Random House Mondadori / Debate, 2009, pp. 24-28.

que se implica algún modo de violencia –humana o no–, que rompa con lo común de una sociedad determinada y, a veces, con su normatividad legal»¹⁶. A decir de Kayser, «comporta al menos cuatro subdivisiones [temáticas]: catástrofes naturales, accidentes, crímenes y delitos»¹⁷, pero siempre «expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama»¹⁸.

Estos textos suelen presentar, como bien observaba Barthes, una estructura cerrada, ya que no remiten a otras noticias y, por consiguiente, su interpretación no exige esa clase de información contextual. En la nota roja, «se da todo al nivel de la lectura; sus circunstancias, sus causas, su pasado, su desenlace; sin duración y sin contexto, constituye un ser inmediato, total, que no remite, al menos formalmente, a nada implícito»¹⁹.

A la nota roja se le atribuye básicamente un afán de recrear el morbo, de fascinar, de regodearse en el escándalo y la muerte. Acompañados generalmente por crudas fotografías, estos textos a menudo refieren actos atroces, por lo que, cuanto más insólito o extravagante es el acontecimiento, mayor es el grado de detalle de sus pormenores en el texto. A esto se debe que, por ejemplo, al referir la muerte trágica a manos de alguien, se proporcionen la localización, la hora y las causas del suceso, la edad, el nombre y hasta el domicilio u otros datos personales de la víctima o incluso del victimario, además de «todos los comentarios de testigos oculares o de representantes de las autoridades que se puedan conseguir»²⁰: «[...] el lector recibirá en los relatos un recuento pormenorizado de cuánta sangre corrió y por qué»²¹.

Los lectores esperan los detalles morbosos propios del género: «¿Quién murió con gesto más horrendo? ¿Quién sufrió peor: la amasia acuchillada o la prostituta estrangulada? Como si se tratase de un deporte, los lectores

¹⁶ José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», en *Revista Mexicana de Comunicación*, 14.75 (2002), p. 41.

¹⁷ Jacques Kayser, *El diario francés*, Alfonso Espinet (trad.), Barcelona, A.T.E., 1979, p. 142.

¹⁸ José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», p. 41.

¹⁹ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 226.

²⁰ El Mundo, *Libro de estilo*, Madrid, Unidad Editorial / Temas de Hoy, 1996, p. 33.

²¹ José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», p. 47.

examinan y comparan estadísticas, y atienden a detalles pintorescos o de grotesca exuberante»²², dice Carlos Monsiváis.

(1) Lo mataron y se comieron su corazón, con tortillas calientes...!, más sal y salsa...!

Sirva este titular del semanario *Alarma!* como breve ejemplo de la pormenorización morbosa de la nota roja, bien entendido que en el relato noticioso es mucho mayor. Precisamente, una de las publicaciones mexicanas que más explotó este género es, sin duda alguna, el ya desaparecido *Alarma!*, que en el tercer cuarto del siglo XX superó en extravagancia y excentricidad a otras publicaciones similares de la capital del país, como *Magazine de Policía* y *El Universal Gráfico*.

En la década de 1960, la revista *Alarma!* adquiere con rapidez un público e incluso se procura una «estética» al darle rienda al amarillismo, al moralismo que no se toma en serio, a los linchamientos de la homofobia. Sus titulares se vuelven célebres: «Violóla, matóla, enterróla» o «El mujercito quiso pedir perdón pero ya estaba muerto», y los estremecimientos verbales ilustran las fotos [...]: los cadáveres hacen alarde de su abandono o su descomposición, las prostitutas se enfrentan a la cámara que es la mirada reprobatoria, los criminales se dan tiempo para elegir su pose más temible, los travestis ríen o se apenan entre risitas, las niñas lanzan contra los sátiros el índice de la virginidad aplastada. En *Alarma!* se conjugan el interés por asomarse a la mala suerte y la «voluptuosidad» de lo horripilante²³.

4. Función expresiva

De acuerdo con el patrón habitual de elaboración de titulares para notas informativas en el periodismo tradicional —ese que Grijelmo llama «serio»—, los encabezados deberían expresar la macroproposición de una macroestructura semántica, a fin de que el lector se entere rápidamente de los contenidos esenciales sin tener que leer los relatos. Sin embargo, como hemos dicho, el periodismo popular no suele priorizar la función informativa en los títulos de sus noticias, sino la expresiva o «de seducción». En el caso de *Alarma!* —al igual que en el de otras publicaciones que han explotado el género, como los diarios actuales *La Prensa*, *El Gráfico* y *Metro*—, los encabezados a menudo parecen buscar que el lector consuma

²² Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México*, México, Asociación Nacional del Libro, 2009, p. 40.

²³ Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios...*, p. 41.

el relato íntegro al omitir parte esencial de los contenidos informativos que caracterizan a este tipo de textos: los detalles morbosos de la violencia y el horror.

- (2) a. Drama entre lágrimas, ronquidos y tortas!
- b. Los Twinky Wonder o los chicharrones causaron la muerte de dos hermanitas
- c. Bañóse, murióse, ¿qué le pasóse?

Estos encabezados, evidentemente, no proporcionan la información pormenorizada que el lector de nota roja espera. Antes bien, presentan un déficit informativo al no especificar, en el primer caso, en qué consiste el drama que sucedió «entre lágrimas, ronquidos y tortas», o, en el segundo, de qué manera los alimentos mencionados «causaron la muerte de dos hermanitas». El lector debe consumir el relato que enseguida se presenta si desea conocer tal información. En el último ejemplo de la serie, la lúdica pregunta «¿qué le pasóse?» apunta hacia la falta de datos, convenientemente omitidos, alusivos al proceso que dio lugar al fallecimiento, e invita al lector a consumir el relato noticioso, en el cual obviamente se disipa, con lujo de detalle, la duda planteada por el encabezado.

A menudo, la codificación de los titulares de *Alarma!* producía una opacidad inusual para el periodismo informativo tradicional, que, como se sabe, hace suyo el ideal de la univocidad. En el semanario que ahora nos ocupa, los encabezados frecuentemente se elaboraban con técnicas que conducían al contenido de la noticia por mecanismos más o menos indirectos, que en cierto modo obstaculizaban la ideal decodificación fácil y rápida del mensaje periodístico, pues imponían al lector un mayor esfuerzo interpretativo:

- (3) a. El oficial de tránsito pereció de camionetitis!
- b. Tomó tequila y luego quiso beberse un ferrocarril

Las páginas de *Alarma!* contienen, por ejemplo, metáforas de distintos grados de elaboración. En (3a), el neologismo *camionetitis*, creado por derivación a partir de la base *camionet(a)* y del sufijo *-itis*, que se emplea para designar enfermedades (inflamatorias), da lugar a una analogía de proporcionalidad impropia –en términos de Beuchot²⁴– que el lector debe

²⁴ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM / Itaca, 2000.

decodificar para comprender que el oficial de tránsito en realidad fue atropellado. De la misma manera, en (3b), la oración *luego quiso beberse un ferrocarril* parece orientarse hacia la interpretación de que el borracho fue arrollado de frente por un tren luego de detenerse ante él.

Contrariamente a las prescripciones de tratadistas y autores de libros de estilo²⁵, para quienes los titulares de notas informativas «deben ser inequívocos, concretos, asequibles para todo tipo de lectores, escuetos pero concretos gramatical y sintácticamente»²⁶, los encabezados de *Alarma!* presentaban singularidades contestatarias diversas. Por ejemplo, el escaso valor informativo de los titulares de *Alarma!*, siempre lúdicos e irreverentes, con cierta frecuencia respondía a una ambigüedad acaso intencionada: tales encabezados parecen invitar, de este modo también, al consumo del relato noticioso íntegro y no solamente de su título.

- (4) a. Por andar en la borrachera le falló el pulso y ni se autoviudó ni se suicidó!
 b. Le dio cianuro a su marido y como se murió, lo acuchilló
 c. Los tacos no estaban envenenados, pero sí caros!

En (4a), al margen de la invención del verbo *autoviudarse*, que evidentemente significa ‘asesinar al cónyuge’, el proceso inferencial a que se induce al lector abre una considerable gama de interpretaciones. El lector sabe de antemano, por la temática de la revista, que ocurrió una desgracia, y, por el titular, que la víctima no fue ni el borracho ni su cónyuge y que la tragedia fue el resultado de una falla en el pulso causada por el alcohol. Esta escasez informativa invita deliberadamente a interpretaciones diversas, algunas de ellas equívocas, que el lector habrá de confirmar o descartar al leer el relato.

En (4b), la oración causal *como se murió*, por un lado, vehicula el contenido presupuesto que apunta, debido a la coordinación asimétrica, a la muerte del marido por la administración de cianuro, y, por otro lado, presenta el hecho de haber fallecido como el motivo por el cual la asesina lo acuchilla. Debido a que la acción de *acuchillar* se refiere a perforar o desgarrar un cuerpo vivo con un cuchillo, y, de acuerdo con la oración causal, el cuerpo ya no está vivo, esta secuencia, en cierto modo incoherente, conduce al lector nuevamente a la incertidumbre: ¿cómo murió el

²⁵ Los ideales informativos imperantes en la época de *Alarma!* en poco distan de las prescripciones actuales.

²⁶ Alex Grijelmo, *El estilo del periodista*, México, Taurus, 2003, p. 456.

marido, envenenado o acuchillado? El titular, sin duda, desempeña el propósito de sembrar la confusión y de conducir al lector a formular conjeturas iniciales de todo tipo, puesto que, recordemos, el tópico modal de la noticia es uno de los ejes rectores de la nota roja. La respuesta, desde luego, está en el relato extenso.

La inventiva verbal no solamente cimienta los relatos de nota roja, como bien dice Arriaga Ornelas, sino también sus titulares. En ellos, «imponer el discurso al acontecimiento es fundamental para conseguir el impacto necesario entre las audiencias»²⁷. El ejemplo (4c) ilustra de qué manera se consigue eso por medio de la ambigüedad en la estructura argumentativa.

En este caso, dos argumentos se oponen por medio de la conjunción *pero*: el que dice que *los tacos no estaban envenenados* y el que dice que *estaban caros*. El primero está orientado hacia la conclusión de que no causaron un fallecimiento; el segundo, sin embargo, al estar introducido por *pero*, está contraorientado. Este último se presenta como más fuerte y niega argumentativamente la primera conclusión; o sea que, de acuerdo con el enunciador del titular, los tacos sí causaron el fallecimiento. El problema surge de que el segmento que apunta al elevado precio de los tacos, es decir, el segundo argumento, no parece ser, en primera instancia, la causa de la muerte de alguien (a diferencia del veneno).

Este encabezado rompe, pues, con la coherencia argumentativa que hace esperar la presencia del marcador discursivo *pero*. El titular choca frontalmente con los hábitos lingüísticos de los lectores y genera un efecto de ambigüedad. Luego de la confusión, el lector reinterpreta los contenidos sobre el precio y el no-envenenamiento de los tacos para llegar a conjeturas que pueden ser muy diversas: por ejemplo, que el taquero y el comensal discuten por el precio y el taquero mata al comensal, o viceversa, o bien que el comensal muere del susto por el elevado precio de los tacos, o que es víctima de un accidente que le cuesta la vida por comer tacos en la calle... Todo ello sin la intención de informar sobre un acontecimiento, sino con la de despertar la curiosidad del lector e invitarlo a consumir el relato informativo. Es decir, estamos ante una singular estrategia para formular los titulares que Muñiz Chacón llamó «seductivos».

²⁷ José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», p. 47.

5. Conclusiones

Primera. En general, en los titulares de la llamada «nota roja», y en particular en los que se publicaban en el semanario *Alarma!*, no se observa una codificación que exprese la macroproposición de la macroestructura semántica del relato. La función de esos encabezados es más expresiva (o apelativa o de seducción) que informativa.

Segunda. En el caso de *Alarma!*, la función expresiva es priorizada en detrimento de la informativa al omitir parte esencial de los contenidos que caracterizan a este tipo de relatos y que, por consiguiente, sus lectores buscan: los detalles de la violencia, el horror y la extravagancia, que recrean el morbo.

Tercera. Los encabezados de *Alarma!* frecuentemente se elaboraban con técnicas que conducían al contenido de la noticia por mecanismos más o menos indirectos, que en cierto modo obstaculizaban la ideal decodificación fácil y rápida del mensaje periodístico, ya que imponían al lector un mayor esfuerzo interpretativo. Estos encabezados, que presentaban una singular inventiva verbal, y que con frecuencia llevaban al límite de la incoherencia la perturbación de las relaciones de causalidad y coincidencia descritas por Barthes, sembraban la confusión y conducían al lector a formular conjeturas iniciales de todo tipo, puesto que el tópico modal de la noticia es uno de los elementos rectores de la nota roja.

Cuarta. Esa opacidad, discordante con el ideal de univocidad del periodismo tradicional, a menudo parece responder a una equivocidad intencionada: se trata de encabezados ambiguos que aparentemente buscan invitar al consumo del relato noticioso íntegro y no solamente de su título.

OBRAS CITADAS

- Alarcos Llorach, Emilio, «Lenguaje de los titulares», en Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, pp. 125-148.
- Arriaga Ornelas, José Luis, «La nota roja en los noventa», en *Revista Mexicana de Comunicación*, 14.75 (2002), pp. 41-47.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1967.

- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM / Itaca, 2000.
- El Mundo, *Libro de estilo*, Madrid, Unidad Editorial / Temas de Hoy, 1996.
- Fontcuberta, Mar, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Gaillard, Philippe, *Técnica del periodismo*, Eduard Pons (trad.), Barcelona, Oikos-Tau, 1972.
- Garst, Robert E., y Theodore Menline Bernstein, *Headlines and Deadlines. A Manual for Copyeditors*, Nueva York, Columbia University Press, 1940.
- Genette, Gérard, *Umbrables*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001.
- Gómez Mompert, José Luis, *Los titulares en prensa*, Barcelona, Mitre, 1982.
- Grijelmo, Álex, *El estilo del periodista*, México, Taurus, 2003.
- Kayser, Jacques, *El diario francés*, Alfonso Espinet (trad.), Barcelona, A.T.E, 1979.
- Lara Klahr, Marco, y Francesc Barata, *Nota(n) roja: la vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Random House Mondadori / Debate, 2009.
- López Hidalgo, Antonio, *El titular: manual de titulación periodística*, México, Alfaomega, 2009.
- Martínez Levy, Adrián, *En serio murió el payaso! Ironía y nota roja en México: análisis polifónico de algunos titulares de la revista Alarma!*, Luisa A. Puig Llano (dir.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014 (trabajo de fin de máster inédito).
- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México*, México, Asociación Nacional del Libro, 2009.
- Muñiz Chacón, Carmen, «Retórica en los titulares de prensa», en José Nicolás Romera Castillo y Alicia Yllera Fernández (coord.), *Investigaciones semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, vol. 2, pp. 215-222.
- Núñez Ladevéze, Luis, *Introducción al periodismo escrito*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Van Dijk, Teun A., *Racismo y análisis crítico de los medios*, Montserrat Basté Kraan (trad.), Barcelona, Paidós, 1997.
- , *La noticia como discurso*, Guillermo Gal (trad.), Barcelona, Paidós, 1990.

Hacia una clasificación pragmática de los infinitivos independientes. Usos discursivos y tendencias innovadoras en la gramática del infinitivo en español

MONICA PALMERINI Y CRISTINA CALÒ¹

Università degli Studi Roma Tre

RESUMEN: Esta contribución tiene como objetivo dar cuenta del conjunto de los empleos de los llamados «infinitivos independientes» desde una perspectiva pragmático-discursiva. A partir de la reflexión sobre el tratamiento de estos peculiares y variados usos de la forma no personal del verbo en español, se propone una nueva clasificación basada en el concepto de acto de habla y de uso en el discurso. La interpretación propuesta, al plantear una agrupación diferente de los varios empleos, confirma la tendencia, observada en la lengua española, a la expansión del infinitivo frente a las formas personales del verbo y destaca la relevancia de los nuevos medios de comunicación en

¹ Este estudio constituye un desarrollo de un trabajo post-doctoral no publicado de la primera autora, Monica Palmerini: «L'infinito in spagnolo: tipi di costruzioni e aspetti funzionali», Roma, Universidad Roma Tre, 2006 (trabajo de beca post-doctoral, inédito). Un tipo específico de infinitivo independiente, que aquí llamamos «enunciativo» y que colocamos en la clase de los «performativos», es el objeto de otra contribución de la misma autora: Monica Palmerini, «Su un uso innovativo nella lingua spagnola: l'infinito come strategia assertiva», en Franca Orletti, Anna Pompei y Edoardo Lombardi Vallauri (ed.), *Grammatica e pragmatica. Atti del XXXIV Convegno della Società Italiana di Glottologia*, Roma, Il Calamo, 2012, pp. 233-237. La segunda autora, por su parte, en su trabajo de fin de grado inédito *Argomentazione e modalità in lingua spagnola: un'analisi di alcune marche discorsive*, Giuliana Fiorentino y Rita Fresu (dir.), Roma, Universidad Roma Tre, 2015, ha contribuido a la identificación y caracterización del perfil pragmático-discursivo de un uso muy reciente del infinitivo independiente, típico de la comunicación en las redes sociales. Por consiguiente, la primera autora es responsable de la ideación y redacción de la propuesta teórica en su conjunto, mientras que a la segunda autora se le debe el análisis de la específica clase de empleo del infinitivo en los nuevos medios de comunicación (*Infinitivo de red social*, en el punto 3.3).

producir usos innovadores. De especial interés resultan, en esta perspectiva, el caso del infinitivo performativo con valor enunciativo y el uso expresivo del infinitivo típico de las redes sociales, como recurso para compartir contenidos personales.

PALABRAS CLAVE: Infinitivo independiente, clasificación, acto de habla, discurso, innovación

1. Introducción. Usos verbales de una forma verbo-nominal

Varios estudios² han destacado que el entero sistema de las formas verbo-nominales (no personales o no flexivas) del español actual se encuentra en un proceso de cambio en el que han tenido un papel relevante los nuevos medios de comunicación, que tienden a caracterizarse por el largo empleo de herramientas gramaticales a caballo entre las clases de palabras del verbo y del nombre como, por ejemplo, el infinitivo, el participio, o el gerundio.

En esta contribución nos queremos focalizar en construcciones que constituyen una notable excepción en la sintaxis del infinitivo en español y en las que se observan unos interesantes fenómenos de innovación en el uso de esta forma no personal del verbo. Nos referimos a construcciones discursivas en las que el infinitivo (algunos ejemplos en [1-5]), forma verbal típica de la subordinación, a pesar de la ausencia de las marcas del verbo flexionado (tiempo, modo, aspecto, persona) actúa como predicado independiente, apareciendo sin un elemento rector explícito, de manera análoga a lo que sucede en los verbos de forma finita:

- (1) Callaros
- (2) ¡Educar a cuatro hijos para esto!
- (3) ¿Qué es lo que aconsejas? ¡Rendirme?
- (4) Rellenar con mayúsculas, marcar con x

² Véase María Enriqueta Pérez Vázquez y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», en Lorenzo Blini y Maria Vittoria Calvi (ed.), *Escritura y conflicto – Scrittura e conflitto*, Madrid, Instituto Cervantes, 2004, pp. 197-215; «Las formas verbales no flexionadas y su estandarización: el infinitivo», en *MediAzioni*, 1 (2005), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 09-07-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no1-anno2005/54-articolino1-anno2005/143-e-perez-vazquez-f-san-vicente.html>>.

- (5) En primer lugar, *decir* que soy usuaria diaria de internet así como lectora ferviente de libros bastante densos

En el presente artículo nos proponemos destacar el gran interés que supone el estudio de los fenómenos que caracterizan esta área de la gramática del infinitivo que, lejos de ser un tema marginal, merece atención. Para lograr este objetivo, vamos a plantear un acercamiento diferente al análisis de estos especiales empleos del infinitivo. Nos parece necesario, en particular, que en la interpretación se considere el conjunto de las construcciones de infinitivo independiente observables en la lengua española, para llegar a una descripción más sistemática de los principios que rigen el funcionamiento de estos recursos gramaticales, tan frecuentes y recurrentes en el uso de la lengua española de nuestros días. La perspectiva de análisis que caracteriza nuestra propuesta es de corte pragmático-discursivo: concebimos el uso del infinitivo en oraciones independientes como una construcción discursiva, que, para su adecuada comprensión, se tiene que interpretar en el marco más amplio de gramática del discurso y exige criterios discursivos y pragmáticos para su caracterización.

2. Niveles y criterios de análisis de los infinitivos independientes: de la sintaxis al discurso

Punto de referencia obligado para cualquier discusión sobre las construcciones de infinitivo en español es el importante trabajo de María Lluisa Hernanz³, que trata estas construcciones en una de las últimas secciones del capítulo dedicado a esta forma no finita del verbo⁴. La especialista introduce de la siguiente manera los infinitivos independientes, llamando la atención sobre estos usos peculiares pero no infrecuentes en los que una forma morfológicamente dependiente se emplea sin un elemento rector.

³ María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, vol. 2, cap. 36, pp. 2201-2356.

⁴ Entre los trabajos «clásicos» sobre este tema recordamos: Sven Skydsgaard, *La combinatoria sintáctica del infinitivo español*, Madrid, Castalia, 1977; Marina Arjona y Elizabeth Luna Trail, *El infinitivo en el español hablado en la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

El estatuto del infinitivo como forma verbal ligada a la subordinación viene en gran medida condicionado por su morfología defectiva, desprovista de los morfemas que permiten a un verbo flexionado identificar a su sujeto y aportar la necesaria referencia temporal en la oración. En virtud de tales limitaciones, resulta explicable, en efecto, que la presencia del infinitivo se halle supeditada a la existencia de una oración principal que subvenga a tales carencias. En contraposición con la situación expuesta hasta aquí, no son infrecuentes los casos en que la citada forma no personal aparece desprovista de un elemento rector con el que establecer una relación sintáctica de dependencia. Se trata de un conjunto variado de infinitivos que, considerados desde el prisma de una gramática basada en la oración, pueden considerarse «independientes». A la luz del marco más amplio de las relaciones supraoracionales tal independencia resulta, sin embargo, más aparente que real, como lo demuestra el hecho de que muchos de ellos sean subsidiarios en mayor o menor medida del contexto en el que se integran⁵.

En esta definición la investigadora apunta a varias perspectivas y niveles de análisis del objeto de estudio, anticipando los principales aspectos de complejidad de la descripción de estas construcciones así como de la terminología utilizada: así, se problematiza el atributo de la independencia, definida en términos principalmente sintácticos, de estos infinitivos, haciendo referencia, por un lado, al «prisma de una gramática basada en la oración», y, por otro lado, al «marco más amplio de las relaciones supraoracionales». Los niveles lingüísticos implicados en la descripción parecen ser, pues, tres: la morfología (defectiva), la sintaxis (subordinación o independencia de un elemento rector), y el contexto (grado de relación y «subsidiariedad» con «el contexto en el que se integran»). Sobre esta base Hernanz construye su clasificación y reconoce en el «conjunto variado» de los infinitivos independientes cuatro tipos de patrones sintácticos, especificando la necesidad de un tratamiento aparte para los últimos dos grupos por contener «casos un tanto heterogéneos»:

- 1) infinitivos fragmentarios;
- 2) infinitivos «modalizados» (exclamativos, interrogativos, imperativos);
- 3) otros infinitivos independientes (narrativos y enunciativos);
- 4) infinitivos temáticos.

Esta propuesta, a nuestro juicio, pone de manifiesto la heterogeneidad de niveles de análisis implicados en la descripción de estas construcciones y la dificultad de encontrar un criterio destacado para plantear una clasi-

⁵ María Lluïsa Hernanz, «El infinitivo», pp. 2332-2333.

ficación sistemática: así, el estudio de Hernanz evidencia cierto desfase metodológico entre la prioridad asignada *a priori* a la dimensión sintáctica (se habla de diferentes patrones sintácticos de infinitivos independientes⁶), y la relevancia concreta de las relaciones con el «texto precedente» o con la «unidad discursiva más amplia que las acoge». Esta relevancia que se hace patente no solamente en las denominaciones⁷ de las varias clases («exclamativo» e «imperativo») aparecen al lado de «narrativo» y «enunciativo») sino más bien en su caracterización, que incide, de hecho, aunque de forma no sistemática, en las condiciones de uso en el discurso de cada construcción, con el resultado de situar el fenómeno en un marco más bien pragmático-discursivo. A continuación intentamos explicitar los posibles factores de uso que se pueden rastrear ya en el análisis de la estudiosa y que vuelven a hallarse en otros estudios:

- 1) Ámbito de uso en que se da el infinitivo independiente: registro coloquial, familiar o vulgar, culto, etc.
- 2) Medio o canal: lengua hablada o escrita; radio, televisión, etc.
- 3) Géneros y tipos textuales: periodísticos, literarios, avisos, diálogo, etc.
- 4) Usuarios: periodistas, locutores de radio, etc.
- 5) Relación del uso con la norma: uso asentado o innovador, usos marcados como inadecuados o incorrectos, etc.
- 6) Funciones discursivas: enumeración, contraste, énfasis, narración, persuasión, uso retórico, etc.
- 7) Valores pragmáticos: acto de habla, valor realizativo, etc.

Al hilo de estas consideraciones merece particular atención el empleo en la clasificación de Hernanz de la noción de modalidad. Sin la pretensión de entrar aquí en el debate teórico sobre una de las categorías más inestables de la lingüística, nos limitamos a observar que las etiquetas de «interrogativo», «exclamativo» o «imperativo» implican cierto

⁶ Véase también María Lluïsa Hernanz, «El infinitivo», p. 2333, nota 209.

⁷ Véase la p. 83, nota 6, en María Victoria Escandell Vidal, «La interrogación en infinitivo como réplica», en *Epos. Revista de Filología*, 3 (1987), pp. 81-96: «No es mi intención entrar aquí en una polémica terminológica, pero me parece que estas denominaciones son más que discutibles: responden a *criterios pragmáticos, de uso de enunciados concretos* [énfasis nuestro], y no –como sería de esperar, dado el tipo de metodología empleada por esta autora– a una caracterización formal de la oración que contiene a los infinitivos; puede servir, sin embargo, como designación intuitiva. La relación tampoco es completa: habría que añadirle los otros casos que estudia Skydsgaard, *Op. cit.*, pp. 1.125».

solapamiento entre distintos planos: 1) la tipología de enunciado (modalidad de frase); 2) la tipología de modalidad oracional (y de modo verbal), que atañe a la manifestación de la actitud del hablante hacia la proposición (epístemica, deóntica, etc.); 3) la tipología de acto ilocutivo, es decir, de la actitud del sujeto enunciativo hacia el interlocutor (aserción, etc.). En segundo lugar, es interesante observar que el papel del concepto de modalidad en la clasificación del conjunto de los infinitivos independientes no resulta plenamente claro. En particular, destacamos que la modalidad participa en la descripción de un solo grupo de infinitivos (los «modalizados»), caracterizados por «su estatuto no declarativo, [...] cuyo denominador común reside en su modalidad marcada, ya sea exclamativa, interrogativa o imperativa». Por consiguiente, en esta interpretación la modalidad declarativa, neutra o no marcada, no parece tener cabida.

3. Hacia una clasificación de base pragmático-discursiva

No son muchos los trabajos que se acercan a la descripción del sistema de los infinitivos independientes en español atendiendo al análisis de su uso en el discurso: recordemos aquí algunas consideraciones planteadas en los estudios de Pérez Vázquez-San Vicente⁸ sobre las formas verbales no flexionadas y su estandarización, y de Pérez Vázquez-Telli sobre los infinitivos independientes en español e italiano⁹. Una discusión de la tipología de construcciones propuesta por Hernanz se encuentra, por otro lado, en dos trabajos de Palmerini¹⁰.

Más numerosas han sido, en cambio, las contribuciones que se han centrado en determinadas clases de infinitivos independientes basando el análisis en factores «pragmático-textuales»¹¹. En este ámbito la aten-

⁸ María Enriqueta Pérez Vázquez y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», en Lorenzo Blini y Maria Vittoria Calvi (ed.), *Escritura y conflicto – Scrittura e conflitto*, Madrid, Instituto Cervantes, 2004, pp. 197-215; «Las formas verbales no flexionadas y su estandarización: el infinitivo».

⁹ María Enriqueta Pérez Vázquez y Federico Maria Telli, «Infinitivos independientes en español e italiano», en *MediAzioni*, 12 (2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-05-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-12-2012/79-articulo-li-2012/217-infinitivos-independientes-en-espanol-e-italiano.html>>.

¹⁰ Monica Palmerini, *L'infinito in spagnolo: tipi di costruzioni e aspetti funzionali*; «Su un uso innovativo della lingua spagnola: l'infinito come strategia assertiva».

¹¹ Sara Quintero Ramírez, «Factores pragmático-textuales del infinitivo enunciativo», en Leonel Ruiz Millares, María Rosa Álvarez Silva y Alex Muñoz Alvarado (ed.), *Actua-*

ción de los investigadores ha sido atraída en primer lugar por una «clase peculiar» de usos del infinitivo independiente cuyo empleo se ha asentado y expandido en las últimas décadas, y que ha sido objeto de varias críticas¹²: se trata, según la terminología utilizada¹³, de infinitivos llamados enunciativos¹⁴, radiofónicos, de generalización, introductor (o de cierre), etc., destacando cada uso terminológico un diferente aspecto del empleo de esta construcción.

En general, si bien se ha ido haciendo más claro el reconocimiento de la centralidad de la dimensión discursiva y pragmática en el análisis de los infinitivos independientes, no parece ser disponible una clasificación de carácter específicamente pragmático del conjunto de estos peculiares usos del infinitivo en español. A la luz de la discusión desarrollada hasta aquí nos parece, entonces, posible plantear una propuesta de revisión de la clasificación de estas construcciones de infinitivo, que procure dar cuenta de forma más coherente de los distintos usos mencionados en los varios trabajos. Los criterios básicos que guían nuestra interpretación son:

- 1) Grado de verbalidad;
- 2) Tipo de acto ilocutivo;
- 3) Funciones discursivas.

alizaciones en comunicación social, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2013, vol. 1, pp. 283-287; «Factores pragmático-culturales del infinitivo enunciativo y del *infinitif de narration* en los medios de comunicación de América Latina y Canadá», en *FIAR: Forum for Inter-American Research*, 7.1 (2014), pp. 1-18; «*Et nous de parler de l'infinitif de narration*. Rasgos textuales del infinitivo narrativo», en Leonel Ruiz Miyares et al. (ed.), *Comunicación social: retos y perspectivas*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2015, vol. 1, pp. 268-272.

¹² Véase por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 357; Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010, p. 509; Pedro Álvarez de Miranda, «Hablar como indios», en *Rinconete* (20-11-2012) [fecha de consulta: 20-07-2016] <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_12/20112012_01.htm>.

¹³ La proliferación y oscilación terminológica no es casual y refleja el tratamiento difuso que ha recibido este fenómeno (cf. María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2341).

¹⁴ El trabajo pionero es, aquí, a nuestro juicio, el artículo dedicado al infinitivo llamado «enunciativo» de Emilio Ridruejo, «El infinitivo enunciativo en el español actual», en *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 1370 (1992), pp. 137-148. En este estudio el autor esboza un acercamiento diferente a estos empleos, orientado a una explicación de carácter precisamente pragmático, donde se destacan los puntos en común con otros infinitivos independientes, en concreto, «los llamados infinitivos interrogativo e imperativo» (p. 141).

3.1 Grado de verbalidad

El infinitivo es una clase de palabra inherentemente híbrida que se sitúa en el cruce de verbo y nombre¹⁵. Este carácter le otorga una típica flexibilidad de empleo en el continuum entre el dominio de la designación de referentes (nombre) y el dominio de la predicación (verbo): esta propiedad se manifiesta también en el uso de las construcciones de infinitivo independiente. Así, una primera distinción que podemos hacer entre los usos del infinitivo sin un elemento rector es aquella entre el uso no predicativo opuesto al uso predicativo. En esta última categoría entrarían, en nuestra perspectiva, los infinitivos temáticos¹⁶, estructuras que quedan bastante marginadas en la clasificación de Hernanz¹⁷. En los enunciados en (6-8) la forma del infinitivo es una marca temática que permite seleccionar un tópico ya activo en el discurso para lograr la cohesión y la progresión informativa:

(6) *Decirle*, nunca le dijo nada

(7) *Gustar*, le gusta mucho

(8) *Hablar*, sí hablé

3.2 El tipo de acto ilocutivo

La expresión de un acto proposicional (consistente en el designar referentes y en el predicar) se acompaña a la realización de un acto ilocutorio, caracterizado por la manifestación de una intencionalidad comunicativa¹⁸. El conjunto de los infinitivos predicativos se puede, entonces, dife-

¹⁵ Ignacio Bosque, *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, 1999.

¹⁶ Denominados «incrementativos de énfasis» en el análisis de Enriqueta Pérez Vázquez y Federico M. Telli, «Los infinitivos independientes en español e italiano», p. 4.

¹⁷ María Lluïsa Hernanz, «El infinitivo», pp. 2341-2342, rechaza la inclusión de estas estructuras entre «los usos absolutos de dicha forma no personal» y prefiere hipotizar un paralelo entre estas construcciones y las oraciones y perífrasis de relativo, como «manifestaciones diferentes de un mismo fenómeno sintáctico», que se relacionan con un proceso de enfatización.

¹⁸ Véase Adelaida Hermoso Mellado-Damas, «Modalidad y actos de habla», en Emilia Alonso *et al.* (ed.) *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 247-256. Según la autora el concepto de ilocución supone «una operación interactiva [...] puesto que el sujeto hablante realiza un uso determinado de la oración en cuestión, expresando cuál es su intención comunicativa» (p. 254).

renciar según el tipo de ilocución vehiculada por las varias construcciones. Acudiendo a la clasificación de John Searle¹⁹ nos parece que en el análisis de los usos más verbales de los infinitivos independientes se pueden reconocer básicamente cuatro tipologías de acto de habla:

1) *asertivos* (o representativos)²⁰: el hablante «representa una proposición, es decir, una información susceptible de ser verdadera o falsa». Se trata de enunciados que expresan creencias sobre estados de cosas o acontecimientos;

- (9) Llegábamos del cine y a *preparar* las clases para el día siguiente
- (10) Y venga yo a *proponer* planes y venga ella a *rechazármelos*

2) *performativos* (o declarativos): sirven para introducir en el mundo nuevos estados de cosas, enunciando nuevas informaciones, creencias, opiniones, etc. Tienen, por lo tanto, un carácter performativo, puesto que su enunciación coincide con la realización de un acto de habla;

- (11) Por último, *informaros* que el viernes 21 de Diciembre, el AMPA [sic] reparará churros y chocolate a los alumnos para el desayuno

3) *expresivos*: la fuerza ilocutoria está orientada en estos casos hacia el sujeto hablante y el enunciado expresa estados de ánimo que se asocian a la experiencia del sujeto;

- (12) ¡*Vivir* cerca del mar...! ¡qué maravilla!
- (13) *Ser* psicólogo de tus amigas y no *saber* qué hacer con tu vida

4) *directivos*: el infinitivo independiente se usa también en actos de habla orientados al interlocutor, y caracterizados por la intención de solicitar o prohibir acciones, con diferentes grados de fuerza conminatoria. Expresan, por lo tanto, voluntad²¹.

¹⁹ John R. Searle, «A Taxonomy of Illocutionary acts», en Keith Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.

²⁰ El empleo del concepto de ilocución permite dar cuenta, a través de las varias clases de enunciados (asertivos, performativos, expresivos), de la «modalidad» no marcada, declarativa, excluida en la propuesta de María Lluïsa Hernanz, «El infinitivo».

²¹ En nuestro análisis el valor modal asociado al uso del infinitivo independiente resulta ser subordinado a la definición de la esencia pragmática, intersubjetiva, del acto de enunciación, que se manifiesta a través de la ilocución: con Adelaida Hermoso Mellado-Dama, «Modalidad y actos de habla», p. 254, consideramos que «la moda-

- (14) Niños, ¡*hacerme* caso!
- (15) *Permanecer* en silencio, por favor
- (16) ¡Tú arregla esto y a *trabajar*!

3.3 *Funciones discursivas*

Otro criterio que podemos utilizar para profundizar en la descripción de los infinitivos independientes es aquel de la funcionalidad discursiva. El infinitivo independiente es una herramienta gramatical al servicio de las intenciones comunicativas del hablante, que los maneja para realizar determinadas funciones discursivas y conseguir determinados objetivos. La despersonalización y modalización impersonal²² que los caracteriza permite su empleo estratégico en el discurso, en cuanto recurso estilístico y retórico muy flexible. A continuación intentamos identificar los tipos de infinitivos independientes según las propiedades discursivas:

Infinitivos no predicativos:

Temáticos: rasgos discursivos: tematización, énfasis, cohesión, lengua hablada, registro familiar, interlocutores individuales

- (17) *Andar* anda, pero *gatear* gatea que se las pela
- (18) *Beber*, bebió muchísimo²³

Infinitivos predicativos:

En la clase de los infinitivos asertivos:

Narrativos (descriptivos o históricos): rasgos discursivos: énfasis en los matices aspectuales (duración, perfectividad, secuencia, repetición, simul-

lidad supone una operación subjetiva [...] en la medida en que el sujeto hablante expresa el juicio de valor o el nivel de adhesión a su enunciado).

²² María Enriqueta Pérez Vázquez y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», p. 200.

²³ En algunas variantes de estas construcciones el infinitivo está introducido por un adverbio o por una preposición: «Como beber, bebió muchísimo», «De gustarme gustarme no me gusta, pero le saco el jugo» (véase Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, p. 509).

taneidad), lengua escrita, sobre todo literaria, o también la lengua hablada, registro coloquial, dependiendo de las variantes de la construcciones:

- (19) No *saber* nada. No *saber* que la tierra es redonda. No *saber* que el sol está inmóvil, aunque parece que sube y baja. No *saber* que son tres Personas distintas. No *saber* lo que es la luz eléctrica. [...] No *saber* nada. No *saber* alternar con las personas, no *saber* decir: [...]. Y sin embargo, *haberle* dicho: «Usted hizo todo lo que pudo»²⁴
- (20) Y venga yo a *proponer* planes y venga ella a *rechazármelos* todos
- (21) *Sonar* las campanas y *caerse* la abuela fue un momento

Esquemas pregunta-respuesta:

- (22) —¿Quieres algo? —*Estar* bueno.

Listas o enumeraciones:

- (23) Esa es natural condición de mujeres: *desdeñar* a quien las quiere y *amar* a quien las aborrece
- (24) Hoy no voy a hacer absolutamente nada. Películas, *comer dormir* y wifi

En la clase de los infinitivos performativos (declarativos):

Enunciativo: esta categoría nos parece la más adecuada para dar cuenta del uso reciente e invasivo que Ridruejo ha denominado significativamente «infinitivo enunciativo»²⁵. Como subraya Hernanz, «Característica básica de estas estructuras es su inscripción en el *hic et nunc* de la enunciación: poseen un valor realizativo (*cf.* Austin 1962), por cuanto la emisión del infinitivo equivale al acto correspondiente a su denotación»²⁶.

Rasgos discursivos: estructuración del discurso, valor de cohesión, atenuación de la responsabilidad del hablante en el acto, expansión en la lengua no solo hablada sino también escrita, contextos comunicativos públicos y privados:

²⁴ Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral, 1962, p. 202.

²⁵ María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2341, trata este uso del infinitivo, junto con el infinito narrativo, en el tercer grupo de su clasificación, denominado «Otros infinitivos independientes»: «muy poca ha sido la atención dispensada hasta ahora a una clase peculiar de infinitivos —denominados por Emilio Ridruejo (1992) “infinitivos enunciativos”, inicialmente circunscritos a la lengua hablada de tipo periodístico, pero que en la actualidad se van extendiendo también en el nivel escrito».

²⁶ María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2341.

- (25) Por el momento, nada más; *agradecerle* su atención y *despedirnos* de ustedes
- (26) *Decir*, para acabar ya [...] que es importante ir a votar mañana
- (27) *Señalar* y *recordar* que la política es para gente honrada y no para saqueadores y ladrones
- (28) Lo primero *saludaros* a todos y deciros que estoy encantado de estar en este chat
- (29) ¡Hola! *Recordar* a todos que también tenemos página en Facebook

En el grupo de los infinitivos expresivos:

Desiderativos (acuerdo, deseo):

- (30) ¡*Vivir* cerca del mar...! ¡qué maravilla!
- (31) ¡Ah, *viajar* por el mundo, de punta a cabo, con mucho dinero!

Contrargumentativos (desacuerdo, conflicto, incertidumbre):

- (32) ¡A mi edad *aguantar* esas impertinencias!
- (33) *Entrar* así! ¡sin avisar!
- (34) ¡Ena *casarse* con Román! ¡qué estupidez más grande!
- (35) ¿Qué *contestar*? ¿qué *hacer*? ¿*Subirla*, empujada a la fuerza, por la escalera?

De red social (o «social»): incluimos en el grupo de los infinitivos expresivos un uso muy reciente e innovador del infinitivo como predicado independiente, que ocurre mayoritariamente en las redes sociales y se ha convertido en un fenómeno lingüístico «viral» sobre todo entre las nuevas generaciones, que lo usan para compartir en la comunidad virtual emociones, experiencias, comentarios, solicitando el contacto y la adhesión de un público virtual de usuarios desconocidos.

Rasgos discursivos: compartir emociones y sensaciones momentáneas asociadas a experiencias personales, buscar la identificación y la aprobación por parte de los destinatarios virtuales en las redes sociales, pretender «fijar», otorgar valor general a momentos de la experiencia personal asociándolos a determinados estados de ánimo universales (felicidad, nostalgia, tristeza, vergüenza, aburrimiento, indignación, miedo, etc.). Manifestación típica en enunciados típicamente breves y concisos, a menudo acompañados de contenidos visuales (fotografías, por ejemplo).

- (36) *Empezar* el día con un delicioso chocolate
- (37) *Decirle* a mi padre que quiero ir al pueblo a ver a mi abuela y que a la hora y media aparezca mi abuela en mi casa
- (38) *Ver* las preguntas del examen y *pensar* «no es tan malo repetir materias» ☹
- (39) *Ser* el fondo de pantalla de alguien

Hacia una clasificación pragmática de los infinitivos independientes Usos discursivos y tendencias innovadoras en la gramática del infinitivo en español

- (40) *Ir* a Ikea y a la mañana siguiente *conocer* todo tipo de tornilloooooos
- (41) *Escribir* con un puto PILOT de color azul, y *terminar* con las manos como si hubieras descuartizado a un pitufo...

En el grupo de los infinitivos directivos:

De exhortación, admonición:

- (42) Muchas felicidades freak!! Q te nos haces mayoorrrr pásalo en grande y a *celebrarlo* como se merece!
- (43) Adiós, Pepe, *pasarlo* bien
- (44) *Permanecer* en silencio, por favor
- (45) —Tengo un sueño... —¡*Haberlo* dicho antes!²⁷

De mandato o prohibición:

- (46) Callaros
- (47) No *fumar*; *apagar* el móvil
- (48) ¡Sin *empujar*!
- (49) ¡A *comer*!

Rasgos discursivos: modulación del impacto del acto directivo, lengua hablada, registro coloquial e incluso vulgar, menor incidencia en la lengua escrita, por ejemplo en textos que expresan reglas de comportamiento social (por ejemplo: rótulos, avisos, reglas de comportamiento social).

4. Conclusiones

En este artículo hemos intentado plantear la necesidad de una revisión del tratamiento de los usos del infinitivo independiente en español, esbozando un análisis pragmático-discursivo basado en tres criterios fundamentales: grado de verbalidad, tipo de acto de habla y funciones discursivas. El análisis, que, por supuesto, necesita ser refinado y desarrollado²⁸, confirma la expansión y la vitalidad en la lengua española del

²⁷ Estructuras denominadas «infinitivos retrospectivos» por Ignacio Bosque, citado en María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2340.

²⁸ Una cuestión teórica relevante que necesita atención es el papel de la modalidad en el análisis (en este ámbito, estamos considerando la aplicación de la tipología propuesta por Nicole Le Querler, *Typologie des modalités*, Caen, Presses Universitaires de Caen,

infinitivo frente a las formas personales del verbo, ya observada por Emilio Lorenzo²⁹ y destaca el carácter especialmente innovador de algunos usos discursivos de los infinitivos independientes asociados a los nuevos medios de comunicación. Las tendencias observadas, que apuntan a un proceso de «pragmatización» de la forma del infinitivo en español, presentan interesantes implicaciones en una perspectiva de la gramática de esta forma no personal y, en general, en el marco de la tipología de las lenguas romances.

OBRAS CITADAS

- Álvarez de Miranda, Pedro, «Hablar como indios», en *Rinconete* (20-11-2012) [fecha de consulta: 20-07-2016] <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antoriores/noviembre_12/20112012_01.htm>.
- Bosque, Ignacio, *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*, Madrid, Síntesis, 1989.
- Calò, Cristina, *Argomentazione e modalità in lingua spagnola: un'analisi di alcune marche discorsive*, Giuliana Fiorentino y Rita Fresu (dir.), Roma, Universidad Roma Tre, 2015 (trabajo de fin de grado inédito).
- Escandell Vidal, María Victoria, «La interrogación en infinitivo como réplica», en *Epos. Revista de Filología*, 3 (1987), pp. 81-96.
- Hermoso Mellado-Damas, Adelaida, «Modalidad y actos de habla», en Emilia Alonso *et al.* (ed.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 247-256.
- Hernanz, María Lluisa, «El infinitivo», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 2197-2356.
- Lázaro Carreter, Fernando, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- Le Querler, Nicole, *Typologie des modalités*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.

1996). De la misma manera, la clasificación tendría que dar cuenta de manera aceptable de todos los usos del infinitivo independiente observables en el discurso.

²⁹ Emilio Lorenzo, *El español de hoy, lengua en ebullición*, Madrid, Gredos, 1994.

- Lorenzo, Emilio, *El español de hoy, lengua en ebullición*, Madrid, Gredos, 1994.
- Palmerini, Monica, «Su un uso innovativo della lingua spagnola: l'infinito come strategia assertiva», en Franca Orletti, Anna Pompei y Edoardo Lombardi Vallauri (ed.), *Grammatica e pragmatica. Atti del XXXIV Convegno della Società Italiana di Glottologia*, Roma, Il Calamo, 2012, pp. 233-237.
- , *L'infinito in spagnolo: tipi di costruzioni e aspetti funzionali*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2006 (investigación post-doctoral inédita).
- Pérez Vázquez, María Enriqueta, y Federico Maria Telli, «Infinitivos independientes en español e italiano», en *MediAzioni*, 12 (2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-05-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-12-2012/79-articoli-2012/217-infinitivos-independientes-en-espanol-e-italiano.html>>.
- , y Félix San Vicente, «Las formas verbales no flexionadas y su estandarización: el infinitivo», en *MediAzioni*, 1 (2005), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 09-07-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no1-anno2005/54-articolino1-anno2005/143-e-perez-vazquez-f-san-vicente.html>>.
- , y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», en Lorenzo Blini y Maria Vittoria Calvi (ed.), *Escritura y conflicto – Scrittura e conflitto*, Madrid, Instituto Cervantes, 2004, pp. 197-215.
- Quintero Ramírez, Sara, «*Et nous de parler de l'infinitif de narration*. Rasgos textuales del infinitivo narrativo», en Leonel Ruiz Miyares et al. (ed.), *Comunicación social: retos y perspectivas*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2015, vol. 1, pp. 268-272.
- , «Factores pragmático-culturales del infinitivo enunciativo y del *infinitif de narration* en los medios de comunicación de América Latina y Canadá», en *FIAR: Forum for Inter-American Research* 7.1 (2014), pp. 1-18.
- , «Factores pragmático-textuales del infinitivo enunciativo», en Leonel Ruiz Millares, María Rosa Álvarez Silva y Alex Muñoz Alvarado (ed.), *Actualizaciones en comunicación social*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2013, vol. 1, pp. 283-287.
- Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010.
- Ridruejo, Emilio, «El infinitivo enunciativo en el español actual», en *Acta Universitatis Wratislaviensis* 1370 (1992), pp. 137-148.

Searle, John R., «A Taxonomy of Illocutionary Acts», en Keith Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.

Skydsgaard, Sven, *La combinatoria sintáctica del infinitivo español*, Madrid, Castalia, 1977.

Hacia una teoría fraseométrica: dos calas en el segundo ciclo del *mester de clerezía*¹

FRANCISCO P. PLA COLOMER

Universidad de Jaén

RESUMEN: El estudio individualizado de los textos poéticos medievales reviste importancia para la descripción adecuada del componente lingüístico en su perspectiva diacrónica. El segundo ciclo de la escuela del *mester de clerezía*, desarrollado en el entorno cultural innovador del siglo XIV, representa un corpus de trabajo del que se pueden extraer datos suficientes para el conocimiento detallado de la lengua castellana en dicho segmento temporal. La presente investigación tiene la finalidad de analizar las variantes fraseológicas de *al siniestro* y *en cuerpo y alma* documentadas en dicho corpus conforme a la métrica que caracteriza esta escuela. Con todo ello se pretende avanzar hacia una fraseometría histórica capaz de arrojar luz sobre la relación existente entre la métrica y la reconstrucción de las variantes locucionales en el devenir de la lengua.

PALABRAS CLAVE: Fraseología histórica, métrica, *mester de clerezía*, historia de la lengua, fonética y fonología históricas

1. Estado de la cuestión e hipótesis de partida

La relación entre refranes, frases proverbiales, sentencias o enunciados paremiológicos y los romances, junto con los textos poéticos de tradición

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Fraseología de la Lengua Española en su Diacronía: desde los orígenes hasta el siglo XVIII* (FRASLEDIA - código FFI2013-44682-P), dirigido en la Universitat de València por María Teresa Echenique Elizondo y María José Martínez Alcalde.

cancioneril, ha sido objeto de estudio por parte de especialistas como Menéndez Pidal², Margit Frenk³, García-Page⁴, Hugo Bizzarri⁵ o más recientemente Alexandra Oddo⁶, cuya investigación se ubica en la misma línea que las de Anscombe⁷ o Benveniste⁸. Todos ellos coinciden en afirmar la existencia de cierto parentesco rítmico-estrófico que permitió la inclusión, en ocasiones abusiva por parte de la tradición poética castellana, de estos enunciados en los rígidos metros de los versos.

La ausencia de investigaciones centradas en el estudio de las locuciones fraseológicas y la influencia del ritmo, la rima y el metro en el proceso de nivelación variacional ha conducido a establecer el punto de partida en los estudios sobre paremias, en tanto estructuras fijas, con la finalidad de ampliar y complementar una teoría sobre fraseometría histórica desde una doble perspectiva de la teoría métrica: la pura y la sintagmática.

Fue precisamente Jean-Claude Anscombe⁹ quien definió los universales que caracterizan los refranes, apoyado en los aportes ofrecidos por los estudios métricos. La presencia de rasgos como el bimembrismo y la rima (total o parcial) o la tendencia a la acomodación de las estructuras lingüísticas a patrones métricos isosilábicos (en su mayoría versos de arte menor) arrojan luz al proceso de nivelación de variantes paremiológicas en la historia.

² Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e investigación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

³ Margit Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 155-168; «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 235-244.

⁴ Mario García-Page, «Propiedades lingüísticas del refrán (II): el léxico», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 275-280.

⁵ Hugo O. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2004; «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», en *Bulletin Hispanique*, 110.2 (2008), pp. 407-430, y «El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (la invención de la ciencia paremiológica)», en *Paremia*, 17 (2008), pp. 27-40.

⁶ Alexandra Oddo, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español», en *Rhythmica*, 13 (2015), pp. 173-192.

⁷ Jean-Claude Anscombe, «Estructura métrica y función semántica de los refranes», en *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36, y «Refranes, polilexicalidad, y expresiones fijas», en María Luz Casal Silva *et al.* (ed.), *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, Madrid, Arrecife, 2000, pp. 33-53.

⁸ Émile Benveniste, «La notion de “rhythme” dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 2004, pp. 327-335.

⁹ Jean-Claude Anscombe, «Estructura métrica y función semántica de los refranes».

La relación entre refranes y composiciones líricas para Bizzarri, sin embargo, se basa en las distintas funciones que estos pueden adoptar en el discurso poético: «estos anulan su ritmo para adoptar el del poema. [...] el refrán tiene un ritmo autónomo al del resto de la composición poética»¹⁰. Desde esta perspectiva, Bizzarri habla de esquemas generativos que otorgan al refrán su naturaleza rítmica. La estrecha vinculación entre el uso fraseológico de estas formas lingüísticas y los refranes hizo posible su cruce intertextual a lo largo de los Siglos de Oro¹¹.

Alexandra Oddo, por su parte, centra sus investigaciones en la reconstrucción histórica de la evolución de los enunciados paremiológicos¹². La combinación de elementos fónicos con la rima, el ritmo y las estructuras métricas más productivas de la lengua, entre ellas el isosilabismo, parece haber sido la causa de la fijación de variantes paremiológicas que cumplían con todas estas características¹³.

2. Hacia una fraseometría histórica: el segundo ciclo del *mester de clerezía*

Es bien sabido que la noción de ritmo no puede circunscribirse únicamente al campo de la poesía, sino a la totalidad de la producción del lenguaje. De entre todas sus manifestaciones, la métrica, como estudio de la regularidad de patrones rítmicos y de rima en la lengua natural y poética, ha permitido solventar interrogantes planteados en la tradición filológica desde los estudios de Menéndez Pidal, Lapesa, Dámaso Alonso o Lázaro Carreter, entre otros muchos. En estudios anteriores, la métrica y la rima ha servido de indudable herramienta filológica en el proceso de reconstrucción del componente fónico de la lengua¹⁴; de igual modo, su aplica-

¹⁰ Hugo O. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, p. 171.

¹¹ Hugo O. Bizzarri, «Refranes y romances: un camino en dos direcciones»; «El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (la invención de la ciencia paremiológica)».

¹² Alexandra Oddo, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español».

¹³ La tendencia a crear una rima consonante o asonante no parece característica *sine qua non* en el proceso de fijación de estas estructuras, más bien, al igual que los versos, responden al influjo del ritmo silábico-acental consustancial a la lengua castellana.

¹⁴ Francisco P. Pla Colomer, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana*, Valencia / Neuchâtel, Tirant Humanidades, 2014; «Letra y voz de Ayala: canciller entre tradición y vanguardia», en *Revista de Historia de la Lengua Española*, 8 (2014), pp. 113-148; «Métrica y pronunciación en el *Libro de buen amor*: prototipo del isosilabismo castellano medieval», en *Analecta Malacitana*, 38 (2015), pp. 55-78; «Por que

ción al campo de la fraseología histórica ha concluido en resultados, todavía parciales, pero de igual modo satisfactorios. El estudio de estructuras locucionales prepositivas (<ayuso>, <de yuso>, <de suso>), conjuntivas (<pues que>) y adverbiales (<despues>) en el *Libro de miseria de omne*¹⁵ confirma la relación existente entre la evolución rítmico-acental de la lengua castellana y el proceso de adecuación de las variantes a dicho esquema silábico, correspondiente con la relevante etapa histórica que supuso el reinado de Alfonso Onceno (1312-1350).

Con la finalidad de continuar en esta línea, se han seleccionado otros hitos literarios insertos en la misma tradición discursiva poética: el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita¹⁶, los *Proverbios morales* de Sem Tob¹⁷ y el *Rimado de Palacio* del Canciller López de Ayala¹⁸. La época del reinado de Alfonso Onceno y la dinastía Trastámara se caracteriza precisamente por ser un tiempo de cambio y variación, sujeto a fuertes condicionantes externos e internos que trajeron consigo la convivencia de variantes alofónicas, sujetas a parámetros lingüísticos relacionados con la evolución de, entre otros, la estructura silábica o la posición acental de la lengua castellana.

3. Estudio del corpus

Los textos seleccionados tienen en común la tendencia a crear versos isosilábicos en el marco de la forma y función poética de cada uno de ellos¹⁹:

escritura rimada es mejor decorada. Nueva revisión sobre la lengua, métrica y estilística de los *Proverbios morales* de Sem Tob», en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 34.1 (2018), pp. 312-339.

¹⁵ Francisco P. Pla Colomer, «Aproximación a una fraseometría histórica de la lengua castellana: el *Libro de miseria de omne* y el segundo ciclo del *mester de clerezía*», en María Teresa Echenique Elizondo, María José Martínez Alcalde, Juan Pedro Sánchez Méndez y Francisco P. Pla Colomer (ed.), *Fraseología española: diacronía y codificación*, Madrid, CSIC, 2016, pp. 59-74.

¹⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Joan Corominas (ed.), Madrid, Gredos, 1967.

¹⁷ Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (ed.), Madrid, Cátedra, 1998.

¹⁸ Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, Rafael Lapesa y Pilar Lago (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Esport / Biblioteca Valenciana, 2010.

¹⁹ Para una mayor información terminológica: José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, UNED, 2014; Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2000; Isabel Uría Maqua, *Panorama crítico del mester de clerezía*, Madrid, Castalia, 2000.

estrofas de hemistiquios heptasílabos en la obra de Sem Tob, quien devuelve el alejandrino a su forma primitiva, y estrofas homogéneas de hemistiquios heptasílabos u octosílabos, en el caso de Juan Ruiz y López de Ayala, representantes de una genuina innovación poética correspondiente con su época.

Con la finalidad de obtener resultados homogéneos, se han seleccionado dos locuciones adverbiales de las que se documentan múltiples variantes en convivencia en los testimonios conservados de estas obras. Para su correcta descripción, se tendrá en cuenta la caracterización métrica en la que se insertan, así como el aporte proporcionado por el contraste con otras documentaciones medievales²⁰, en el marco teórico de los estudios sobre fraseología histórica²¹.

3.1. *Al siniestro / a la siniestra*

Según Corominas y Pascual²², *siniestro* procede del latín vulgar SINĒXTER, desviación de SINISTER por influjo de DĒXTER. En Berceo aparece la estructura *a siniestro*, mientras que *al siniestro* se documenta en *CORDE* en el *Calila e Dimna* y dos veces en el *Libro de Alexandre*. No resulta casual que en la siguiente centuria solo aparezca en 6 documentos, dos de ellos en textos poéticos: las coplas del Marqués de Santillana y el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala (1):

²⁰ *Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 12-08-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>; *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)* (base de datos) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://buscon.rae.es/ntlle/Srvlt/GUILoginNille>>; Lidio Nieto y Manuel Alvar, *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*, Madrid, Arco Libros, 2007.

²¹ María Teresa Echenique Elizondo, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias, Francisco Javier Herrero y Antonio Narbona (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, vol. 1, pp. 545-560; con María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013; Mario García-Page, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008; Santiago Vicente Llavata, *Estudio histórico de la fraseología en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana)*, Valencia, Universitat de València, 2011; Kathrin Steyer, «Patterns. Phraseology in a State of Flux», en *International Journal of Lexicography*, 28.3 (2015), pp. 279-298.

²² Juan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, s.v. «siniestro».

Verso	Escansión
si al siniestro fuere, allí me alcançará;	oòóó óo / óo oòóó(o)
si buelvo a la diestra; ¿quién d'Él escapará (<i>Rimado de Palacio</i> , 1196c)	óo óoóó / óo oòóó(o)

Caso contrario representa la variante *a la siniestra*. En el siglo XIII se documenta en un total de 7 textos, todos ellos prosísticos y, en el XIV en 19 documentos, tanto en prosa como en verso. Es la forma empleada por López de Ayala en su *Traducción de las «Décadas» de Tito Livio*, así como variante mayoritaria en la poesía de cancionero y en el *Libro de buen amor* (2):

Verso	Escansión
sus pecados e sus males	òóó òóó
échalos a la siniestra ; (<i>Libro de buen amor</i> , 1718e)	óo oòóó

Esta primera lectura de datos parece apuntar a una clara preferencia lingüística por la variante con actualizador pleno (*a la siniestra*) que, en términos métricos, consiste en un pie pentasílabo de ritmo trocaico, frente a la variante contraída (*al siniestro*) que se trata de un tetrasílabo dactílico. Parece posible afirmar que la forma empleada por Ayala en su poemario se tratara de una variante ya en retroceso que permitió la regularización del verso²³.

3.2. *Con cuerpo y con alma / En cuerpo y alma*

La documentación de los textos del siglo XIII recogen la existencia de las variantes *en cuerpo e en alma*, *en cuerpo e en anima* y *en cuerpo e en el alma* (3):

Verso	Escansión
assí Nuestro Ssennor Ihesu Cristo se ffizo en Santa María, que ffué linpia e clara en cuerpo e en alma (<i>Setenario</i>)	óóo oóo

²³ La proyección de estas formas en una búsqueda en *CORDE* hasta el siglo XVI parece confirmar también estos resultados: *al siniestro* se documenta en 6 textos prosísticos, mientras que *a la siniestra* pervive en 19 documentos, incluida, entre otras, la poesía de Enzina.

Verso	Escansión
E ruego a Dios que el demande la mi anima e el mi cuerpo de ti, ca tu me has muerto e perdido en cuerpo e en anima (<i>Castigos de Sancho IV</i>)	oóo oóoo
e la leuo en cuerpo [e] en el alma para la su gloria del regno de los çielos (<i>Castigos de Sancho IV</i>)	oóo ooóoo
devían tremir * e absolver * a los tales en cuerpo e ánima , como malvados, (<i>Corbacho</i>)	oóo oóo
Asi junta / des' que defunta / en cuerpo e alma disjunta (<i>Cancionero de Juan Fernández de Íxar</i>)	oóoo

Es en el siguiente siglo cuando se atestigua por vez primera *en cuerpo e alma* y *en cuerpo e anima*. Pla demostró que el reinado de Alfonso Onceno representa la etapa donde tiene lugar el proceso de apertura de la reestructuración silábico-acental de la lengua castellana²⁴, por lo que parece adecuado pensar que a partir de ese momento esta locución empezara a fijarse con la omisión del segundo elemento relacionante de su estructura bimembre, hecho que propició la sinalefa entre la conjunción y la voz *alma/ánima*. El estudio métrico de estas variantes en convivencia arroja luz sobre la preferencia por la forma sincopada *alma*, ya que *en cuerpo y alma* es un pie métrico pentasílabo de ritmo trocaico que permite adecuarse a la rítmica consustancial del octosílabo, metro básico del ritmo propio de la lengua castellana.

En contraste con estos datos, López de Ayala, en la línea de su genio creativo, desautomatiza esta locución, seguramente influido por la estructura sintáctica común del castellano medieval basada en la adición copulativa de elementos introducidos por relacionantes, como es el caso de *con cuerpos e con averes* (en el *Poema de Alfonso Onceno*) o *con cuerpos, e con bues e con bestias* (en *Documentos del monasterio de Oña*) (4):

Verso	Escansión
¡Dios nos guarde, amén! Ca todo lo perdieron, con cuerpos e con almas , quanto dende troxieron (<i>Rimado de Palacio</i> , 677c)	óóo ó(ó) / oóo òóoo oóo òóo / òóoo oóo

²⁴ Francisco P. Pla Colomer, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana*.

La estructura locucional desautomatizada (*con cuerpos e con almas*) se ajusta a los parámetros métricos del hemistiquio heptasílabo de los rígidos moldes estróficos de la cuaderna vía; en cambio, su estructura silábico-acental, frente a la variante *en cuerpo y alma*, habría sido poco productiva en el proceso de fijación idiomática en relación con la evolución rítmica de la lengua.

4. Conclusiones provisionales

La preferencia por la estructura con actualizador *a la siniestra*, así como el proceso progresivo de asentamiento y fijación de *en cuerpo y alma*, parece obedecer, además de a otros imperativos puramente gramaticales, a un ritmo silábico acental generalmente trocaico (aunque también dactílico) inserto en la estructura métrica de orden superior correspondiente con el verso de arte menor, seguramente octosílabo.

A falta de estudios más concretos sobre esta materia, y todavía de manera provisional, la presente aproximación da muestra de la vinculación existente entre métrica, ritmo y rima, y la evolución de las unidades lingüísticas²⁵. Del mismo modo que la investigación de Oddo²⁶ permite acercarse a una reconstrucción paremiológica y fijar, con gran adecuación, la variación en el proceso de fijación de estas estructuras, la rima y el ritmo también confieren a las unidades fraseológicas de una sonoridad y una musicalidad que concurren a su reconocimiento por parte de una comunidad hablante en estrecha dependencia con el ritmo intrínseco de su lengua.

Por ahora, el corpus poético del segundo ciclo del *mester de clerezía* permite dar cuenta de ciertos aspectos relevantes en el proceso de fijación de estas unidades fraseológicas según los parámetros contextuales del siglo XIV. A su vez, estos resultados se vinculan con aquellos proporcionados por la estilística textual: el estilo directo y conciso de los *Proverbios morales* de Sem Tob, que carece de locuciones relacionantes y apenas se documenta empleo de locuciones adverbiales, contrasta con el más innovador del Arcipreste de Hita, quien prefiere el empleo de las variantes locucionales más adecuadas con las características lingüísticas de su época, como así se documenta en el poemario de López de Ayala,

²⁵ Francisco Pedro Pla Colomer, «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», en *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 87-113.

²⁶ Alexandra Oddo, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español».

cuyo ingenio poético creador lleva a desautomatizar estas unidades en aras de regularizar la métrica de sus versos.

Desde esta perspectiva, el influjo del metro poético y la rima pudo influir en la variación y cambio de las estructuras lingüísticas todavía en proceso de fijación. Sin embargo, teniendo en cuenta el corpus poético en su conjunto, la tendencia general no fue que el ritmo de los versos imperara en la elección de ciertas variantes²⁷, sino todo lo contrario, el ritmo natural de la lengua castellana fue uno de los factores que influyó en la fijación de las formas lingüísticas y, a su vez, en la evolución del metro poético.

OBRAS CITADAS

- Anscombe, Jean-Claude, «Refranes, polilexicalidad, y expresiones fijas», en María Luz Casal Silva *et al.* (ed.), *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, Madrid, Arrecife, 2000, pp. 33-53.
- , «Estructura métrica y función semántica de los refranes», en *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36.
- Benveniste, Émile, «La notion de “rhythme” dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 2004, pp. 327-335.
- Bizzarri, Hugo O., «El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (la invención de la ciencia paremiológica)», en *Paremia*, 17 (2008), pp. 27-40.
- , «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», en *Bulletin Hispanique*, 110.2 (2008), pp. 407-430.
- , *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2004.
- Carrión, Sem Tob de, *Proverbios morales*, Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (ed.), Madrid, Cátedra, 1998.
- Corominas, Juan, y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.

²⁷ Caso contrario apunta Lázaro Carreter en su profusa investigación sobre la poesía de Juan de Mena y el Marqués de Santillana («La poética del arte mayor castellano», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 343-378).

- Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 12-08-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Domínguez Caparrós, José, *Métrica española*, Madrid, UNED, 2014.
- Echenique Elizondo, María Teresa, y María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- , «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias, Francisco Javier Herrero y Antonio Narbona (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, vol. 1, pp. 545-560.
- Frenk, Margit, «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 235-244.
- , «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 155-168.
- García-Page, Mario, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- , «Propiedades lingüísticas del refrán (II): el léxico», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 275-280.
- Lázaro Carreter, Fernando, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 43-378.
- López de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio*, Rafael Lapesa y Pilar Lago (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Esport / Biblioteca Valenciana, 2010.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e investigación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Nieto, Lidio, y Manuel Alvar, *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)* (base de datos) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.
- Oddo, Alexandra, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español», en *Rhythmica*, 13 (2015), pp. 173-192.
- Pla Colomer, Francisco P., «Por que escritura rimada es mejor decorada. Nueva revisión sobre la lengua, métrica y estilística de los *Proverbios morales* de Sem Tob», en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 34/1 (2018), pp. 312-339.
- , «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», en *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 87-113.

- , «Aproximación a una fraseometría histórica de la lengua castellana: el *Libro de miseria de omne* y el segundo ciclo del *mester de clerezía*», en María Teresa Echenique Elizondo, María José Martínez Alcalde, Juan Pedro Sánchez Méndez y Francisco P. Pla Colomer (ed.), *Fraseología española: diacronía y codificación*, Madrid, CSIC, 2016, pp. 59-74.
- , «Métrica y pronunciación en el *Libro de buen amor*: prototipo del isosilabismo castellano medieval», en *Analecta Malacitana*, 38 (2015), pp. 55-78.
- , «Letra y voz de Ayala: canciller entre tradición y vanguardia», en *Revista de Historia de la Lengua Española*, 8 (2014), pp. 113-148.
- , *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana*, Valencia / Neuchâtel, Tirant Humanidades, 2014.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, Juan Corominas (ed.), Madrid, Gredos, 1967.
- Steyer, Kathrin, «Patterns. Phraseology in a State of Slux», en *International Journal of Lexicography*, 28.3 (2015), pp. 279-298.
- Uría Maqua, Isabel, *Panorama crítico del mester de clerezía*, Madrid, Castalia, 2000.
- Vicente Llavata, Santiago, *Estudio histórico de la fraseología en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana)*, Valencia, Universitat de València, 2011.

Contenido léxico, estructura argumental y esquemas sintácticos del verbo *ver*

BLANCA ELENA SANZ MARTIN

Universidad Autónoma de Aguascalientes

RESUMEN: Este trabajo analiza la interacción entre léxico y sintaxis a partir del estudio sistemático del verbo *ver*, cuyo contenido léxico implica un esquema conceptual de percepción que se codifica sintácticamente mediante estructuras transitivas en las que aparece un sujeto (el perceptor) y un objeto directo (la entidad percibida). Se parte de la hipótesis general de que el contenido léxico de dicho verbo no determina unívocamente la estructura argumental y su codificación sintáctica, de manera que existen alternativas construccionales como variaciones del esquema conceptual básico. A partir del análisis de datos empíricos de la lengua, se identifican los distintos esquemas sintácticos del verbo *ver* y los significados construccionales asociados a los mismos. Asimismo, la polisemia de verbo se analiza a la luz de los rasgos referenciales de sus argumentos.

PALABRAS CLAVE: Estructura argumental, verbos de percepción, esquemas sintácticos, polisemia

1. Introducción

Este trabajo presenta los resultados de la primera fase de un proyecto de investigación cuyo objeto de estudio es la caracterización sintáctico-semántica del verbo *ver*. Se analizará la interacción entre léxico y sintaxis a partir del estudio sistemático del verbo *ver*, cuyo contenido léxico implica un esquema conceptual de percepción que se codifica sintácticamente mediante estructuras transitivas en las que aparece un sujeto, es decir, el perceptor y un objeto directo, o sea, la entidad percibida.

Se defenderá la tesis de que, si bien el verbo *ver* requiere de dos participantes codificados sintácticamente a partir de una oración transitiva, el contenido léxico de dicho verbo no determina unívocamente la estructura argumental y su codificación sintáctica, de manera que existen alternativas construccionales como variaciones del esquema conceptual básico.

Los datos de la investigación provienen del *Corpus del Español* de Mark Davies¹, así como de ejemplos recogidos de la lengua espontánea.

2. Productividad semántica del verbo *ver*

La gran diversidad de esquemas construccionales del verbo *ver* se deriva del hecho de que éste es muy productivo desde el punto de vista semántico, lo que resulta lógico si adoptamos una perspectiva funcional en la cual el análisis sintáctico no puede prescindir del nivel semántico.

La productividad semántica del verbo *ver* se debe, entre otros factores, a la importancia del sentido al que el verbo en cuestión alude. Viberg muestra que existe una tendencia hacia la supremacía de la vista sobre los demás sentidos². Los argumentos que ofrece el autor son los siguientes: 1) existe una tendencia casi universal de los significados de los verbos de percepción del tipo «see» en las distintas lenguas, 2) hay un número elevado de elementos léxicos que se refieren a la visión y 3) los patrones de lexicalización de la visión permiten predecir los patrones de otras modalidades sensoriales (por ejemplo, una lengua no hará la distinción en cuanto agencia del tipo «listen» versus «hear» a menos que también la tenga en los verbos de percepción visual). A partir de lo anterior, el autor ofrece la siguiente jerarquía de los sentidos:

Vista > oído > tacto > gusto, olfato

En el mismo sentido, Ibarretxe-Antuñano señala que para las sociedades occidentales la visión es el sentido por excelencia desde la época de la Ilustración³. Por lo anterior, en general, la vista es el más apreciado desde

¹ *Corpus del Español* (base de datos) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.

² Åke Viberg, «The Verbs of Perception: A Typological Study», en *Linguistics*, 21 (2013), pp. 123-162.

³ Iraide Ibarretxe-Antuñano, «El cómo y el porqué de la polisemia de los verbos de percepción», en Clara Molina, Marisa Blanco, Juana Marín, Ana Laura Rodríguez y

el punto de vista cognitivo, pues se considera que el modo más fiable de conocer algo es verlo. Aunque vale la pena aclarar que es una tendencia, pero no un universal lingüístico, pues existen algunas excepciones.

La productividad semántica del verbo *ver* también se relaciona con su carácter prototípico, factor responsable de que presente una altísima frecuencia de uso. Lo anterior se puede comprobar de manera empírica de manera muy sencilla mediante la búsqueda de distintos verbos de percepción en el *Corpus del Español* de Mark Davies, que tiene la ventaja de estar lematizado. La búsqueda de algunos verbos de percepción en el siglo XX arroja los siguientes resultados:

Verbo	Número de ocurrencias
<i>ver</i>	39015
<i>mirar</i>	12174
<i>sentir</i>	8738
<i>oír</i>	5904
<i>escuchar</i>	4512
<i>observar</i>	2778
<i>percibir</i>	936
<i>oler</i>	653
<i>saborear</i>	132
<i>degustar</i>	40

Estas cifras nos confirman el carácter prototípico de *ver*, no solo en la clase de los verbos de percepción visual, sino en los de percepción en general, pues existe una correlación entre la frecuencia de un vocablo y su carácter prototípico. Al respecto, Kleiber afirma que el prototipo es el ejemplar idóneo comúnmente asociado a una categoría. De esta manera, los prototipos se relacionan con una frecuencia elevada, que es «única garante de la estabilidad inter-individual necesaria para su pertinencia»⁴.

Los vocablos más frecuentes son más susceptibles a ser polisémicos, es decir, existe una mutua dependencia entre frecuencia y polisemia⁵. La

Manuela Romano (ed.), *La lingüística cognitiva en España en el cambio de siglo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 213-228.

⁴ Georges Kleiber, *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*, Madrid, Visor Libros, 1995, p. 48.

⁵ Gertraud Fenk-Oczlon y August Fenk, «Frequency Effects on the Emergence of Polysemy and Homophony», en *Information Technologies and Knowledge*, 4.2 (2010), p. 102.

revisión lexicográfica del verbo *ver* muestra que, en efecto, es sumamente polisémico, pues el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* registra más de veinte acepciones.

Así, los múltiples significados del verbo también se codifican de distintas maneras en la sintaxis. De hecho, la simple revisión lexicográfica pone de manifiesto que el verbo se usa tanto de manera transitiva como pronominal. A continuación, mostraré que el verbo en cuestión presenta diferentes alternativas construccionales, de manera que observamos un correlato entre la productividad semántica y la sintáctica.

3. Esquemas sintácticos del verbo *ver*

El contenido léxico del verbo *ver* determina su realización sintáctica de base. Puesto que el verbo indica percepción, requiere dos participantes inherentes al proceso perceptivo: el individuo que experimenta un estímulo exterior (perceptor) y el estímulo experimentado (la entidad percibida). Por lo tanto, se espera que el verbo presente un esquema construccional en que aparezcan ambos participantes. Por ello, como señala García Miguel, el esquema sintáctico transitivo es el más frecuente con verbos de percepción, como en (1), donde el perceptor ocupa la posición de sujeto gramatical y el percibido la de objeto directo⁶.

- (1) Juan ve el paisaje.

Los rasgos referenciales del perceptor pueden ser muy variados, pero en general se pueden percibir entidades concretas como en (1), o abstractas, como en (2a) y (2b). Estas últimas se refieren a situaciones o eventos:

- (2a) Pero la incapacidad para afrontar el problema, de manera eficaz es compartida por todos los países, sin excepción, pues **ven** cómo crece cada día el poder de los sindicatos del crimen y merma la capacidad operativa de los organismos preventivos y de coerción. (Enc: Nuevo milenio)
- (2b) no **veo** qué hay de malo en la conservación de los bienes naturales, que son patrimonio personal; un verdadero aporte a la ecología tan mentada. (*Preludio con fuga*)

⁶ José María García-Miguel, «Aproximación empírica a la interacción de verbos y esquemas construccionales, ejemplificada con los verbos de percepción», en *Estudios de Lingüística*, 19 (2015), pp. 169-191.

Además del esquema construccional básico transitivo, el verbo *ver* tiene la posibilidad de aparecer en muchas otras alternativas construccionales, que son el objeto de estudio de este trabajo, las cuales se mencionan a continuación:

3.1. *Dativo posesivo*

Hay construcciones con el verbo *ver* que presentan un esquema sintáctico triactancial. En estos casos, la percepción de una parte implica la percepción (parcial) del todo, que se convierte así en participante inherente de la situación y se expresa en forma de dativo posesivo:

(3a) María le **vio** la cara a Juan.

(3b) Juan le **ve** muchos defectos a la construcción.

3.2. *Omisión del objeto directo*

El verbo aparece en un esquema monoactancial donde no se menciona explícitamente la entidad percibida, es decir, el objeto directo, y sirve de indicación al oyente para que preste atención. En tales casos, el verbo adquiere la función de marcador discursivo, como se ilustra en los ejemplos de (4):

(4a) ¡Ah! sí es verdad... sí es verdad que tú estás hablando en... intelectual... Inf. A—... o sea, no te lo estoy diciendo... sino te lo digo por... no... no intelectualmente, sino que, bueno, éstos son los términos que yo utilizo, ¿**ves?**, o sea, por eso me preguntan alguna cosa, porque yo los utilizo normalmente... eh... en mi Escuela, ¿**ves?**, entonces a lo mejor... o sea, te digo... (Habla Culta: Caracas: M15)

(4b) y don Luis Benedito, hermano menor de don José María Benedito, artista fantástico, dedicado especialmente a los mamíferos [...] bueno, pues don Luis Benedito, en una ocasión, me llevó y me dijo: «¡hombre!, **vamos a ver**, M, ¿qué te parece ese bicho?», y me señalaba un águila imperial que estaba firmada por mí. (Entrevista ABC)

(4c) Enc. —Y ¿las «Noches del Baratillo» son unas reuniones fundamentalmente literarias? Inf. —Bueno, pues **verás**. Son muy curiosas. Son poéticas. Son una especie de tertulia poética. (Habla Culta: Sevilla: M16)

Con respecto a la expresión *vamos a ver*, procedente de una perífrasis verbal de futuro inmediato, Breñes Peña⁷ sostiene que ha pasado a desempeñar, tras un proceso de gramaticalización, diferentes funciones discursivas. Esta expresión actúa, principalmente, en el ámbito de la conexión en relación con la dimensión enunciativa, es decir, con el proceso de construcción y regulación del propio discurso o del desarrollo de la comunicación.

El ejemplo (4c) corresponde al español peninsular. De acuerdo con Chodorowska-Pilch, el marcador discursivo *verás* en este dialecto es un marcador gramaticalizado de cortesía⁸. Habría que analizar, entonces, si en otros dialectos presenta la misma función.

3.3. *Ver + se*

El verbo *ver* suele ir acompañado de la partícula *se*, cuya función ha de deslindarse. Encontramos construcciones en donde aparece un morfema de oración impersonal, en las cuales el objeto directo puede presentarse como una frase nominal, como en (5a), o bien, como una oración completiva, tal como en (5b). Asimismo, encontramos construcciones en las que la partícula *se* presenta la doble lectura de morfema de impersonal o de pasiva, como en (5c), mientras que, en otros casos, la partícula *se* funciona inequívocamente como un marcador de pasiva, como ocurre en (5d). Además, el pronombre que acompaña a *ver* puede fungir como un dativo de interés (5e), como un pronombre reflexivo (5f) o recíproco (5g).

(5a) **Se ve** a Juan Pablo II depositando una piedrecita sobre la tumba de Pedro Luis Boitel. (Cuba: CubaNet)

(5b) **Se veía** que ése era el modo habitual en que transcurrían sus charlas. (*Por culpa del doctor Moreau*)

⁷ Ester Brenes Peña, «Enunciación y conexión: *vamos a ver*», en Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (ed.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, p. 76.

⁸ Marianna Chodorowska-Pilch, «*Verás* in Peninsular Spanish as a Grammaticalized Discourse Marker Invoking Positive and Negative Politeness», en *Journal of Pragmatics*, 40 (2008), pp. 1357-1372.

- (5c) Es que además desde el Palacio de Oriente no **se ve** esa perspectiva de Palacio. (Habla Culta: Madrid)
- (5d) Con asombro **se ven** todos los climas que hay desde el Polo al Ecuador. (Habla Culta: Habana)
- (5e) iba a matiné doble y después a vespertina, **se veía** todas las películas de vaquero y de detectives. (Habla Culta: Bogotá)
- (5f) **se veía** a sí mismo sin vísceras, totalmente vacío de órganos. (Señales: una intrahistoria)
- (5g) todas las señoras conocidas **se veían**, se hablaban, y luego después, a la salida, pues igual, salían todas las señoras ya con sus, las salidas de teatro puestas. (Habla Culta: Madrid: M15)

3.4. *Predicación secundaria*

En ciertos contextos, el verbo *ver* selecciona un evento, el cual se puede expresar mediante un predicado secundario o complemento predicativo en una cláusula mínima, como en (6):

- (6) **Vi** a Juan deprimido.

El predicado secundario *deprimido* establece una relación pura de predicación –una relación sujeto-predicado–, sin las especificaciones de modo, tiempo, aspecto que se encuentran en una cláusula plena, además de que configuran un constituyente de la oración que tiene una interpretación proposicional o eventiva⁹. Por ello, la entidad percibida no es simplemente la entidad referida en el objeto acusativo, sino la percepción de dicha entidad como participante de un evento, por lo que no solo se predica que Juan fue percibido a través de la vista, sino que se percibió en un estado depresivo. Así, la cláusula mínima se puede parafrasear mediante una completiva conjugada:

- (7) **Vi** que Juan está deprimido.

⁹ Violeta Demonte y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, § 38.3.2.

3.5. Usos pronominales del verbo «*ver*» en contextos de predicación secundaria

De acuerdo con Demonte y Masullo, los verbos de percepción que toman un complemento predicativo dentro de una cláusula mínima se pueden detransitivizar y, como consecuencia de ello, convertirse en verbos pronominales. Dichos autores ofrecen el siguiente ejemplo con el verbo *ver*¹⁰:

(8) La agasajada **se veía** muy elegante.

En este ejemplo, de acuerdo con los autores, el uso del verbo *ver* en su forma pronominal equivale a una pieza léxica que solo puede usarse en un esquema intransitivo, de manera que la oración (8) es equivalente a (9):

(9) La agasajada **lucía** muy elegante.

Los verbos de percepción detransitivizados (los verbos pronominales *verse*, *oírse*, *sentirse*, etc.) pertenecen a la clase de los verbos pseudocopulativos, en tanto «que guardan una estrecha relación con los copulativos en su exigencia de un predicado que complete su baja significación»¹¹. Visto así, el verbo *ver* en contextos pronominales es hasta cierto punto equivalente al verbo *estar*:

(10a) Te **ves** contento / Estás contento.

(10b) Juan **se ve** preocupado / Juan está preocupado.

Sin embargo, en este tipo de construcciones el verbo conserva ciertos rasgos de su sentido básico de percepción y el uso del verbo *ver*, en contraste con una oración atributiva con el verbo *estar*, supone rasgos de modalidad epistémica, en tanto que alude al grado de certeza o duda que el emisor muestra con respecto a la verdad de la proposición contenida

¹⁰ Violeta Demonte y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», p. 2516.

¹¹ Violeta Demonte y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», § 38.3.4.1.

en su enunciado¹². Además, las construcciones no son compatibles con cualquier predicado secundario. Considérese el siguiente contraste:

(11a) La casa **se ve** descuidada.

(11b) *La casa **se ve** hipotecada.

Nótese que mientras que el estado de descuido que se predica de la casa es compatible con el acto de percepción, el estado de hipoteca no lo es. En otras palabras, el descuido de la casa deja unas marcas en el objeto que son perceptibles a través de la vista, lo que no ocurre si una casa está hipotecada. Lo anterior sugiere que, en efecto, el verbo *ver* conserva sus rasgos básicos de percepción.

3.6. «Ver» como auxiliar de pasiva

Existe una construcción pasiva perifrástica en que el verbo *ver* en su forma pronominal sirve de auxiliar. En estas construcciones se descarta el sentido reflexivo y la presencia del perceptor se difumina, de manera que *verse* es equivalente a ‘ser’, como se observa en los siguientes ejemplos:

(12a) territorios que conservaría hasta que en 1558 la reina María I Tudor **se vio obligada** a combatir junto a su esposo, el rey español Felipe II, contra el monarca francés Enrique II. (Enc: Guerra de los Cien Años)

(12b) Su política de reformas **se vio respaldada** en las elecciones generales celebradas en el Reino Unido el 7 de junio de 2001. (Enc: Tony Blair)

(12c) En la década de 1890, Fitzgerald y Lorentz aventuraron la hipótesis de que, cuando cualquier objeto avanza a través del espacio, su longitud en la dirección del movimiento **se ve alterada** por el factor beta. (Encuesta: relatividad)

Las oraciones anteriores son parcialmente equivalentes a construcciones con voz pasiva perifrástica:

(13a) María I Tudor fue obligada a combatir junto a su esposo.

¹² Joan Bybee, Revere Perkins y William Pagliuca, *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 179-180.

(13b) Su política de reformas fue respaldada en las elecciones generales.

(13c) Su longitud en la dirección del movimiento es alterada por el factor beta.

En esta construcción parecen existir restricciones semánticas sobre el participio, pues se observa, por ejemplo, que abunda en el corpus la combinación *verse obligado*, por lo que pareciera existir un lazo privilegiado entre la expresión de obligación y este tipo de constructo. También son recurrentes los participios *obligado*, *afectado*, *sorprendido* y *envuelto*.

3.7. Imposibilidad de utilizarse en voz pasiva

Una de las cuestiones más intrigantes de los verbos de percepción implica a la voz pasiva. De acuerdo con Fernández Lagunilla, «los problemas que han llamado la atención son dos: 1) la imposibilidad de la pasiva perifrástica de aparecer con las construcciones de infinitivo dependientes de *ver*, y 2) las restricciones que ofrece el proceso de la pasiva perifrástica cuando el complemento del verbo de percepción sensorial es un sintagma nominal»¹³. La autora ilustra este problema mediante los siguientes ejemplos:

(14a) **Vio** a Nureyev **bailar** *El lago de los cisnes*.

(14b) *Nureyev **fue visto** bailar *El lago de los cisnes*.

(15a) El partido **fue visto** por el rey.

(15b) *El mar **fue visto** por el rey.

De acuerdo con la autora mencionada, la restricción que manifiesta la pasiva perifrástica del verbo de percepción sensorial es un fenómeno bastante extendido entre las lenguas, lo que parece apuntar a una explicación semántica vinculada con el requisito léxico de simultaneidad temporal que impone el verbo *ver* sobre su complemento verbal. Dicho requisito no se cumple cuando en el complemento aparece un infinitivo pasivo (o un participio pasivo) dado el valor temporal –de anterioridad– de la pasiva perifrástica con *ser*.

¹³ Marina Fernández Lagunilla, «Sobre las restricciones del verbo *ver* con la pasiva», en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 32 (2007), p. 25.

3.8. «*Ver*» en infinitivo en construcciones de valor final

Zabalegui analiza la construcción *a ver si* en la historia del español, a partir de la distinción entre usos primarios y usos secundarios. En los primarios, la construcción depende de un segmento sintáctico anterior, como en (16a); en los secundarios, *a ver si* encabeza oraciones autónomas que llevan asociados valores pragmáticos de distinto tipo, como en (16b)¹⁴:

(16a) Pregunte a su hermana **a ver** si ella sabe algo.

(16b) **A ver** si nos perdemos.

La autora señala que *a ver si* es la única construcción que suele emplearse en dependencia de un segmento sintáctico anterior, mientras que *para ver si* y *por ver si* solamente se usan como construcciones dependientes.

4. Conclusiones

El verbo *ver* abarca una amplia gama de significados que parecen corresponderse con diferentes esquemas sintácticos. Por tanto, el verbo *ver* es un objeto de estudio susceptible de múltiples análisis, tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico, lo cual brinda una abundante materia prima de investigación. Hasta ahora, se han identificado los diferentes esquemas construccionales en los que puede aparecer el verbo *ver* y se ha presentado un análisis sintáctico-semántico preliminar, pero cada uno de los esquemas es susceptible de un estudio pormenorizado.

Sin embargo, los datos obtenidos hasta el momento nos permiten llegar a la conclusión de que el contenido léxico del verbo *ver* no determina unívocamente la estructura argumental y su codificación sintáctica, de manera que existen alternativas construccionales como variaciones del esquema conceptual básico.

¹⁴ Nerea Zabalegui, «Construcciones *a ver si*, *para ver si* y *por ver si*», en *Boletín de Lingüística*, 23 (2011), pp. 171-190.

OBRAS CITADAS

- Brenes Peña, Ester, «Enunciación y conexión: *vamos a ver*», en Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (ed.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, pp. 75-86.
- Bybee, Joan, Revere Perkins y William Pagliuca, *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Chodorowska-Pilch, Marianna, «*Verás* in Peninsular Spanish as a Grammaticalized Discourse Marker Invoking Positive and Negative Politeness», en *Journal of Pragmatics*, 40 (2008), pp. 1357-1372.
- Corpus del español* (base de datos) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.
- Demonte, Violeta, y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, pp. 2461-2524.
- Fenk-Oczlon, Gertraud, y August Fenk, «Frequency Effects on the Emergence of Polysemy and Homophony», en *Information Technologies and Knowledge*, 4.2 (2010), pp. 103-109.
- Fernández Lagunilla, Marina, «Sobre las restricciones del verbo *ver* con la pasiva», en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 32 (2007), pp. 24-38.
- García-Miguel, José María, «Aproximación empírica a la interacción de verbos y esquemas construccionales, ejemplificada con los verbos de percepción», en *Estudios de Lingüística*, 19 (2015), pp. 169-191.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide, «El cómo y el porqué de la polisemia de los verbos de percepción», en Clara Molina, Marisa Blanco, Juana Marín, Ana Laura Rodríguez y Manuela Romano (ed.), *La lingüística cognitiva en España en el cambio de siglo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 213-228.
- Kleiber, Georges, *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*, Madrid, Visor Libros, 1995.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2014.
- Viberg, Åke, «The Verbs of Perception: A Typological Study», en *Linguistics*, 21 (2013), pp. 123-162.

Contenido léxico, estructura argumental y esquemas sintácticos del verbo *ver*

Zabalegui, Nerea, «Construcciones *a ver si*, *para ver si* y *por ver si*», en *Boletín de Lingüística*, 23 (2011), pp. 171-190.

Aproximación a la fraseología del aragonés medieval a partir del estudio de la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia¹

SANTIAGO VICENTE LLAVATA

Universitat de València

RESUMEN: A partir del inventario de la fraseología representada en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia, el propósito de esta investigación es el de contribuir en forma elemental al conocimiento de la fraseología del aragonés medieval, así como de ofrecer elementos de comparación con otros espacios lingüísticos próximos –como es el caso del castellano y del catalán medieval–, con el fin de valorar en términos filológicos la continuidad histórica de ciertas unidades en sucesivos entornos literarios y culturales de la Península Ibérica.

PALABRAS CLAVE: Historia de la lengua, fraseología histórica, fraseología hispánica medieval, aragonés medieval, Juan Fernández de Heredia

1. Introducción

El interés científico por una disciplina tan versátil y poliédrica como es la fraseología ha experimentado un enorme impulso en los últimos tiempos, lo que ha conducido a disponer de evidencias destacables en el

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *FRASLEDIA (Fraseología de la lengua castellana en su diacronía: desde los orígenes hasta el siglo XVIII*, con referencia FFI2013-44682-P), dirigido por la Dra. María Teresa Echenique Elizondo y por la Dra. María José Martínez Alcalde.

conjunto de los aspectos nucleares de la teoría fraseológica del español, como es el caso del establecimiento de una taxonomía del universo fraseológico o la descripción de su funcionamiento en el discurso, entre otros muchos aspectos teóricos². Con todo, a pesar de estos avances indiscutibles, muy poco se conoce todavía acerca de su proceso general de institucionalización. De hecho, esos mismos estudios insisten en la idea de que la naturaleza gramatical de las unidades fraseológicas proviene de etapas históricas anteriores. Así, se suele afirmar que propiedades de estas unidades como la fijeza, la idiomática o la variación se han consolidado a lo largo de la historia del español.

Si las propiedades definitorias de la fraseología se han forjado en segmentos cronológicos anteriores a la época actual, será del todo necesario proyectar nuestra mirada a la propia historia particular de las unidades fraseológicas del español, con objeto de poder trazar el proceso general de institucionalización de estas unidades³. Se trata, en efecto, de

² Prueba de ello son las monografías que se han publicado en las dos últimas décadas, como son Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996; Leonor Ruiz Gurillo, *Aspectos de fraseología teórica española*, Valencia, Universitat de València, 1997; Esteban Montoro del Arco, *Teoría fraseológica de las locuciones particulares: locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*, Frankfurt, Peter Lang, 2006; Mario García-Page Sánchez, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008, e Inmaculada Penadés Martínez, *Gramática y semántica de las locuciones*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2012, sin olvidar el estudio pionero de Julio Casares Sánchez, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 1950.

³ María Teresa Echenique Elizondo, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Ramón Santiago Lafuente y Eugenio de Bustos Gisbert (ed.), *Homenaje a José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 545-560; María Teresa Echenique Elizondo, «Notas de sintaxis histórica en el marco del corpus de diacronía fraseológica del español (DIA-FRAES)», en Elisabeth Stark, Roland Schmidt-Riese y Eva Stoll (ed.), *Romanische Syntax in Wandel*, Tübingen, Gunter Narr, 2008, pp. 387-397; María Teresa Echenique Elizondo, «Algunas notas sobre latín y romance en la fraseología hispánica medieval», en Roger Wright (ed.), *Latin vulgaire – latin tardif VIII. Actes du VIII Colloque International sur le latin vulgaire et tardif (Oxford, 6-9 septembre 2006)*, Oxford, St. Catherine's College, 2008, pp. 540-547, «Locuciones adverbiales de origen románico en la lengua vasca», en Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danler (ed.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2010, vol. 1, pp. 295-303 y, junto con María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.

una línea de investigación inscrita en el ámbito de la historia de la lengua, que pretende dar cuenta de la red compleja de procesos históricos de fijación formal y semántica que explican tanto la configuración gramatical como el funcionamiento textual de estas unidades en su diacronía⁴.

Pero para poder abordar con el máximo rigor filológico la descripción de esos procesos a que se hace referencia, la fraseología histórica ha de asentarse necesariamente en el conocimiento –amplio y profundo– del conjunto de lenguas y modalidades lingüísticas romances, pues estamos convencidos de que la atención constante a los varios espacios románicos constituye un principio metodológico irrenunciable, representativo además de la mejor tradición de la filología hispánica y románica. De acuerdo, pues, con estas premisas, nos proponemos ofrecer algunas notas breves que contribuyan al conocimiento de la fraseología del aragonés medieval a partir del análisis de la fraseología representada en la traducción de la *Crónica troyana* patrocinada por Juan Fernández de Heredia⁵, con el fin de enriquecer y ampliar, en última instancia, nuestro conocimiento sobre la fraseología hispánica medieval⁶.

⁴ En este sentido, el grupo de investigación *HISLEDIA (Historia e Historiografía de la Lengua Española en su Diacronía)* de la Universitat de València se ha dedicado en los últimos años al estudio histórico de la fraseología a partir de los proyectos *DIASFRAES (Diacronía Fraseológica del español)*, con referencia BFF2001-2958) e *HISLA (Historia, codificación y fijeza de las locuciones adverbiales en un segmento temporal del español (1492-1596))*, con referencia HUM2005-02879/FILO), ambos dirigidos por la Dra. María Teresa Echenique Elizondo. En la actualidad, el proyecto *FRASLEDIA (Fraseología de la lengua castellana en su diacronía: desde los orígenes hasta el siglo XVIII)*, con referencia FFI2013-44682-P), también dirigido por la Dra. María Teresa Echenique Elizondo y por la Dra. María José Martínez Alcalde, tiene como objetivo principal la elaboración de un **Diccionario histórico fraseológico del español (DHISFRAES)*.

⁵ *Crónica troyana*, María Sanz Julián (ed.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.

⁶ A este respecto, véanse Santiago Vicente Llavata, *Estudio de las locuciones en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza. Hacia una fraseología histórica del español*, Valencia, Universitat de València, 2011, y «Notas de fraseología hispánica medieval. A propósito de la impronta catalano-aragonesa en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza», en Emili Casanova y Cesáreo Calvo Rigual (coord.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Filología y Lingüística Románicas (Valencia, 6-11 de septiembre de 2010)*, Berlín, DeGruyter, 2013, pp. 419-431; Viorica Codita, *Locuciones prepositivas en español medieval siglos XIII-XV*, María Teresa Echenique Elizondo y Johannes Kabatek (dir.), Valencia / Tübingen, Universitat de València / Eberhard-Karls Universität Tübingen, 2013 (tesis doctoral inédita), y David Porcel Bueno, *Variación y fijeza en la fraseología castellana medieval. Las locuciones*

2. Juan Fernández de Heredia y su legado histórico-literario

Independientemente de si consideremos a Fernández de Heredia como un humanista o no⁷, lo cierto es que su legado histórico y literario traspasa fronteras y épocas en virtud de una personalidad polifacética y ambiciosa que supo conjugar la faceta política, diplomática y militar con su actividad literaria. Fue consejero de los reyes que se suceden en la Corona de Aragón a lo largo del siglo XIV, así como de los papas Inocencio VI y Gregorio IX, quien le concede en 1377 el título de Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén.

Desde la perspectiva artística y literaria, supo reunir una riquísima biblioteca con el trabajo de un equipo de traductores, redactores, copistas e iluminadores, responsables en gran medida de la notoria y definitiva heterogeneidad y multiformidad lingüística que caracteriza su obra literaria. Esta labor ingente de conformar un corpus literario supuso un paso fundamental en la tarea por crear una prosa literaria en aragonés en el contexto de la Baja Edad Media, en un momento en el que la influencia de las lenguas vecinas le restaba espacio y carácter único. En la conformación de ese corpus literario, junto al interés de la materia sapiencial, representado en las traducciones al aragonés del *Libro de actiuidades o Rams de flors* y del *Secreto secretorum*, ocupa lugar relevante el conocimiento de la historia en obras como la *Gran crónica de Espanya*, la *Historia contra paganos* o la *Crónica troyana*. Además, cabe recordar que Fernández de Heredia fue el primero en dar a conocer a autores griegos como Plutarco y Tucídides a través de sus traducciones por vez primera en una lengua romance⁸.

prepositivas complejas en la prosa sapiencial castellana (siglos XIII-XV), María Teresa Echenique Elizondo y Mariano de la Campa Gutiérrez (dir.), Valencia / Madrid, Universitat de València / Universidad Autónoma de Madrid, 2015 (tesis doctoral inédita).

⁷ Al menos en los términos en los que se plantea en Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997, pp. 182-184.

⁸ De hecho, en el caso de Tucídides, Juan Fernández de Heredia se adelanta en más de medio siglo a la traducción completa en latín realizada por el gran humanista italiano Lorenzo Valla. Por su parte, en el caso de la recepción de Plutarco a otras lenguas peninsulares, hay que esperar a 1491 para que Alfonso de Palencia publique su traducción castellana, tal como indica Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, pp. 138-145.

Por otra parte, no es extraño que la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides y la *Crónica troyana* se dispusiesen en la misma fuente manuscrita —el ms. 10801 de la Biblioteca Nacional de España—, ya que existe comunidad de intereses entre ellas, pues, aparte del interés por los temas griegos, ambas obras presentan como objetivo principal reunir los discursos, arengas y parlamentos de los principales protagonistas de las dos batallas más célebres de la historia antigua: la guerra del Peloponeso y la guerra de Troya. Existe, por tanto, un interés práctico y utilitario sobre la literatura oratoria de la época, pensada y estudiada para ser usada en situaciones diplomáticas y bélicas semejantes. Seguramente, tal como constata Cacho Blecua⁹, la propia tradición oratoria de las Cortes de la Corona de Aragón habría resultado un estímulo decisivo para que Heredia tomara la decisión de verter al aragonés tanto los discursos de la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides como los de la *Crónica troyana*.

La versión aragonesa titulada *Crónica troyana* se elaboró entre los años 1385 y 1396. Pertenece, pues, al segundo ciclo vital y artístico del Gran Maestre de Rodas, caracterizado por su retiro en Aviñón al frente de su *scriptorium*. A pesar de que en la *Grant Crónica d'Espanya* hay materiales referidos a la guerra de Troya, lo cierto es que, tal como demostró af Geijerstam¹⁰, no hay indicios de que la *Crónica troyana* constituyera una fuente directa en el conjunto de esos materiales, por lo que la datación de 1385 se justifica por ser la fecha de terminación de la magna obra herediana.

La obra, basada en la traducción de los discursos extraídos de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne¹¹, presenta como fin prioritario recoger los discursos, proposiciones, arengas y parlamentos en el marco de la tradición medieval de las *artes arengandi*, con el objetivo de que sirvieran como modelo textual y de conducta en el marco de las

⁹ Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, p. 146.

¹⁰ Regina af Geijerstam, *La «Grant Crónica de Espanya», libros I-II: edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1964.

¹¹ Esta obra está datada hacia la segunda mitad del siglo XIII, concretamente, hacia el año 1287. En cuanto a sus fuentes, además del *Roman de Troie* como modelo para el argumento, utilizó otras fuentes secundarias, como la *Biblia*, Ovidio y, de manera indirecta, Ptolomeo y Beda el Venerable (Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, p. 148).

circunstancias bélicas y diplomáticas de la época. Con el fin de que hubiese un mínimo hilo narrativo, el traductor resume, de forma muy abreviada, los sucesos más significativos entre discurso y discurso¹². Hay que advertir de entrada que la mayor parte del material narrativo procedente de la *Historia destructionis Troiae* desaparece, por lo que se hace muy difícil el contraste interrománico entre las diferentes versiones, si bien sabemos que la traducción de los discursos procedentes de la versión latina resulta fiel y rigurosa, tal como constata Sanz Julián¹³.

3. Caracterización global de la fraseología representada en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia

Como se ha comentado con anterioridad, el estudio histórico de la fraseología constituye un campo de estudio reciente en el ámbito de la filología hispánica. Por su parte, el conocimiento del aragonés medieval¹⁴, entendido como una de las tareas prioritarias en la historia lingüística hispánica, ha experimentado un renovado impulso en las últimas décadas gracias al esfuerzo realizado en la edición crítica de textos¹⁵ o en la celebración de numerosos encuentros científicos destinados a conocer con ma-

¹² *Crónica troyana*, p. XLVIII.

¹³ *Crónica troyana*, p. LXXIV.

¹⁴ Para un acercamiento a su estudio, véanse los estudios de Manuel Alvar López, *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953; Antoni M. Badia i Margarit, «Algunas notas sobre la lengua de Juan Fernández de Heredia», en *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 177-189; Vicente Lagüéns Gracia, «Caracterización lingüística de la prosa herediana (a través de la bibliografía)», en Aurora Egido y José María Enguita (ed.), *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 285-355, y Vicente Lagüéns Gracia, «El aragonés medieval. Estado de la cuestión», en *Jornadas de Filología Aragonesa conmemorativas de la publicación del vol. L del AFA*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 163-264.

¹⁵ Si bien por cuestiones de espacio no podemos citar cada una de las ediciones críticas del corpus literario herediano realizadas hasta el momento, admítase en su lugar la referencia a la labor editorial realizada en la colección *Larumbe Textos Aragoneses*, editada por las Prensas de la Universidad de Zaragoza, por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, por el Instituto de Estudios Turolenses y por el Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón. En esa labor encomiable de edición de textos aragoneses, también hay que añadir la labor realizada por la Institución Fernando el Católico, organismo dependiente de la Excm. Diputación de Zaragoza.

yor amplitud y profundidad las diferentes realidades lingüísticas, literarias y culturales que se concitan en el espacio cultural aragonés a través de los tiempos¹⁶.

En la tarea compleja de diseñar un programa metodológico con el que encarar con las mejores garantías el estudio de la realidad lingüística de la fraseología en su diacronía, Echenique Elizondo estableció una serie de principios teóricos y metodológicos que ofrecen una vía segura por la que adentrarse en este campo de conocimiento, y que se adoptan en este estudio con el fin de avanzar en el conocimiento de la fraseología hispánica medieval¹⁷.

En este intento de caracterización global de la fraseología representada en una de las obras más significativas del *scriptorium* de Juan Fernández de Heredia, hay que advertir de entrada que se trata de una primera aproximación, por lo que no profundizaremos en aspectos fundamentales en el ámbito filológico de la obra literaria del Gran Maestro del Hospital, como es la descripción del proceso de transmisión textual de la obra, el análisis de la labor de traducción o el estudio de contraste con el resto de versiones iberorromances del texto; aspectos que, a poco que conozcamos la singularidad de la obra literaria de Juan Fernández de Heredia, se revelan como prerequisites metodológicos ineludibles a la hora de atisbar la complejidad de los problemas filológicos que se encierran en el corpus literario herediano.

Con todo, si bien el planteamiento metodológico esbozado resulta inevitable a la hora de centrar la atención en el estudio de la historia particular de las unidades fraseológicas documentadas en cada una de las obras de Juan Fernández de Heredia, en nuestro caso el objetivo fundamental no es tanto profundizar en el estudio detallado de algunas de estas unidades, sino el de ofrecer una visión panorámica sobre la fraseología representada en la *Crónica troyana*, con vistas a ampliar, en futuros trabajos, el conocimiento de esta parcela de estudio.

En la planificación y elaboración de esta caracterización global, se ha decidido partir de una descripción general que englobe el conjunto de

¹⁶ Como es el caso de las diferentes ediciones de los Cursos de Cultura y Literatura en Aragón, auspiciados tanto por la Universidad de Zaragoza como por la Institución Fernando el Católico.

¹⁷ María Teresa Echenique Elizondo, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», pp. 545-560.

unidades documentadas en la *Crónica troyana* en dos grandes procesos de filiación etimológica y fraseológica: por una parte, las formaciones fraseológicas documentadas tanto en el corpus literario herediano –y, más concretamente, en la *Crónica troyana*– como en la documentación literaria y no literaria de la lengua castellana medieval¹⁸:

Formaciones fraseológicas coincidentes con la lengua castellana medieval¹⁹

Formaciones fraseológicas adjetivales	<i>ligado de las cadenas del amor.</i>
Formaciones fraseológicas adverbiales	<i>en grant abundancia, d'acá e d'allá, a grandes bozes, en breve, como de cabo, por ende, esto es, sin ninguna falta, por fuerça, a mal grado, oy en día, illeso et sano, de ligero, por medio, a montones, de noche et de día, de rayz, sano et salvo, en secreto, pora siempre, sin ninguna tardança, luengo tiempo, por todos tiempos, del todo, de todo en todo, en todo e por todo, todos a una, a traición, al través, a verdat / en verdat, con biva voz.</i>
Formaciones fraseológicas prepositivas	<i>en ausencia de, por amor de, por aplegamiento de, en augmentación de, en ayuda de, cerca de, por cambio et promutación de, en combatimiento de, de consentimiento de, en desondra et vituperio de, por effusión de, so error de, en fervor de, en fiuza de, por flaqueza de, por graçia de, en gualardón et recompensación de, en gualardón et remuneración de, en honor de, en lugar de, de mandamiento de / por mandamiento de, a manera de, en medio de, por memoria de, en penitencia de, en perdimiento de, a petición de, en poder de, en poderío de, en presencia de / en la presencia de, con propósito de, por razón de, por recobramiento de, por redempción de, a remedio de, en satisfacción de, por sotileza de, en torno de, por tractamiento de, en vengança de, por vía de, por vicio de, de viésperas de y en vituperio de.</i>
Formaciones fraseológicas conjuntivas	<i>de antes que, atanto que, en tal manera que, maguer que, comoquier que, segunt que y en tanto que.</i>

¹⁸ Para ello, nos servimos de la información cronológica que nos ofrece el *Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 21-05-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

¹⁹ El modo de ordenar las formaciones fraseológicas documentadas se basa en la lematización del elemento léxico nuclear desde el punto de vista alfabético y desde su forma normativa actual.

Formaciones fraseológicas interjectivas	<i>sepas que y por ventura.</i>
Formaciones fraseológicas verbales	<i>sallir el alma, arder en el amor (de alguien), tener por bien, saber por cierto, tener por cierto, aduzir a consolación, meter a ejecución, aduxo al encuentro, conosçer (los batalladores) la spada, poner en sperança, meter estudio (en algo), venir a fin, encender en furor, darse a guardia, comover a yra, fincar (alguien) las palmas de sus manos en tierra, quitar de medio, aver mercet, dar a la muerte, meter por obra, poner por obra, aver en hodio, aver plazer, meter a robo / meter en robo, aver sospecha y venir a victoria.</i>

Por otra parte, las formaciones fraseológicas documentadas de forma exclusiva tanto en el corpus literario herediano como en obras literarias que remiten de forma directa al espacio cultural aragonés son las siguientes:

Formaciones fraseológicas que remiten al ámbito del aragonés medieval	
Formaciones fraseológicas adverbiales	<i>et adoncas, de aquí avant, d'allí avant, diuso de la boca del guchillo, con braço fuert, de continent, a la çaguería, hoc encara, en fe et unión de marido et de muller, a la fin, a so hora, en breu hora, por grant hora, a judiço de verdat, con mano armada, de toda part, a pleno, de poco en poco, a present / de present, a grant regolage, en reziert, a rotas, de súbitament, a somisa voz y ál más tarde.</i>
Formaciones fraseológicas conjuntivas	<i>non embarguando que, encara que, entro a que, non fittos que, non res menos que, por tal como y por tal que.</i>
Formaciones fraseológicas prepositivas	<i>après de, en companya de, de consello de, en deseyo de, en destruyimiento de, a sperança de, diuso de iugo de, con lohor de, luent de, en offensa et dapnage de, en sacrament de, en semblança de, en senyal de.</i>
Formaciones fraseológicas verbales	<i>pasar las claustras de la virginidat (de alguien), arder en destruyimiento (de algo o de alguien), fincar (alguien) los ginollos en tierra, venir a las orellas (de alguien) (alguna cosa), diusmeter a la muert (a alguien) y poner la muert davant a la vida.</i>

A primera vista, una característica general que se observa en este inventario fraseológico es la presencia abultada de numerosas formaciones fraseológicas que remiten al ámbito de la lengua castellana medieval. De entre todas ellas, los tipos adverbiales, prepositivos y verbales son

los que proveen de un mayor número de unidades al conjunto. Esta evidencia presenta una gran importancia a la hora de caracterizar el estilo de esta obra, por cuanto, de acuerdo con af Geijerstam²⁰, la *Crónica trojana* resulta el texto más castellanizado del corpus literario herediano.

En el caso concreto de las formaciones fraseológicas de tipo prepositivo, hay que destacar la deliberada complejidad sintáctica que presentan algunas de las formaciones fraseológicas registradas, como es el caso de las estructuras fraseológicas bimembres *por cambio et promutaci3n de, en desondra et vituperio de, en gualard3n et recompensaci3n de* o *en gualard3n et remuneraci3n de*. Como puede apreciarse, los elementos léxicos que conforman la expresi3n fraseológica matinenen una relaci3n sinonímica; hecho que puede tener interés para el estudio de la motivaci3n. Todo parece indicar que esta complejidad sintáctica está condicionada por el proceso de textualizaci3n que se da en las arengas, parlamentos y discursos, herederos de las *artes arengandi*, caracterizadas por presentar un variado uso de recursos ret3ricos.

En el mosaico de formaciones fraseológicas trazado, destacan por su alta frecuencia, en raz3n de su funcionamiento sintáctico como elementos de conexi3n, las unidades *por tal que, segunt que, atanto que, maguer que, entro a que, cerca de, en ayuda de, en companya de, por ende y esto es*. Por su parte, otras unidades fraseológicas funcionan como modalizadores discursivos como son *en verdat / a verdat* o *por ventura*. Menci3n aparte merece la fórmula interjectiva *sepas que*, muy usada para dar inicio a los pasajes narrativos.

En el repertorio de contenidos semánticos orientados a establecer las coordenadas espacio-temporales, destacan también por su alta frecuencia en el texto las unidades *d'aquí avant, de continent, d'allí avant, a so hora, de present, d'acá e d'allá, en breve, a la fin y a la çaguería*. De forma complementaria, en la determinaci3n de valores modales destacan *con braço fuert, de ligero, del todo y en secreto*.

Finalmente, como elementos de correlaci3n con la materia argumental, se documentan las formaciones fraseológicas de tipo verbal *arder en el amor de, comover a yra, meter a execuci3n, ençender en furor* o *diumeter a la muert*, en las que se puede apreciar cómo la comunica-

²⁰ Regina af Geijerstam, «Juan Fernández de Heredia, transmissor de catalanimes lèxics a l'aragonés-castellà?», en Antoni Ferrando (ed.), *Actes del segon Congr3s Internacional de la llengua catalana*, València, Universitat de València, pp. 499-511.

ción de afectos y emociones se consigue de forma magistral mediante el empleo de variadas expresiones fijas que ofrecen matices significativos muy potentes desde el punto de vista de la recepción del texto.

4. Consideraciones finales

En esta primera aproximación a la fraseología representada en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia, se ha constatado un uso abundante de formaciones fraseológicas emparentadas con la lengua castellana medieval. Ello puede ser debido al modelo textual subyacente utilizado para traducir la versión aragonesa o, de forma más probable, la causa podría encontrarse también en el bilingüismo del traductor o del corrector, en la línea del método arqueológico delineado por af Geijerstam. Por otra parte, el contraste con el resto de versiones iberorromances nos puede ayudar a reconstruir dependencias y relaciones entre el conjunto de esta cadena de textos, anudados todos ellos por un interés entusiasta y genuino en torno a una de las guerras más célebres de la historia antigua.

OBRAS CITADAS

- Alvar López, Manuel, *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953.
- Badia i Margarit, Antoni M^a, «Algunas notas sobre la lengua de Juan Fernández de Heredia», en *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 177-189.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *El Gran Maestro Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997.
- Casares Sánchez, Julio, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 1950.
- Codita, Viorica, *Locuciones prepositivas en español medieval siglos XIII-XV*, María Teresa Echenique Elizondo y Johannes Kabatek (dir.), Valencia / Tübingen, Universitat de València / Eberhard-Karls Universität Tübingen, 2013 (tesis doctoral inédita).
- Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 21-05-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.

- Echenique Elizondo, María Teresa, y María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- , «Locuciones adverbiales de origen románico en la lengua vasca», en Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danler (ed.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2010, vol. 1, pp. 295-303.
- , «Algunas notas sobre latín y romance en la fraseología hispánica medieval», en Roger Wright (ed.), *Latin vulgaire – latin tardif VIII. Actes du VIII Colloque International sur le latin vulgaire et tardif* (Oxford, 6-9 septembre 2006), Oxford, St. Catherine's College, 2008, pp. 540-547.
- , «Notas de sintaxis histórica en el marco del corpus de diacronía fraseológica del español (DIAFRAES)», en Elisabeth Stark, Roland Schmidt-Riese y Eva Stoll (ed.), *Romanische Syntax im Wandel*, Tübingen, Gunter Narr, 2008, pp. 387-397.
- , «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Ramón Santiago Lafuente y Eugenio de Bustos Gisbert (ed.), *Homenaje a José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 545-560.
- García-Page Sánchez, Mario, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Geijerstam, Regina af, «Juan Fernández de Heredia, transmissor de catalanismes lèxics a l'aragonés-castellà?», en Antoni Ferrando (ed.), *Actes del segon Congrès Internacional de la llengua catalana*, València, Universitat de València, 1989, pp. 499-511.
- , *La «Grant Crònica de Espanya», libros I-II: edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1964.
- Lagüéns Gracia, Vicente, «El aragonés medieval. Estado de la cuestión», en José M. Enguita (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa conmemorativas de la publicación del vol. L del AFA*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 163-264.
- , «Caracterización lingüística de la prosa herediana (a través de la bibliografía)», en Aurora Egido y José María Enguita (ed.), *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 285-355.

- Montoro del Arco, Esteban Tomás, *Teoría fraseológica de las locuciones particulares: locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*, Frankfurt, Peter Lang, 2006.
- Penadés Martínez, Inmaculada, *Gramática y semántica de las locuciones*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2012.
- Porcel Bueno, David, *Variación y fijeza en la fraseología castellana medieval. Las locuciones prepositivas complejas en la prosa sapiencial castellana (siglos XIII-XV)*, María Teresa Echenique Elizondo y Mariano de la Campa Gutiérrez (dir.), Valencia / Madrid, Universitat de València / Universidad Autónoma de Madrid, 2015 (tesis doctoral inédita).
- Ruiz Gurillo, Leonor, *Aspectos de fraseología teórica española*, Valencia, Universitat de València, 1997.
- Vicente Llavata, Santiago, «Notas de fraseología hispánica medieval. A propósito de la impronta catalano-aragonesa en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza», en Cesáreo Calvo y Emili Casanova (ed.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Filología y Lingüística Románicas (Valencia, 6-11 de septiembre de 2010)*, Berlín, DeGruyter, 2013, pp. 419-431.
- , *Estudio de las locuciones en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Hacia una fraseología histórica del español*, Valencia, Universitat de València, 2011.

Retorno al español en el oeste de Michigan: actitudes lingüísticas de estudiantes universitarios de herencia hispana

KEITH WATTS

Grand Valley State University

RESUMEN: Aunque existe una comunidad de unos 45 millones de hispanohablantes nativos en los Estados Unidos, hay un continuo deterioro del conocimiento del español de una generación a otra. Esta falta de retención de la lengua puede ser especialmente notable en comunidades de habla con baja densidad de hispanohablantes, como el oeste de Michigan. Sin embargo, a pesar de que haya una falta de retención intergeneracional en esta región, hay un creciente grupo de jóvenes hispanos que sigue regresando al español, eligiendo estudiar la carrera universitaria en la lengua de su herencia. El presente estudio examinará las actitudes lingüísticas de un grupo de jóvenes hispanos hacia la lengua de su herencia por medio de una entrevista etnográfica –una herramienta eficaz para indagar sobre la retención y pérdida del español en los Estados Unidos– y una encuesta sociolingüística, con el fin de arrojar luz sobre la transferencia intergeneracional y la retención del español en el área.

PALABRAS CLAVE: Actitudes lingüísticas, bilingüismo, hispanounidense, retención de idiomas, transferencia intergeneracional

1. Introducción

Una de las metas de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (o ANLE), declarada en su página electrónica «Nuestra misión», es «procurar que el español usado por todo hispanounidense sirva de base

para el fortalecimiento de un bilingüismo auténtico que enriquezca la cultura de los Estados Unidos»¹. Y, de hecho, una idea clave que informa el presente estudio es que el bilingüismo es un recurso que se debe apoyar y fortalecer a través de la nación. Pero, aunque existe una comunidad de unos 45 millones de hispanohablantes nativos en los Estados Unidos, un número que efectivamente coloca a la nación en cuarto lugar entre los países hispanohablantes del mundo, hay un deterioro del conocimiento del español desde una generación a la otra. Esta falta de retención de la lengua puede ser especialmente notable en comunidades de habla con baja densidad de hispanohablantes. Sin embargo, a pesar de que haya una falta de retención intergeneracional en Michigan, hay un creciente grupo de jóvenes hispanos que siguen regresando al español, eligiendo estudiar la carrera universitaria en la lengua de su herencia. El presente estudio indaga sobre las actitudes lingüísticas de un grupo de jóvenes hispanounidenses hacia la lengua de su herencia por medio de un cuestionario sociolingüístico, con el fin de arrojar un poquito de luz sobre la transferencia intergeneracional y la retención del español en el área. Como indica Sara Beaudrie, las actitudes etnolingüísticas pueden jugar un papel importante en la determinación de los comportamientos lingüísticos de los individuos bilingües, y, además, pueden impactar hasta cierto punto en la retención de la lengua de su herencia².

2. Hispanounidenses en el oeste de Michigan

Poblaciones de hispanounidenses han vivido en Michigan desde las primeras décadas del siglo XX. Según el censo de 1900, 56 mexicanos vivían en el estado en esa época. El censo de 1920 reportó una cifra de 1.268 mexicanos y tejanos, aunque se sabe que, en aquel entonces, vivían más de 4.000 solo en la ciudad de Detroit. Estos pioneros hispanouniden-

¹ «Nuestra misión», en *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.anle.us/87/Nuestra-mision.html>>. El Censo oficial de los EE.UU. emplea «hispano» o «latino» para dar nombre a los hispanos o latinos que viven en los Estados Unidos, pero prefiero emplear el neologismo «hispanounidense» de la ANLE, puesto que indica que a la vez que son de herencia hispana o latina, también son estadounidenses.

² Sara Beaudrie, «Spanish Receptive Bilinguals: Understanding the Cultural and Linguistic Profile of Learners from Three Different Generations», en *Spanish in Context*, 6.1 (2009), p. 95.

ses llegaron a Michigan para reemplazar a los obreros que luchaban en la Primera Guerra. Trabajaban en los campos de remolacha azucarera, y por supuesto, en las fábricas de Henry Ford. Con el *boom* económico que mejoró las condiciones económicas durante la posguerra, muchos inmigrantes del sur y del este de Europa pudieron ascender económicamente, dejando los puestos más humildes, así creando otras oportunidades³. Después de la Segunda Guerra, migrantes puertorriqueños, con su ciudadanía recién concedida, empezaron a llegar al estado en busca de mejores condiciones de vida⁴.

Actualmente, en Michigan vive gente de todas partes del mundo latino e hispano, aunque predominan los mexicanos –forman el 73% de la población⁵–. Según los datos del censo más recientes, actualmente hay 447.000 hispanounidenses en el estado, el 5% de la población total⁶. Pero en el oeste de Michigan, la densidad de hispanounidenses es mucho más alta en varias comunidades. En el condado con mayor población, el condado Kent, se estima que en 2014 los hispanounidenses formaban el 10,1% de la población total, pero en Grand Rapids, la ciudad más grande del condado (y la segunda ciudad más grande del estado), el porcentaje sube al 15,6%. Y aunque en el condado Ottawa el porcentaje no supera el 9%, en Holland, la ciudad más grande del condado, los hispanounidenses forman el 22,7% de la población total⁷. O sea, parece que, al menos en ciertos enclaves grandes del oeste de Michigan, hay una densidad suficiente de hispanohablantes para favorecer el mantenimiento del bilingüismo en la región⁸.

³ Rudolph Alvarado y Sonya Yvette Alvarado, *Mexicans and Mexican Americans in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003, pp. 13-14.

⁴ David A. Badillo, *Latinos in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003, pp. 25-26.

⁵ «Demographic Profile of Hispanics in Michigan, 2014», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/states/state/mi>>.

⁶ Gustavo López y Renée Stepler, «Latinos in the 2016 Election: Michigan», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/fact-sheet/latinos-in-the-2016-election-michigan>>.

⁷ *U. S. Census American Factfinder* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.factfinder.census.gov>>.

⁸ En un estudio publicado en 1989, Garland Bills justificó la inclusión de Colorado en la lista de estados hispanohablantes del sudoeste basándose en datos demográficos del censo de 1980 que reportaron un porcentaje de 11,8% de hispanos en el estado.

La población hispanounidense de Michigan ha seguido creciendo durante las últimas décadas. Según el centro de investigación Pew Hispanic⁹, hasta el año 2000, el crecimiento de la población hispanounidense en toda la nación se debía a la inmigración, la gran mayoría desde México. Pero gracias a mejores condiciones económicas en México, la creciente dificultad de cruzar la frontera, y los problemas económicos estadounidenses en la década de 2000, actualmente este crecimiento se debe a la natalidad, o sea, hay cada vez más latinos nacidos en el país que inmigrantes. En esta década, había 9,6 millones de latinos que nacieron en los EE.UU., pero solo 6,5 millones de inmigrantes. En Michigan, solo el 22% de los 447.000 hispanounidenses nació en el extranjero¹⁰. Si bien es cierto que la retención del español depende primordialmente de «a steady infusion of speakers [of Spanish] to communities in the U.S.», como concluyen Hudson, Hernández-Chavez y Bills¹¹, parece que en el futuro será aún más importante que los más jóvenes con natalidad estadounidense sigan adquiriendo la lengua de su herencia, si se puede esperar la retención del español. Con estas realidades en mente, el presente estudio se centra en un grupo de diez hispanounidenses que han regresado a la lengua de su herencia estudiando español en el nivel universitario.

3. Los consultantes

Los diez jóvenes son bastante representativos de los países de origen de los hispanounidenses en el oeste de Michigan. Cinco de ellos tienen raíces en México, mientras que los otros cinco consultantes tienen raíces en Cuba, Guatemala, Honduras, Puerto Rico y la República Dominicana. En este muestreo pequeño, no hay grandes diferencias en las edades de los jóvenes –estimo que todos tienen entre 20-25 años, y todos estudian español como su carrera universitaria principal o secundaria (lo que se llaman *major* y *minor*, respectivamente, en los EE.UU.)–. Con respecto a

⁹ Jens Manuel Krogstad y Mark Hugo López, «Hispanic Nativity Shift: U.S. Births Drive Population Growth as Immigration Stalls», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.pewhispanic.org/2014/04/29/hispanic-nativity-shift>>.

¹⁰ «Demographic Profile of Hispanics in Michigan, 2014».

¹¹ Alan Hudson, Eduardo Hernández-Chávez y Garland Bills, «The Many Faces of Language Maintenance», en Carmen Silva-Corvalán (ed.), *Spanish in Four Continents*, Washington D. C., Georgetown University Press, 1995, p. 182.

sus habilidades lingüísticas receptivas, todos entienden perfectamente bien el español hablado y escrito. Sus habilidades productivas también son avanzadas –todos escriben y hablan o bien o muy bien la lengua de su herencia¹²–.

En la primera parte del cuestionario obtuve información sobre primera lengua y lugar de nacimiento. Cuatro de los diez consultantes nacieron en el extranjero y vinieron al país de niño, y los seis restantes nacieron en los Estados Unidos. Es natural que los que nacieron en el extranjero declararan que el español fue su primer idioma, pero interesantemente, cuatro de los que nacieron en los Estados Unidos dijeron que aprendieron español primero o que aprendieron español e inglés al mismo tiempo. Esto se debe al hecho de que sus dos padres nacieran en el extranjero y que usaran el español en casa. Por fin, todos los que nacieron en el extranjero iniciaron el estudio del inglés mucho antes del llamado período crítico de Stephen Krashen¹³, mucho antes de la adolescencia, y, por ende, hablan inglés nativamente. Es más, para casi todo el grupo esta es su lengua dominante para escribir.

4. Metodología

Para el propósito de este estudio piloto, adapté el cuestionario que elaboraron Hugo Mejías, Pamela Anderson-Mejías y Ralph Carson en su indagación sobre las actitudes etnolingüísticas en el sur de Tejas¹⁴. Como se puede apreciar en el apéndice I, las preguntas sacan información sobre cuatro dimensiones clave: (1) razones sentimentales (preguntas 1, 5 y 9); (2) la funcionalidad (*instrumentality*) del español (preguntas 2, 6 y 10); (3) el valor de la lengua o «lealtad lingüística» (preguntas 3, 7 y 11); y (4) el uso del español para la comunicación (preguntas 4, 8 y 12). A diferencia del cuestionario de Mejías y colegas, empleé una escala Likert modificada, con cuatro posibilidades para las respuestas: 1 = que el/la consultante no estaba de acuerdo en absoluto, hasta 4 = que estaba muy de acuer-

¹² Mi evaluación se basa en entrevistas orales con nueve de los diez, más un análisis de documentos escritos que los consultantes han producido para sus cursos universitarios.

¹³ Stephen Krashen, «Lateralization, Language Learning, and the Critical Period: Some New Evidence», en *Language Learning*, 23 (1973), pp. 63-74.

¹⁴ Hugo Mejías, Pamela Anderson-Mejías y Ralph Carlson, «Attitude Update: Spanish on the South Texas Border», en *Hispania*, 86.1 (2003), pp. 138-150.

do. Debo notar que el cuestionario original estaba en inglés. Después de completar el cuestionario, hice una entrevista etnográfica con nueve de los consultantes, mayormente en español, pero con algunos conceptos expresados en inglés (diría yo, con unos momentos de alternancia de códigos o *code switching* naturales).

5. Datos y análisis

En el apéndice II se presentan las respuestas promedio para las cuatro dimensiones clave, empezando con las razones sentimentales. En esta sección, el promedio más alto es 3,6 puntos, para la pregunta sobre la belleza del idioma. Todos los consultantes expresaban que estaban de acuerdo o muy de acuerdo con esa declaración. El segundo promedio más alto, de 3,2 puntos, corresponde a la idea de sentirse bien con respecto a su persona. Pero tres de los consultantes dijeron que concordaban solo un poco, y otros tres indicaron que no concordaban en absoluto. Por fin, los consultantes estaban mucho menos de acuerdo con la declaración de que el español los ayuda a expresar mejor sus emociones, con un promedio de solo 2,3. La mitad de ellos respondieron que concordaban solo un poco o que no concordaban en absoluto.

El segundo grupo de respuestas sobre la funcionalidad (*instrumentality*) del español revela actitudes más positivas, con un promedio de 3,9 para la utilidad del español para sus perspectivas profesionales en el futuro. Solo un consultante no estaba muy de acuerdo. El segundo resultado más alto de la sección, con un promedio de 3,6, indica que todos están de acuerdo o muy de acuerdo en que el español los hace personas más instruidas. Con respecto a la última categoría de esta dimensión, tres consultantes no estaban de acuerdo en absoluto con la idea de que el español los ayuda a ganar dinero en el trabajo —el promedio de respuestas es 2,5— aunque la mitad del grupo estaba de acuerdo o muy de acuerdo con la idea.

El tercer grupo, el valor del idioma o la «lealtad lingüística», recibió las respuestas más positivas de todas. Nueve consultantes estaban muy de acuerdo con la idea de que no deseaban perder su idioma y el otro estaba de acuerdo, un promedio de 3,9 puntos. En segundo lugar, bajo esta categoría va la idea de que emplean el español para que puedan enseñarles el idioma a sus hijos en el futuro, con un promedio de 3,7. Y el tercer promedio más alto, de 3,6, corresponde a la idea de retención

de sus valores tradicionales con el uso del español. Una persona concordó solo un poco, pero los otros nueve consultantes estaban de acuerdo (dos de ellos) o muy de acuerdo (siete de ellos).

Tal vez sea de esperar que en el contexto michiganiano, donde el inglés domina en casi todo contexto público, la dimensión del empleo del español para comunicarse con otros de a diario muestra uno de los promedios más bajos, solo 2,4 puntos. Dos consultantes indicaron que para ellos no es necesario usar el español diariamente y otros cinco respondieron que concordaban solo un poco con la idea. Sin embargo, según sus respuestas, tres de los consultantes emplean el español para la comunicación diaria –estaban muy de acuerdo con la idea–. Con respecto a otro elemento de esta dimensión, siete de los diez consultantes indicaron que les gusta escuchar música y ver televisión o películas en español –esta categoría tiene un promedio de 3,1, aunque dos consultantes solo concordaron un poco con la idea–. Durante las entrevistas orales, estas dos personas me explicaron que prefieren usar los medios en inglés. Por fin, todos valoran el español para llevarse bien con los padres, parientes y amigos. El promedio de 3,9 para esta respuesta refleja el hecho de que nueve de los diez consultantes respondieron que estaban muy de acuerdo, y otra persona estaba de acuerdo.

Al parecer, las actitudes de estos diez consultantes son suficientemente positivas para reflejar comportamiento que puede llevar a la retención intergeneracional, según lo expresado por Beaudrie¹⁵. Para estos jóvenes, cada una de las cuatro dimensiones refleja actitudes muy positivas. En un estudio reciente sobre la vitalidad del español en los Estados Unidos, María Carreira¹⁶ emplea tres categorías, las cuales corresponden muy bien a las dimensiones de uso lingüísticas empleadas en el presente estudio, para analizar dicha vitalidad, a saber: la Capacidad, la Oportunidad y el Deseo. Según Carreira, «when capacity, opportunity, and desire operate together, they produce the conditions for language use and intergenerational transmission [transferencia intergeneracional]».

En el presente estudio, los números más prometedores pertenecen a la dimensión que corresponde a «deseo» –«valor» o «lealtad lingüística»,

¹⁵ Sara Beaudrie, «Spanish Receptive Bilinguals: Understanding the Cultural and Linguistic Profile of Learners from Three Different Generations», p. 95.

¹⁶ María Carreira, «The Vitality of Spanish in the United States», en *Heritage Language Journal*, 10.3 (2013), p. 103.

con promedios de 3,9; 3,6 y 3,7-. Obviamente, estos jóvenes han expresado un fuerte deseo de no perder el español, al menos durante sus vidas, y es más, expresan un fuerte deseo de criar hijos hispanoparlantes (para casi todos, esto será en el futuro). Según las respuestas para la dimensión sentimental, parece ser que todos pueden comunicar sus emociones perfectamente bien, pero es muy positivo que expresen la noción de que el español les parece una lengua hermosa. De ahí nace, en parte, su deseo de hablarlo y transferírselo a futuras generaciones. Aunque todos están bien capacitados para usar el español en el mundo, en el oeste de Michigan, en realidad no es necesario emplearlo para la comunicación diaria. Estos diez jóvenes resisten el abandono del español gracias al fuerte valor que tiene para ellos. Como sugiere Carreira, la lengua tiene funciones personales que son esenciales para estas diez personas, funciones que el inglés solo no puede satisfacer –el mantenimiento de enlaces familiares, o sea, la creación de conexiones con sus amigos y parientes, y tal vez lo más importante, «finding a sense of self amid two cultures»¹⁷–.

Por supuesto, la funcionalidad o *instrumentality* juega un papel muy importante para la retención de un idioma en cualquier comunidad bilingüe. En un estudio sobre la pérdida del español en el sur de Nuevo México, Daniel Villa y Jennifer Villa¹⁸ analizan la instrumentalidad del español en esta región fronteriza. Destacan que el uso instrumental de una lengua, específicamente su utilidad para conseguir empleo y para mejorar el estilo de vida de los hablantes, sirve para validar su uso en la comunidad. Todos los consultantes michiguanos indicaron que este aspecto de la dimensión instrumental del español para ellos, es decir, la esperanza de que la habilidad de hablarlo mejorará sus perspectivas profesionales futuras, es una de las más importantes, junto con su deseo de no perder el idioma y su necesidad para llevarse bien con familia y amigos.

¹⁷ María Carreira, «The Vitality of Spanish in the United States», pp. 113-114.

¹⁸ Daniel Villa y Jennifer Villa, «Language Instrumentality in Southern New Mexico: Implications for the Loss of Spanish in the Southwest», en *Southwest Journal of Linguistics*, 24.1-2, (2005), pp. 169-184.

6. Conclusión

Es imposible concluir de manera definitiva cuál será el futuro del español y del bilingüismo en el oeste de Michigan, basándonos en este muestreo de hablantes tan pequeño. ¿Son representativos o simplemente la excepción en esta comunidad de hispanounidenses? Pero parece que este grupo de jóvenes llevará vidas bilingües. Cada vez más hispanoparlantes establecen sus hogares en la región, y tal vez se pueda esperar que el bilingüismo continúe en la región también. Será necesario seguir entrevistando e indagando sobre estas cuestiones, con consultantes de todas edades, para llegar a conclusiones más contundentes sobre la retención y transferencia intergeneracional del español en las comunidades bilingües del oeste de Michigan.

OBRAS CITADAS

- Alvarado, Rudolph, y Sonya Yvette Alvarado, *Mexicans and Mexican Americans in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003.
- Badillo, David A., *Latinos in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003.
- Beaudrie, Sara, «Spanish Receptive Bilinguals: Understanding the Cultural and Linguistic Profile of Learners from Three Different Generations», en *Spanish in Context*, 6.1 (2009), pp. 85-104.
- Carreira, María, «The Vitality of Spanish in the United States», en *Heritage Language Journal*, 10.3 (2013), pp. 103-120.
- «Demographic Profile of Hispanics in Michigan, 2014», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/states/state/mi>>.
- Hudson, Alan, Eduardo Hernández-Chávez y Garland Bills, «The Many Faces of Language Maintenance», en Carmen Silva-Corvalán (ed.), *Spanish in Four Continents*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1995, pp. 165-183.
- Krashen, Stephen, «Lateralization, Language Learning, and the Critical Period: Some New Evidence», en *Language Learning*, 23 (1973), pp. 63-74.

- Krogstad, Jens Manuel, y Mark Hugo López, «Hispanic Nativity Shift: U.S. Births Drive Population Growth as Immigration Stalls», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.pewhispanic.org/2014/04/29/hispanic-nativity-shift>>.
- López, Gustavo, y Renée Stepler, «Latinos in the 2016 Election: Michigan», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/fact-sheet/latinos-in-the-2016-election-michigan>>.
- Mejías, Hugo, Pamela Anderson-Mejías y Ralph Carlson, «Attitude Update: Spanish on the South Texas Border», en *Hispania*, 86.1 (2003), pp. 138-150.
- «Nuestra misión», en *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.anle.us/87/Nuestra-mision.html>>.
- U. S. Census American Factfinder* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <www.factfinder.census.gov>.
- Villa, Daniel, y Jennifer Villa, «Language Instrumentality in Southern New Mexico: Implications for the Loss of Spanish in the Southwest», en *Southwest Journal of Linguistics*, 24.1-2 (2005), pp. 169-184.

Anexo 1: Cuestionario

Favor de marcar con palomita el número que mejor corresponda a cada una de las declaraciones siguientes.

4 = Estoy muy de acuerdo
2 = Conuerdo un poco

3 = Estoy de acuerdo
1 = No concuerdo en absoluto

	4	3	2	1
1. Empleo el español para sentirme bien con respecto a mi persona.	—	—	—	—
2. Empleo el español porque me ayuda a ganar dinero en el trabajo.	—	—	—	—
3. Empleo el español porque no quiero perder mi idioma.	—	—	—	—
4. Empleo el español porque me gusta escuchar música, ver tele y películas en el idioma.	—	—	—	—
5. Empleo el español para mejor expresar mis emociones.	—	—	—	—
6. Empleo el español porque me hace una persona más instruida.	—	—	—	—
7. Empleo el español porque me ayuda a mantener mis valores tradicionales.	—	—	—	—
8. Empleo el español porque es necesario para la comunicación diaria.	—	—	—	—
9. Empleo el español porque es hermoso.	—	—	—	—
10. Empleo el español para mejorar mis perspectivas profesionales en el futuro.	—	—	—	—

11. Empleo el español para poder enseñárselo a mis hijos. — — — —

12. Empleo el español para llevarme bien con mis padres, parientes y amigos. — — — —

Anexo 2: Resumen de resultados

4 = Estoy muy de acuerdo

3 = Estoy de acuerdo

2 = Conuerdo un poco

1 = No concuerdo en absoluto

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- | | |
|--|-----|
| 1. Empleo el español para sentirme bien con respecto a mi persona. | 3,2 |
| 2. Empleo el español para mejor expresar mis emociones. | 2,3 |
| 3. Empleo el español porque es hermoso. | 3,6 |

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- | | |
|--|-----|
| 4. Empleo el español porque me ayuda a ganar dinero en el trabajo. | 2,5 |
| 5. Empleo el español porque me hace una persona más instruida. | 3,6 |
| 6. Empleo el español para mejorar mis perspectivas profesionales en el futuro. | 3,9 |

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- | | |
|--|-----|
| 7. Empleo el español porque no quiero perder mi idioma. | 3,9 |
| 8. Empleo el español porque me ayuda a mantener mis valores tradicionales. | 3,6 |
| 9. Empleo el español para poder enseñárselo a mis hijos. | 3,7 |

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- | | |
|---|-----|
| 10. Empleo el español porque me gusta escuchar música, ver tele y películas en el idioma. | 3,1 |
| 11. Empleo el español porque es necesario para la comunicación diaria. | 2,4 |
| 12. Empleo el español para llevarme bien con mis padres, parientes y amigos. | 3,9 |

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua

Christoph Strosetzki (Coord.)

Este tercer tomo reúne las comunicaciones de las secciones 6, 7, 8 y 9 del XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), celebrado entre el 11 y el 16 de julio de 2016 en la Universidad de Münster, que por desviarse del tema principal de la sección correspondiente, no han podido ser incluidas en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*. Los trabajos recogidos en este volumen, obra de hispanistas basados en centros de investigación de Europa, América, África y Asia, se ocupan de cuestiones literarias no peninsulares, culturales, históricas y lingüísticas. En consecuencia, son representativos de las corrientes críticas y los temas de actualidad en el hispanismo mundial del siglo XXI.

100,80 €

ISBN 978-3-8405-0186-9

