

LOS NORTES DEL HISPANISMO

**territorios, itinerarios
y encrucijadas**

Actas del
XI Congreso Argentino de Hispanistas
17 al 19 de mayo de 2017
San Salvador de Jujuy

Coordinadoras:
María Eduarda Mirande
Alejandra Siles
Mariel Quintana



UNJu
Universidad
Nacional de Jujuy

Asociación
Argentina de
Hispanistas



**XI CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS
LOS NORTES DEL HISPANISMO:
TERRITORIOS, ITINERARIOS Y ENCRUCIJADAS**

**María Eduarda Mirande
Alejandra Siles
Mariel Quintana**

Los nortes del hispanismo : territorios, itinerarios y encrucijadas : actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas / María Eduarda Mirande ... [et al.] ; compilado por María Eduarda Mirande ; Mariel Silvina Quintana ; Carolina Alejandra Siles Pavón. - 1a ed . - San Salvador de Jujuy : Universidad Nacional de Jujuy, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-3926-40-2

1. Estudios Literarios. 2. Análisis Lingüístico. 3. Literatura Comparada. I. Mirande, María Eduarda II. Mirande, María Eduarda, comp. III. Quintana, Mariel, comp. IV. Siles Pavón, Carolina Alejandra, comp.

CDD 807

Edición y diseño de interior: Julieta Noceti

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy

Otero 262 - CP 4600

Tel. (0388) 4221561

Autoridades

Lic. Rodolfo Alejandro Tecchi

Rector

Dr. Ricardo Enrique Gregorio Slavutsky

Vicerrector

Dr. Julio Cesar Arrueta

Decano

Lic. Ignacio Felipe Bejarano

Vicedecano

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidentes de Honor

Emilia de Zuleta (UNCuyo)

Melchora Romanos (UBA)

Lila Perrén de Velasco (UNC)

Coordinadora de Relaciones Internacionales

Gloria B. Chicote (UNLP)

Responsable de Comunicación Institucional

Leonardo Funes (UBA)

Presidente

Germán Prósperi (UNL - UNR)

Secretaria

María del Rosario Keba (UNL)

Tesorera

Gabriela Sierra (UNL)

Vicepresidentas

María Eduarda Mirande (UNJu)

Florencia Calvo (UBA)

Vocales

Carmen Josefina Pagnotta (UBA)

Marcelo Topuzián (UBA)

Julia D'Onofrio (UBA)

Carina Zubillaga (UBA)

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA XI CONGRESO AAH

Miembros de Honor

Ana María Postigo de De Bedia †

Flora Guzmán

Herminia Terrón de Bellomo

Lucinda Díaz

Coordinadora General

María Eduarda Mirande

Secretaria

Alejandra Siles Pavón

Tesorera

Mariel Silvina Quintana

Coordinadores Académicos

Carlos Albarracín

Florencia Angulo Villán

María José Bautista

Soledad Blanco

Luisa Checa

Ana Lía Miranda

Facundo Mur

Alejandra Nallim

Lucas Perassi

Gloria Quispe

Emilio Témer

Álvaro Zambrano

Colaboradores

Diego Cejas

Guadalupe Ficoseco

Patricia Fuentes

Delfina Reinaldi

Alan Sarapura

ÍNDICE

Presentación	14
EDITORAS	ONLINE PDF
Palabras de Apertura	15
BALESTRINO, GRACIELA	ONLINE PDF
Presidente de la AAH	
Discurso Inaugural	17
MIRANDE, MARÍA EDUARDA	ONLINE PDF
Presidente de la Comisión Organizadora	
CONFERENCIAS	
Sobre los inadvertidos itinerarios de la investigación filológica en los territorios del Hispanismo	22
ROMANOS, MELCHORA	ONLINE PDF
Unidad y Multiplicidad en el Romancero en América	40
GONZÁLEZ, AURELIO	ONLINE PDF
Las formas complejas de la violencia en la narrativa colombiana. Del bogotazo a la narcoliteratura	59
CAMACHO DELGADO, JOSÉ MANUEL	ONLINE PDF
“Fantasmas entre nosotros”: Inquisición, inquisidores y otros aparecidos en la literatura de conversos	76
FINE, RUTH	ONLINE PDF
La Puna de Héctor Tizón: regiones naturales, espacios y lugares	95
BIGILIERI, ANÍBAL A.	ONLINE PDF
Sobre el estatuto literario contemporáneo	122
SALDAÑA, ALFREDO	ONLINE PDF

PANELES

Mujer contra ciudad: La poesía urbana de Gloria Fuertes SCARANO, LAURA	139 ONLINE PDF
Interferencias oralidad/ escritura/ ideología en los romanceros de los siglos XVI y XVII CHICOTE, GLORIA	152 ONLINE PDF
Propositividad y Normatividad en la Oralidad GONZÁLEZ, AURELIO	159 ONLINE PDF
Prácticas discursivas orales en la emergencia de las letras castellanas FUNES, LEONARDO	172 ONLINE PDF
Bajo el imperio de la melancolía: la retórica teatral de lo efímero en <i>El melancólico</i> de Tirso de Molina SOSA, MARCELA BEATRIZ	186 ONLINE PDF
El teatro histórico de Lope de Vega y la relativización de las taxonomías CALVO, FLORENCIA	199 ONLINE PDF
Trampantojo y espacio doméstico en dos comedias de Calderón: <i>Casa con dos puertas, mala es de guardar</i> y su versión paródica <i>La puerta con dos casas</i> BALESTRINO, GRACIELA	207 ONLINE PDF

PONENCIAS

LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Formas de la intervención divina en la <i>Gran Conquista de Ultramar</i> ALCATENA, MARÍA EUGENIA	226 ONLINE PDF
La escritura de la historia en los itinerarios bíblicos medievales: el caso de <i>La Fazienda de Ultramar</i> MARTÍ, MELISA LAURA	234 ONLINE PDF
Apropiación ideológica de un símbolo: La Tórtola en la poesía cancioneril castellana RAPOSO, CLAUDIA INÉS	242 ONLINE PDF

El corazón de la santidad: El espacio de la interioridad en la *vida de Santo Domingo de Silos* 257
KOCH, JEZABEL ONLINE PDF

El falso mesturero. El episodio del león y del buey en *Calila e Dimna* y *Panchatantra* 266
MIRANDA, FLORENCIA LUCÍA ONLINE PDF

El martirio como eje estructural y simbólico de la *passio* medieval de Santa Catalina de Alejandría (Ms. Esc. H-I-13) 275
ZUBILLAGA, CARINA ONLINE PDF

Beatriz de Saboya, madre de Don Juan Manuel, y la educación femenina en los siglos XII-XIII 283
LIZABE, GLADYS ONLINE PDF

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Discurso narrativo y discurso lírico en "Romance Sonámbulo" de Federico García Lorca 296
NUSCH, CARLOS J. ONLINE PDF

Las virtudes higiénicas de la sátira: Leopoldo Alas crítico y la tradición áurea del humorismo español 310
SABA, MARIANO NICOLÁS ONLINE PDF

Los sonetos en *La Filomena* de Lope de Vega 316
GONANO, ELEONORA ONLINE PDF

Camila, la im-perfección de una vida 325
VIJARRA, RENÉ ALDO ONLINE PDF

La obra historiográfica de Lorenzo de Padilla: hallazgos recientes, nuevos interrogantes y pocas respuestas 333
SARACINO, PABLO E. ONLINE PDF

MIRADAS AUSTRALES DE PERSILES Y SIGISMUNDA, HISTORIA SEPTENTRIONAL

“Mientras callé, en sosiego estuvo mi alma; hablé y perdíle...”:
Sigismunda entre la anagnóresis y la resignación en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes 346
OYARZABAL, SILVANA ONLINE PDF

Todo sucede entre un soneto y la muerte: el caso del enamorado portugués en el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes 355
SALMOIRAGHI, PAULA ONLINE PDF

La inmaculada como cifra del *Persiles* 362
PARODI, ALICIA ONLINE PDF

LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

La transgresión genérica como proyecto creador: *París no se acaba nunca* 374
LEMES, KARINA BETRIZ ONLINE PDF

Una lectura de *El Lugar de la literatura Española* (Capítulo IV) de Fernando Cabo Aseguinolaza, con una extrapolación latinoamericana 382
MACCIUCI, RAQUEL ONLINE PDF

José A. Goytisolo: *Ethos* y figuras de escritor 393
ROMANO, MARCELA ONLINE PDF

Tensión dialéctica entre ficción e historia (secretos y desocultamientos privados y públicos) en *Así empieza lo malo* de Javier Marías 401
MAYOR, MARÍA ESTER ONLINE PDF

El sociograma de la violencia posmoderna en *Los besos en el pan* de Almudena Grandes 411
RODAS, CECILIA BEATRIZ ONLINE PDF

Pervivencia del tópico *menosprecio de corte y alabanza de aldea* en “Calle Melancolía” 420
MALIK DE TCHARA, CECILIA ONLINE PDF

Niñez y compromiso en dos poetas españoles: Luis García Montero y Fernando Beltrán SIERRA, GABRIELA	427 ONLINE PDF
Una novela para la nación: <i>Javier Mariño</i> (Torrente Ballester, 1943) entre la crisis y la puesta en mito MINARDI, ADRIANA ELIZABETH	438 ONLINE PDF
Los tonos de Gil de Biedma: Escritura y final en el diario de 1985 PRÓSPERI, GERMÁN	448 ONLINE PDF
La tradición galdosiana en <i>La Noche de los Tiempos</i> de Antonio Muñoz Molina RIGONI, MIRTHA LAURA	459 ONLINE PDF
Cuentos que hablan de un proyecto narrativo. <i>Amantes y enemigos</i> de Rosa Montero KEBA, MARÍA DEL ROSARIO	472 ONLINE PDF
<i>Escuchad todavía</i> . El <i>ethos</i> retórico/autoral en el Romancero de la Guerra Civil Española RIVA, SABRINA	482 ONLINE PDF
La desnudez de las raíces. Biografismo, ficción y autoficción en <i>Tiempo de Vida</i> , de Marcos Giralte Torrente MARTÍNEZ, MARÍA VICTORIA	492 ONLINE PDF
LITERATURA LATINOAMERICANA Y ARGENTINA	
La configuración del espacio a través de la subjetividad femenina en <i>El Diario de una Caraqueña por el Lejano Oriente</i> de Teresa de la Parra OVANDO, LEILA JIMENA IRIARTE, ROMINA ESTEFANÍA	501 ONLINE PDF
Las pasiones de la violencia en <i>Putas Asesinas</i> de Roberto Bolaño BARRIONUEVO, DEBORAH LEONOR	507 ONLINE PDF
A la luz rosadas ilusiones. El regreso a la tierra natal en "Peregrinaciones de una alma triste" de Juana Manuela Gorriti COHEN IMACH, VICTORIA	513 ONLINE PDF

Entre Argentina y España: La autoficción de doble origen en <i>Una vez Argentina</i> (2003) de Andrés Neuman BERNARDI, MARÍA BELÉN	525 ONLINE PDF
El mundo circundante de las piedras: La poesía de Inés Aráoz DE LA VEGA, MARÍA SOFÍA	537 ONLINE PDF
Encuentros entre Borges Y Victoria en la ficción argentina contemporánea MILREU, ISIS	549 ONLINE PDF
La mutación como clave para percibir <i>lo abierto</i> en <i>La Ecuación y La Gracia</i> de Inés Aráoz NACUSSE NAVARRO, EZEQUIEL ANTONIO	560 ONLINE PDF
La palidez del mundo. Breve exploración sobre la obra de Federico Leguizamón SOSA, CARLOS HERNÁN	571 ONLINE PDF
Dulcinea: Serie y transgresión en Marco Denevi ROMÁN, GABRIELA RENAUT, MARISA	582 ONLINE PDF
El modernismo lationamericano en la Biblioteca <i>Los Poetas</i> de Editorial Claridad DE ORO, CAMILA	590 ONLINE PDF
La narrativa de Martín Kohan. Un modo de leer la tradición FONSALIDO, MARÍA ELENA	606 ONLINE PDF
El ojo del cuerpo. La perspectiva biopoética de Mario Bellatin YELIN, JULIETA	615 ONLINE PDF
TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS HISPÁNICAS	
“Yo no quería escribir este libro”: El problema de la metaficción en torno a <i>El Impostor</i> (2014), de Javier Cercas TEJERO YOSOVITCH, YAEL NATALIA	623 ONLINE PDF
¿Es la literatura española una literatura nacional? TOPUZIAN, MARCELO	634 ONLINE PDF

ESTUDIOS DE ORALIDAD

Métricas hipánicas en el *freestyle* rioplatense 642
MASSARELLA, MATÍAS DAVID ONLINE PDF

LITERATURAS COMPARADAS Y CONTRASTIVAS

Retórica y poesía: Don Quijote lector de Cicerón 654
CASTILLA, CARLOS ENRIQUE ONLINE PDF

Teatros ejemplares: Cervantes y El Licenciado Vidriera desde la
mirada de dos dramaturgas 666
VILLEGAS, NOELIA VANESA ONLINE PDF

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

La enseñanza de la gramática en la escuela secundaria: Una
propuesta desde un enfoque discursivo 674
FUNES, MARÍA SOLEDAD
POGGIO, ANABELLA LAURA ONLINE PDF

El concepto de "lenguaje" en tres gramáticas coloniales de
lenguas amerindias 690
GRANA, ROMINA
BUZELIN HARO, CORINA MARGARITA ONLINE PDF

Análisis de expresiones escritas de estudiantes de la UNNE.
El discurso referido 704
WINGEYER, ROBERTO HUGO
AGUIRRE, MARÍA CELESTE ONLINE PDF

Observación de fenómenos lingüísticos explicados por contacto con
la lengua guaraní en estudiantes universitarios de las ciudades de
Corrientes y Resistencia 712
WINGEYER, ROBERTO HUGO
TREVISÁN, OLGA NATALIA ONLINE PDF

Observación de fenómenos lingüísticos relacionados con la
impersonalidad en estudiantes universitarios de las ciudades de
Corrientes y Resistencia 720
TREVISÁN, OLGA NATALIA
BRUZZO, MARÍA VIRGINIA ONLINE PDF

La diversidad lingüística como metáfora compleja de la vida en
Trampa Furtiva de Sebastián Borkoski 729
BAIER, EVELIN LILIANA ONLINE PDF

Decires sobre el vino en el refranero hispánico 736
ZURITA, MARÍA ELISA
TONIOLO, MARÍA TERESA ONLINE PDF

Intelectualidad en la Península Ibérica durante la Alta Edad Media 749
ALSINA LEE, MAURICIO ADRIÁN
MAZO, ULISES GUILLERMO ONLINE PDF

Zonas distales y zonas proximales de la lengua en el campo léxico-
semántico del discurso académico-escolar 757
ÁLVAREZ CHAMALE, FERNANDA ONLINE PDF

CAMPO ARTÍSTICO Y DISCURSIVIDADES SOCIALES

(No) ver y (no) saber en *Réquiem por un campesino español*, de
Francesc Betriú: Una propuesta de análisis 769
SERBER, DANIELA CECILIA ONLINE PDF

El triunfo después del amor y la traición 781
SAURA NORMA ONLINE PDF

PRESENTACIÓN

El *XI Congreso Argentino de Hispanistas* se celebró en San Salvador de Jujuy, Argentina, durante el mes de mayo de 2017, con una exitosa convocatoria que superó ampliamente las expectativas de la Comisión Local Organizadora. Bajo el lema "Los *Nortes* del Hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas", se reunieron investigadores, docentes y estudiantes venidos de todo el país y de otras latitudes, para exponer sus ideas, discutir y reflexionar a lo largo de tres intensas jornadas de trabajo.

Este volumen reúne las conferencias, paneles y ponencias presentados en el marco de este importante evento. Constituye una muestra de la diversidad y riqueza de los intercambios producidos en los ámbitos del hispanismo, especialmente argentino e hispanoamericano, ya que permite dimensionar sus trayectorias, sus logros y los desafíos que le competen de cara a las problemáticas locales y a los requerimientos del mundo global.

Las actas digitales incluyen las conferencias y paneles de los invitados especiales (que han sido, además, objeto de una publicación impresa) y las ponencias. Estas últimas fueron sometidas a una cuidadosa lectura efectuada por una comisión conformada ad hoc, integrada por investigadores y docentes de reconocida trayectoria. La organización de los trabajos sigue los ejes temáticos propuestos en el programa: Literatura Española Medieval, Literatura Española del Siglo de Oro, Literatura Española Contemporánea, Literatura Latinoamericana y Argentina, Teoría y Crítica Literarias Hispánicas, Estudios de Oralidad, Literaturas Comparadas y Contrastivas, Estudios Lingüísticos, Campo Artístico y Discursividades Sociales.

Agradecemos a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y a la Universidad Nacional de Jujuy, que han hecho posible la realización material de estas actas digitales, a la comisión de evaluadores y al equipo encargado del minucioso trabajo editorial, y sumamos a este agradecimiento general a los auténticos hacedores: los investigadores que han enviado sus contribuciones para ponerlas al alcance de toda la comunidad académica.

Las Directoras

PALABRAS DE LA PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS

Es un honor como Presidente de la Asociación Argentina de Hispanistas dar la bienvenida a todos los presentes en el acto inaugural del XI Congreso de Hispanistas que aquí nos congrega.

Nuestra Asociación ha recorrido un valioso camino de 31 años por el perseverante trabajo de las sucesivas Comisiones Directivas que supieron forjarla, consolidarla y acrecentarla, con el apoyo de sus asociados. Por ello considero que en esta ocasión es necesario recuperar la memoria histórica sobre su gestación institucional, especialmente para los numerosos jóvenes socios que se han incorporado a nuestra entidad, y también para quienes nos acompañan en esta ceremonia de apertura.

La AAH se fundó en 1986 en la Universidad Nacional del Sur por decisión de un grupo de reconocidos profesores de Literatura Española: Emilia de Zuleta, Melchora Romanos, Lila Perrén de Velasco y Dinko Cvitanovic, para nuclear a todos los estudiosos de la lengua, literatura y cultura hispánicas, y de tal modo fortalecer e impulsar esta área disciplinar en las universidades de nuestro país. Al año siguiente en la Universidad Nacional de Salta, durante las Jornadas de Homenaje a Celina Sabor de Cortazar se suscribió el acta fundacional y en el II Congreso realizado en Mendoza se designó su primera comisión directiva presidida por Emilia de Zuleta.

El patrimonio intelectual de la Asociación se integra principalmente con los cientos de sus miembros y referentes del hispanismo nacional e internacional que han participado en los congresos celebrados a lo largo de su existencia y su valioso repertorio bibliográfico publicado en Actas, en el Boletín de estudios hispánicos (BOEHI), que creó dirigió Dinko Cvitanovic en la Universidad Nacional del Sur desde 1985 hasta 2003, y en el Boletín editado entre 1996 y 1998 por Melchora Romanos y Gloria Chicote en la Universidad de Buenos Aires.

Así como cada uno de los anteriores encuentros trianuales se identificó con una frase que los condensaba como unidad de sentido, este XI Congreso que hoy nos convoca establece una conexión profunda entre el sugerente y polisémico lema que lo identifica y su ámbito de realización: Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas.

Efectivamente San Salvador de Jujuy, y por extensión la provincia toda, para decirlo con palabras del gran escritor Héctor Tizón es un espacio geocultural de frontera en el "norte más norte" de la Argentina, que por su impronta identitaria fronteriza suele propiciar el ejercicio de un hispanismo bilocalizado, con una travesía de ida y vuelta entre España e Hispanoamérica, trayecto que también se verifica en investigaciones y publicaciones de estudios hispánicos de otros centros universitarios del noroeste de nuestro país.

A partir de las anteriores reflexiones considero un debido acto de gratitud y que-
rencia recordar a quienes iniciaron e impulsaron con noble magisterio los estudios hispánicos en universidades de esta región, desde diversas especialidades: Ana María Postigo de De Bedía en Jujuy, Delia Dagum en Salta, Emilio Carilla y Aída Frías de Zavaleta en Tucumán.

También en nombre de la actual Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Hispanistas cuya gestión concluye en esta circunstancia, deseo manifestar un profundo agradecimiento a la Comisión Local Organizadora de este XI Congreso por los "trabajos y los días" dedicados a organizarlo con tanto fervor y laboriosidad. Igualmente quiero agradecer a los congresistas procedentes de universidades del país y del exterior, como también de otros organismos de estudio, por haber respondido generosamente a nuestra convocatoria.

Las conferencias plenarias, paneles y sesiones de comunicaciones ofrecerán sin duda un panorama del rico entramado teórico-crítico de la actual andadura del hispanismo argentino, pleno de matices e inflexiones y en palabras de Emilia de Zuleta, "dinámicamente abierto hacia el porvenir".

Graciela Balestrino
Presidente de la AAH

DISCURSO INAUGURAL AAH

Autoridades presentes¹, congresistas y público en general:

En nombre de la Comisión Local Organizadora que coordino, les doy la bienvenida a la onceava edición del Congreso Argentino de Hispanistas que se celebrará en nuestra provincia durante tres promisorias jornadas.

Llegar a esta instancia de apertura ha demandado grandes empeños y un largo camino de tres años. El itinerario inició allá por mayo de 2014, cuando en la última asamblea de la AAH, celebrada en el marco del X Congreso de Hispanistas en Santa Fe, decidí proponer a la Universidad Nacional de Jujuy como próxima sede del congreso trianual que reúne al hispanismo argentino. Debo confesarles que fue un verdadero acto de arrojo. Recuerdo todavía la cara de estupor de Alejandra Siles (actual Secretaria de nuestra Comisión Local Organizadora), el entusiasmo de Mariel Quintana (su Tesorera) y la alegría de Florencia Angulo Villán (Coordinadora del área de comunicación), al anunciarles el reciente compromiso que había asumido en nombre de nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. La postulación de Jujuy significaba trabajar arduamente para colocar a nuestra Institución a la altura de las circunstancias. Sabía que contábamos con dos condiciones indispensables: un equipo de gente dispuesta y experimentada en este tipo de eventos (gracias a nuestras Jornadas del Norte Argentino, que venimos realizando desde 1996), y con el apoyo seguro de nuestra Universidad, del gobierno de la Provincia y de la Municipalidad de San Salvador de Jujuy, con quienes siempre hemos contado.

Nos pusimos desde entonces a trabajar difundiendo nuestro congreso, buscando apoyos de diferentes sectores y suscitando el entusiasmo de numerosa gente. Logramos así armar un gran equipo para que el Congreso Argentino de Hispanistas llegara a Jujuy, a nuestro Norte.

Y digo “nuestro Norte” con especial énfasis, pues la cuestión de la nortehidad es una marca que nos atraviesa, una condición y una forma de percibirnos más allá

¹ Autoridades presentes: Pilar Ruiz Carnicero, agregada cultural de la Embajada de España en Argentina; Aurelio González, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas; Graciela Balestrino, presidente de la Asociación Argentina de Hispanistas; César Arrueta, secretario de asuntos académicos de la Universidad Nacional de Jujuy; Ricardo Slavutsky, decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu.

del espacio geográfico que habitamos y compartimos con las provincias de Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero. Esa marca de identidad es la que habló por nosotros cuando hubo que elegir un lema para esta onceava edición: *Los Nortes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas*.

Pensar en los *Nortes* del hispanismo es una invitación en dos direcciones: una, orientada hacia el análisis del campo del hispanismo argentino con la finalidad de observar el estado actual de los estudios hispánicos en sus diferentes áreas y líneas de investigación; la otra, más figurativa y de carácter prospectivo, es un llamado a pensar los nortes del hispanismo de cara al futuro, para redefinir sus territorios, sus posibles itinerarios y las nuevas encrucijadas que se le plantean en un mundo cada vez más tecnológico y virtualizado pero, al mismo tiempo, más urgido por recuperar las vertientes revitalizadoras de lo humano.

Detrás de la palabra Norte, además, subyace una intencionalidad solapada, sugerida también por el logo de nuestro congreso: un Quijote montado en Rocinante con su lanza en alto dirigiéndose hacia unas montañas de colores, montañas que son una síntesis gráfica que ha venido funcionando como un logo de la jujeñidad de un tiempo a esta parte. Dos símbolos enlazados que van a entrar en diálogo durante estos tres días de intenso trabajo.

Jujuy es el extremo norte de lo que llamamos el interior. Los argentinos nos pensamos en términos territoriales como si existiese un adentro y un afuera, un interior provinciano tendido de espaldas tras un frente exterior, visible y abierto al mundo. En esa representación mental de nuestro territorio-país, Jujuy vendría a ocupar el espacio más septentrional de la interioridad provinciana. Marcado por la lejanía y por la dificultad que esa distancia geográfica entraña, Jujuy es, además, un territorio de frontera.

Varios de nuestros más importantes escritores han identificado sus existencias con esta condición fronteriza de la jujeñidad, y la han expresado de diferente manera. Héctor Tizón, el más afamado, se definió en varias oportunidades como "un ejemplar de frontera"; mientras Jorge Calvetti, narrador premiado y magnífico poeta, resumió su biografía en sólo tres simples palabras: "Nací en Jujuy". Ambos se referían al carácter fronterizo de una cultura mixturada donde conviven siglos de discursos amalgamados o en tensión. Discursos históricos, antropológicos, políticos, míticos, religiosos; pero también textos, canciones, bailes, catarata de voces en lengua española, quechua o aymara, donde se escuchan ecos de vocablos italianos y árabes. Crisol lingüístico y étnico que se inscribe asimismo en la fisonomía ecléctica de una ciudad que fue transformando sus fachadas desde el estilo colonial español al afrancesado de las décadas del '30 y '40, para recalar en la mixtura

abarrota de los frentes edilicios del casco céntrico, y de las casillas de bloque y chapa que se ven en los márgenes del río Grande. Jujuy es tierra de Frontera. Compleja, diversa y caótica.

Una de las más lúcidas aproximaciones al concepto de frontera ha sido propuesta por Iuri Lotman desde una perspectiva semiótica. La frontera es un umbral, una zona de contacto entre los centros y las periferias de los universos culturales que funciona como lugar de traducción de lenguajes: textos, música, bailes, rituales, símbolos. Una zona bullente, dinámica, híbrida, donde los lenguajes culturales se vuelven más inestables, más porosos, permeables, menos estructurados y dogmáticos. Esa particular dinámica descrita por Lotman hace que la frontera se perciba como intenso caos. Zona de tensiones pero también de encuentro porque implica el reconocimiento de lo *otro* y del *otro*, donde la alteridad puede tener cabida. Por eso, las zonas fronterizas permiten ser pensadas (y vividas) positivamente como lugares de creatividad, de lucidez, de ampliación de la conciencia que se tiene sobre el mundo. Y en ese sentido, como sostienen Michaelsen y Johnson (2003) "constituyen el *locus* privilegiado en la esperanza de un mundo mejor".

En un texto inédito titulado "Vivir en Maimará", Rodolfo Kusch cuenta que en la época de la dinastía Han en China, cuando un ministro del emperador no cumplía con sus funciones, era enviado a los bordes del imperio; mas no como castigo sino como una forma de ayudarlo a recobrar fuerzas y claridad. En esas regiones lindantes, periféricas, los ministros del imperio chino renovaban el ánimo y recreaban sus ideas. Los hispanistas no somos ministros de ningún imperio, pero pertenecemos a Instituciones académicas y éstas, a su vez, a estructuras que las abarcan y condicionan; nos regimos por cánones y preceptos literarios, adherimos a tradiciones, escuelas y a corrientes críticas que generalmente se configuran en los centros letrados hegemónicos. Hoy, tenemos la oportunidad de habitar la frontera, no sólo para recuperar fuerzas sino para aprovechar las libertades mentales que ofrece, con la posibilidad de abrirnos hacia nuevas formas de pensamiento, nuevas formas de lectura y de interpretaciones, que cuestionen los modelos aprendidos, a veces considerablemente rígidos y dogmáticos. Tenemos la oportunidad de repensar y redefinir nuestros objetos de estudio a partir de la toma de conciencia sobre nuestros lugares de enunciación individuales y colectivos. Si asumimos este desafío de pensarnos en y desde la frontera, lograremos construir visiones más amplias y menos fragmentadas, más inclusivas y plurales, más creativas y menos sujetas a los cánones reproducidos. Si logramos, en fin, entender la frontera como un dispositivo de pensamiento, estaremos en condiciones de construir un hispanismo con caracteres propios, pero además, forjaremos las herramientas para erigirnos en sujetos capaces de incorporar las diversas formas de la alteridad que nos interpelan, levantando las banderas de la utopía de un mundo mejor donde lo diverso tenga cabida en el todo.

Por último, quiero agradecer los apoyos recibidos para la concreción de este XI Congreso Argentino de Hispanistas. En primer lugar, a la Embajada de España en Argentina, en la persona de Pilar Ruiz Carnicero, actual agregada cultural, quien nos honra con su presencia; a las autoridades del Gobierno de la provincia de Jujuy; a la Municipalidad de San Salvador de Jujuy, que nos ha cedido el Cine Teatro Select para el espectáculo teatral del grupo "La Faranda"; al Instituto Nacional del Teatro, que apoyó económicamente dicho espectáculo; a las autoridades de la Universidad Nacional de Jujuy y de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales; a CONICET y a FONCYT por los subsidios otorgados; y muy especialmente a todo el equipo que integra la Comisión Local Organizadora, que ha trabajado junto a un numeroso grupo de alumnos de la carrera de Profesorado en Letras. Sumo a esta larga lista a Melchora Romanos, Gloria Chicote y Leonardo Funes, colegas que nos ayudaron con sugerencias, consejos y compañía.

Con estas últimas palabras de agradecimiento, dejo formalmente inaugurado el XI Congreso Argentino de Hispanistas 2017.

María Eduarda Mirande

CONFERENCIAS

SOBRE LOS INADVERTIDOS ITINERARIOS DE LA INVESTIGACIÓN FILOLÓGICA EN LOS TERRITORIOS DEL HISPANISMO

Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
mromanos27@gmail.com

Resumen

La redacción de un trabajo solicitado en 2016 para un número monográfico de una revista teatral, dedicado al teatro histórico del Siglo de Oro, sirve de caso testigo personal de los inadvertidos itinerarios de nuestras investigaciones en los diversos territorios del Hispanismo. A partir de propuestas taxonómicas actuales de la comedia genealógica, la autora retoma un trabajo de 1978 en las que había analizado dos obras de Lope de Vega: *Don Juan de Castro (Partes I y II)* con el fin de determinar los motivos folklóricos y los tipos de cuentos que sustentan a estas comedias.

Ferrer Valls y Oleza desestiman su adscripción al subgénero de comedias novelescas de Menéndez Pelayo y consideran que pertenecen al de comedias genealógicas, aunque se encuentran en la frontera misma de lo histórico pues Lope de Vega se nutría de nobiliarios, libros de linajes y crónicas genealógicas en los que se consignaban todo tipo de leyendas aceptadas como fiables. Sin embargo, en el trabajo de 1978 se demostraba que la fuente utilizada era el libro de caballerías *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, de origen francés y traducido al castellano en Burgos, en 1499, y reeditada repetidas veces.

Una vez develada la incógnita de la fuente absolutamente ficcional en la que se sustenta la bilogía genealógica de *Don Juan de Castro (Partes I y II)*, se precisan datos sobre la operatoria desplegada por Lope para exaltar el linaje de don Pedro Fernández de Castro, cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos, a quien sirvió de secretario, mediante un juego caballeresco de fábula poética travestida en historia verdadera.

Palabras clave: comedia genealógica, libro de caballerías, Lope de Vega, Teatro histórico.

Los itinerarios de nuestros congresos de la Asociación Argentina de Hispanistas nos han llevado por distintos territorios de nuestro país y así es como hoy quienes integramos el Hispanismo argentino nos reencontramos en Jujuy, una provincia del Noroeste argentino bien al norte de un país situado en el muy extremo sur de América del sur. No se trata de un juego de puntos cardinales sino de una realidad existencial que como estudiosa del canon hispánico clásico me ha llevado, en más de una ocasión a preguntarme: ¿qué lugar ocupamos, en esos lejanos territorios exteriores que siempre son nuestros nortes, los que desde la Argentina nos dedicamos al Hispanismo? Esta duda metafísica obedece a circunstancias que acompañan la evolución y la construcción de nuestra propia identidad y se adensa en momentos y circunstancias diversas que no voy a detenerme a considerar ahora. Sin embargo, confieso que he asumido plenamente lo que supone la experiencia de “leer España desde el sur” como nos dice Laura Scarano (2000), ese sur que también existe según Mario Benedetti.

Por consiguiente, en esta ocasión y, amparándome en el lema acuñado por la Comisión Local Organizadora para este congreso, me voy a centrar en ofrecerles, en esta plenaria, una suerte de caso testigo, absolutamente personal, de los inadvertidos o tal vez complejos itinerarios que nuestras investigaciones han recorrido o recorren en los diversos territorios del Hispanismo.

La historia comienza de este modo. El año pasado recibí la invitación de colaborar con un artículo para los *Cuadernos de Teatro Clásico*, en un volumen monográfico (nº 32) titulado: *Teatro del Siglo de Oro ¿historia o poesía?* coordinado por Rafael González Cañal¹. Algunos de los aquí presentes saben que, en varios de nuestros encuentros, junto con quienes integraron los equipos de proyectos de investigación que he dirigido, hemos presentado los avances y resultados obtenidos puntualmente en temas relacionados con el teatro histórico y con otras cuestiones de la dramaturgia del Siglo de Oro. También espero que los más memoriosos recuerden que, en el último congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, celebrado en Santa Fe, manifesté que al concluir en 2014 el último proyecto cerraba, por mi parte, un largo ciclo de investigaciones desarrollado gracias al financiamiento que la Universidad de Buenos Aires concede a través de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Pero, ya se sabe, “el camino al infierno está empedrado de buenas intenciones” y así es como acepté la propuesta de escribir el artículo.

¹ Se trata de una publicación periódica que pertenece a la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* que, al momento de leer esta conferencia plenaria, no se había aún publicado y distribuido pues la recibí en julio de 2017; ver Romanos (2017).

Antes de decidir sobre qué iba a escribir, necesitaba revisar algunos trabajos que me permitieran tener un panorama del “estado de la cuestión” y aquí debo agradecer a Florencia Calvo que me haya recomendado dos artículos de Joan Oleza sobre los dramas históricos o “historiales” (2013 a y b) de Lope de Vega, porque ella opinaba que ciertos planteamientos críticos formulados por este destacado conocedor del teatro áureo ofrecían interesantes aspectos no tanto de discusión sino de puesta en revisión. En buena medida, estos estudios se centran en consolidar una serie de anteriores propuestas críticas de Oleza, surgidas en torno a las distintas matizaciones con que se construye la visión del pasado y a su matriz genérica, puesto que estas ofrecen ricas posibilidades de investigar la tan particular relación entre historia y poesía².

En efecto, este notable estudioso ha avanzado en los últimos años sobre los fundamentos dramáticos e ideológicos de los distintos géneros que Lope de Vega ensayó y ha deslindado con mayor precisión las características del teatro de materia histórica, en una secuencia de trabajos en los que concentra su atención en determinar las características de un importante y representativo grupo de piezas dramáticas en las que la historia se encuentra imbricada en acontecimientos de índole privada a los que denominó Dramas de Hechos Particulares. Así es como en su estudio preliminar a la edición de *Peribáñez* (1997), ya deslindaba los criterios taxonómicos de la producción del Fénix que se extiende de 1599 a 1614 y, dentro del detenido planteo de los dramas de hechos famosos del mundo hispánico distingue ciertas líneas de fuerza que convergen en subgéneros específicos entre los que se encuentra la comedia genealógica:

A mi modo de ver las comedias genealógicas pertenecen de lleno al género de los dramas de hechos famosos, por su finalidad celebrativa, aunque ocupan un lugar específico debido a su vinculación a un linaje concreto y a la condición particular de sus conflictos. (Oleza, 1997, pp. XLVI-XLVII)

A partir de estos trabajos, tanto los anteriores como los más actuales, se me abrieron o –mejor dicho, reabrieron– las puertas de una investigación relacionada con dos obras de Lope de Vega: *Don Juan de Castro (Partes I y II)* a las que “allá lejos y hace tiempo” había analizado en una comunicación que leí, en 1978 durante un congreso, realizado en la vecina ciudad de Salta. En ese entonces no tenía la

² La bibliografía es a estas fechas muy abundante y no es posible ofrecer un detalle pormenorizado. En el desarrollo de este trabajo se mencionarán algunos de los más importantes. Entre los años 1994-2000 he dirigido Proyectos de investigación, subsidiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, centrados en la dramaturgia e ideología de la comedia histórica del teatro del Siglo de Oro.

menor idea de que podían ser considerados dramas históricos, como los denomina Bances Candamo (1970, p. 33), ni mucho menos que pertenecían al subgénero de las comedias genealógicas.

Por consiguiente, como es de importancia sustancial para el desarrollo de esta exposición, resumiré algunas líneas esenciales para comprender las características tipológicas con las que se las define. Oleza anunciaba en su Introducción a *Peribáñez* que Teresa Ferrer Valls estaba preparando un artículo en el que se proponía estudiar, en conjunto, las comedias genealógicas de Lope de Vega (Oleza, 1997, pp. XLVI–XLVII). El trabajo apareció en dos partes: en la primera, publicada en el año 1998, bajo el epígrafe “Sociedad, mecenazgo y ‘comedia genealógica’”, amplía y desarrolla algunas ideas acerca del encargo de piezas teatrales por parte de personajes de la nobleza, para alguna circunstancia concreta, como un modo del mecenazgo teatral. En la segunda parte, del año 2001, a nuestro propósito la más importante, analiza un amplio grupo de obras de Lope de Vega que están inspiradas en la materia de las genealogías y traza las líneas constitutivas que permiten acotar el concepto del género.

Como es habitual –señala Ferrer Valls– en el principio fue Menéndez Pelayo (2001) quien utilizó el término “comedia genealógica” aunque “no de manera sistemática y sin tipificarlas como grupo, incluyendo la mayor parte de ellas en el gran saco de ‘comedias de asuntos de la historia patria’” (p. 13). De ciertas referencias que este estudioso formula sobre alguna de ellas se deduce que considera que se trata de un tipo de obra para la que Lope utilizó o, tal vez, pudo haber utilizado alguna fuente genealógica, un nobiliario o la crónica genealógica de una familia. Desde ya que no siempre es factible determinar la procedencia de los materiales recreados por el escritor.

A partir de algunas consideraciones preliminares en las que no puedo extenderme, Ferrer Valls (2001) propone que para que una obra teatral sea considerada “comedia genealógica” debe reunir una o varias de las características siguientes: estar basada en una leyenda genealógica más o menos verídica atribuida al origen de un linaje, de un apellido, o del blasón de una familia; o exaltar las hazañas del fundador de un linaje o de un miembro destacado dentro de un linaje; o dramatizar un caso admirable o curioso sucedido en el seno de una familia que, por lo general, puede tener carácter novelesco de modo tal que la exaltación de la genealogía familiar adquiere un papel menos dominante (p. 17).

Por último, resulta muy interesante para la caracterización de este género la formulación de los motivos que llevaron a Lope de Vega a escribir estas comedias pues, si bien algunas pueden haber sido el resultado de un encargo, es evidente que:

Otras debieron ser fruto del afán de Lope por halagar a tal o cual familia, o por exhibir –de cara a su propia promoción– su conocimiento de la historia y de los nobiliarios. Pero hay también otras que me parece evidente que debieron surgir de la curiosidad y del afinado olfato de un Lope, buen conocedor de las tradiciones histórico-legendarias, orales o escritas, y de las genealogías, y con buen radar para detectar en estas fuentes anécdotas capaces de conmover al público. (Ferrer Valls, 2001, pp. 17-18)

El mayor aporte crítico de este trabajo se centra en el detenido análisis de una treintena de comedias genealógicas que Ferrer Valls (2001) ordena en una posible tipología basada en la diferencia de las fuentes genealógicas, más o menos históricas o fantásticas, determinantes de obras de signo diverso. En la clasificación del corpus encontramos: 1) dramas de hazañas militares (pp. 19-31); 2) los dramas de privanza (pp. 31-35); 3) los dramas de identidad real perdida (pp. 35-40); 4) los dramas de la honra (pp. 40-44); y 5) la excepción a la regla, materia genealógica y género cómico (pp. 45-51). La caracterización que Ferrer Valls condensa a modo de definición es válida en conjunto, aunque pueden darse diferencias de matriz entre las distintas obras:

En realidad todas ellas se construyen sobre un proceso de mejora social del protagonista, cuyo desarrollo lo conforman la exhibición de las hazañas que conducen a la demostración del valor personal del héroe y a la recompensa, ratificada por el monarca o su representante, en forma de títulos, blasones, mayorazgos, hábitos, feudos, etc. (Ferrer Valls, 2001, p. 20)

Entre las características compositivas de la construcción de estos dramas destaca la escasa importancia asignada a las escenas de amor que, en general, son poco funcionales al móvil de las acciones bélicas si bien, en alguna oportunidad, las hazañas a cumplir tienen como premio la mano de la hija del rey. Además, es notorio el carácter episódico que la exhibición de los hechos bélicos imprime a la acción, por lo que producen una sensación “de desmadejamiento, de obras faltas de cohesión, abiertas y susceptibles de ser ampliables en la medida en que pueden ser ampliables las hazañas del protagonista (Ferrer Valls, 2001, p. 22). Esto determina la anunciada promesa por parte del autor de segundas partes que no siempre se llega a concretar, lo que les confiere un carácter de “obras por entregas”. También se condensa en buena medida la connotación patriótica y el didactismo programático en espectacular despliegue de fastos militares. De todos modos, en su afán de aligerar la carga histórica y aportar “cosas de gusto” no faltan los momentos de comicidad y las escenas costumbristas.

Todos estos componentes reseñados, están ejemplificados en la exposición de Ferrer Valls con las distintas obras que se agrupan en este apartado de su clasificación y, hacia el final, se detiene en el comentario de tres comedias que “por su carácter excéntrico” se diferencian del resto: *El caballero del Sacramento* o *Blasón de los Moncada*, *Don Juan de Castro I* y *Don Juan de Castro II*, pues aunque coinciden con el esquema dramático señalado, en cambio, en las tres “el tiempo histórico es remoto y fabuloso, y la acción tiene un marcado carácter novelesco y fantástico” (2001, pp. 28-29).

En cuanto a su opinión sobre el caso de las dos partes de *Don Juan de Castro*, se orienta a considerar que deben estar construidas “sobre una historia extravagante” que Lope debió tomar de “alguna fuente particular”, ya que al final de la segunda parte se alude a que esta historia dramatizada refrendaría la inclusión de “el tao de San Antón” en las “armas generosas” de la familia de los Castro. Concluye por tanto que serían el resultado de “un tratamiento bastante libre sobre el material genealógico” que además era susceptible de estar condicionado por “una fuerte dosis de invención novelesca” (Ferrer Valls, 2001, pp. 30-31).

Por consiguiente, el objetivo fundamental del artículo que me dispuse a escribir para los *Cuadernos de Teatro Clásico* se centró en tratar de desentrañar cuáles son las razones que han motivado estas interpretaciones críticas que sustentan la condición de la extraña rareza de estas comedias que probablemente fueron compuestas la *Parte I* entre 1604-1608 y la *Parte II* en 1608³.

Desde la construcción crítica que supone el proyecto editorial de Menéndez Pelayo al publicar las obras de Lope de Vega, estas comedias por su condición de comedias genealógicas y su carencia de autenticidad histórica fueron excluidas de las “Comedias y asuntos de la historia patria”, y publicadas entre las novelescas⁴. No hay razones expresas en los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* para fundamentar esa decisión y, tan solo se encuentran mencionadas estas comedias al argumentar sobre la posible autoría de *El Rey don Pedro en Madrid* o *El Infanzón de Illescas*, en donde ofrece una “galería de espectros y sombras ensangrentadas” del repertorio teatral lopesco. Allí señala que “en *Don Juan de Castro*, extrañísima comedia (que luego fue refundida por tres ingenios con el título de *El mejor amigo*

³ La datación es la fijada por Morley, S. G. y Bruerton, C. (1968, pp. 314-316), que proponen para la *Parte I* el periodo de 1597-1608 y para la *Parte II* 1607-1608. Las dos obras aparecen en la lista del *Peregrino en su Patria* de 1618.

⁴ *Don Juan de Castro (Partes I y II)*, cuya segunda parte suele llevar el subtítulo *El hacer bien a los muertos*, fueron publicadas en la *Parte XIX*, Madrid, 1623, de las *Obras de Lope de Vega*. En la edición y estudios de Menéndez Pelayo (1890-1913), se encuentran en el vol. XIV, y están reproducidas actualmente en 1971, tomo CCXLVI, Biblioteca de Autores Españoles; la *Parte primera*, pp. 79-140 y la *Segunda*, pp. 141-202. Esta es la edición que utilizaré en adelante.

el muerto)”, se le aparece al protagonista, en varias ocasiones, el espectro de un muerto, cuyo cadáver había rescatado de sus acreedores, ya sea para ayudarlo en circunstancias difíciles o para requerirle el cumplimiento de una promesa (Menéndez Pelayo, 1949, t. IV, p. 355)⁵.

Esta condición novelesca y sus dificultosos límites genéricos han retomado vigencia a partir de los acercamientos taxonómicos de Oleza ya que en los trabajos antes mencionados de 2013 (a y b) vuelve sobre este problema para convertir estas “extrañísimas” obras en una suerte de caso testigo de sus planteos metodológicos sobre la constitución de los parámetros propuestos para determinar la taxonomía de la comedia de Lope de Vega. Pero antes, por tratarse de obras poco conocidas en las que se desarrolla una historia genealógica atribuida a la familia de los Castro, antecesores del Conde de Lemos, considero oportuno resumir brevemente su argumento.

Parte primera: Don Juan de Castro es hijo del Príncipe de Galicia, quien al enviudar se ha casado con la viuda del Conde de Barcelona, madre de Rugero de Moncada. Los dos jóvenes se criaron como hermanos y además son muy parecidos físicamente. Ante la declaración amorosa de su madrastra, Don Juan huye de su patria. La nave en que viaja naufraga y llega a Inglaterra, donde gasta todo su dinero para pagar las deudas de Tibaldo, un compañero de viaje que ha muerto y que no podría ser enterrado cristianamente si no son saldadas. Se entera de que el rey de Inglaterra celebra justas, en Londres, en las que promete la mano de su hija Clarinda al vencedor. Tibaldo se le aparece a Don Juan y le promete ayuda con la condición de que las ganancias que obtenga se dividan en partes iguales. El joven acepta y, con los caballos y armas que le provee Tibaldo vence a sus rivales y obtiene la mano de la princesa. El día de la boda cae en una emboscada que le prepara el rey de Irlanda, uno de sus contendientes derrotados en las justas, quien lo apresa y lleva a su isla. En el mismo momento llega a Inglaterra Rugero de Moncada, se entera de lo sucedido a su hermanastro y, por consejo de Tibaldo, lo suplanta casándose con Clarinda.

Parte segunda: Preparativos de Rugero para marchar a la guerra contra Irlanda. El matrimonio no ha sido consumado pues por lealtad a Don Juan finge tener antes que cumplir la promesa de ir en peregrinación a Roma. Marcha contra Irlanda para rescatar a su amigo, vence al rey y se enamora de su hermana Francisca. En el viaje de regreso, le cuenta a Don Juan lo sucedido y este, celoso al enterarse que ha dormido con Clarinda, sin oír más lo hiere y abandona. Al reencontrarse con su mujer se entera de la inocencia de Rugero y vuelve a buscarlo

⁵ Menéndez Pelayo (1971) transcribe la escena del acto segundo, pp. 109a-110a, en la que por primera vez se presenta Tibaldo muerto, para ayudarlo.

para prestarle su ayuda. Pasa el tiempo, Don Juan es padre de dos niños, Enrique y Lucela. Una extraña enfermedad se apodera de Rugero y una voz le indica a Don Juan que el único medio de salvarlo es dándole a beber la sangre de sus hijos. El padre comete el horrible crimen, Rugero se cura y, a la vez, milagrosamente los niños resucitan. Finalmente, reaparece el alma de Tibaldo, que se presenta a reclamar la prometida parte de sus ganancias entre las que exige la mitad de su mujer. En el momento en que se dispone a dividirla al medio con la espada, Tibaldo lo detiene y confiesa que todo ha sido para probar su lealtad y que en pago de esa hazaña “el Tao de San Antón / traerán desde hoy más los Castros / en sus armas generosas” (*Don Juan de Castro, II*, p. 202b).

Esta síntesis argumental revela, por una parte, la indiscutible condición novelesca de estas obras dedicadas a la exaltación de los Castro, mientras que, a la vez, al presentar a don Juan como hijo de un príncipe de Galicia, convalida la ascendencia real del linaje que está vinculado con el primer rey de Galicia, don García, muerto en prisión en 1090. Es indudable que Lope de Vega, como secretario de don Pedro Fernández de Castro, cuarto Marqués de Sarria y, desde 1598, séptimo Conde de Lemos le resultaba necesario relacionarse con la alta nobleza y homenajear a sus ancestros lejanos o más cercanos, en particular, cuando se trataba de un personaje proclive a las letras y de gran cultura pues su nombre aparece como pródigo mecenas en obras de Cervantes, los hermanos Argensola, Góngora y Quevedo⁶.

¿Qué es lo que nos propone Oleza? Va a plantearnos una suerte de reivindicación de estos dramas genealógicos de Lope de Vega pues considera que la exclusión realizada por Menéndez Pelayo del núcleo de las crónicas y leyendas de España y su inclusión en las novelescas es, sin duda, consecuencia del concepto decimonónico de la historia que sustentaba don Marcelino. Por consiguiente, se propone por contrapartida definir mejor los criterios que, desde su perspectiva crítica, lo llevan a incluirlos como “dramas históricos de hechos particulares”. Si bien, en conjunto, se trata de un drama pues ambas partes constituyen un todo, reconoce que todos los personajes son ficticios salvo “el posible fundamento genealógico del protagonista”; las circunstancias históricas son contradictorias pues no hubo un príncipe de Galicia en la época en que transcurre la acción, ni invasión inglesa a Irlanda, ni un Moncada conde de Barcelona. Por otra parte, “el argumento está lleno de andanzas y aventuras de una invención muy libre que acerca mucho estas piezas a las comedias novelescas o a los dramas palatinos” (Oleza, 2013b, p. 152)⁷. Oleza propone que, con una visión más moderna de la historia, aceptemos que en el siglo XVII las leyendas hagiográficas, las fábulas sobre los orígenes de España, “tenían una estricta consideración histórica” y, por consiguiente, del mismo modo:

⁶ Para las relaciones de mecenazgo de Lope de Vega con el séptimo conde de Lemos véase Oleza, 2014.

⁷ De igual modo aporta informaciones complementarias en 2013a, p. 110.

Los dramas genealógicos se alimentaron de la abundantísima cosecha de las genealogías nobiliarias de los siglos XVI y XVII, que eran aceptadas como género histórico por más fábulas y leyendas que admitieran en sus renglones, por lo que su Don Juan de Castro, es “historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética”. (2013b, pp. 153-154)⁸

Oleza formula las condiciones mínimas que debe cumplir un drama, en la época de producción de Lope, para ser considerado “histórico de hechos particulares” y destaca que pueden llegar a darse “tres grados de implicación de los hechos particulares en una trama histórica o legendaria”. El que nos interesa es el tercero y más débil porque es aquel en el que la circunstancia histórica es un escueto marco ambiental, que se sustenta en topónimos y nombres de reyes, sin un acontecimiento histórico preciso, “de modo que los únicos hechos argumentales son los particulares que se insertan en ese marco”. Si bien señala que no son muchos reconoce que “suelen ser dramas que contienen rasgos de otros géneros, por lo que están en la frontera misma de lo histórico” y se trata de casos como la *Primera y Segunda parte de Don Juan de Castro* (Oleza, 2013a, p. 120).

Llegados a este punto paso ahora a explicarles –de modo resumido– que esa frontera que limita, de modo tan tenue, el territorio de la historia del territorio de la ficción novelesca, en estas obras de Lope de Vega, la había deslindado yo, de modo inadvertido y anticipado en aquel lejano trabajo sobre estas comedias del que ya les hablé antes. Tanto en los estudios de Ferrer Valls y de Oleza que comentamos, como también en uno de Miguel Zugasti (2013) se reiteran conceptos similares acerca de las fuentes en las que Lope de Vega se nutría para componer el corpus de este subtipo de comedias: se trata de nobiliarios, libros de linajes y crónicas genealógicas en los que se consignaban todo tipo de leyendas y a los que se les concedía –como ya hemos visto– validez histórica.

Ahora bien, en el caso de nuestra biología de *Don Juan de Castro* no es necesario recurrir a ningún material relacionado con ningún nobiliario ni crónica sino que la fuente desconocida, al menos para estos estudiosos, es: la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D’Algarbe*, anónima traducción del francés al castellano, publicada por primera vez en Burgos, en 1499, y reeditada –como se verá– repetidas veces. Para fundamentar esta afirmación debo previamente informarles cuándo, cómo y de qué modo llegué a esta conclusión para lo cual debo demorarme en relatarles una personal “historia verdadera”.

⁸ La cita que incluye pertenece a la dedicatoria al Conde de Cantillana de *Don Juan de Castro (I Parte)*, 1971, p. 79.

En los comienzos de mi carrera de investigadora, allá lejos en el año 1978, prohibida por Celina Sabor de Cortazar concurrí a un simposio, al que ella había sido invitada en la ciudad de Salta, para hablar sobre folclore y literatura. El contexto era netamente de literatura regional argentina e hispanoamericana aunque, en nuestro caso, nos circunscribimos a la literatura española del Siglo de Oro. Como nunca había trabajado sobre el tema, esta carismática maestra me orientó a que leyera el trabajo sobre *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, que María Rosa Lida había publicado en 1941 y que había sido reeditado hacía dos años, porque seguramente iba a encontrar en sus páginas numerosas sugerencias orientadas a las perspectivas críticas en las que podría encauzar mi comunicación.

En efecto allí, al detenerse en el ámbito hispánico para comentar las estrechas vinculaciones entre expresiones de la narrativa tradicional –cuentos, consejas, leyendas– y el teatro de Lope de Vega, nuestra eminente estudiosa señala: “Entre todas estas comedias, folklóricas por excelencia, descuella *Don Juan de Castro*, verdadera antología de los temas predilectos del cuento popular español” (Lida, 1976, p. 53). Me pareció que era interesante ahondar en este juicio, especialmente, porque mi intención era utilizar el formidable instrumento de trabajo constituido por los registros de tipos (Aarne; Thompson, 1928) y los índices de motivos de los cuentos folclóricos (Thompson, 1955-1958), elaborados con las técnicas del método histórico-geográfico finlandés⁹. Son obras fundamentales para iniciar cualquier trabajo en el que se intente un rastreo de antecedentes del folclore literario¹⁰.

Por consiguiente, comencé por la lectura de las comedias elegidas y de inmediato comprobé que presentaban “una sorprendente constelación de motivos” claramente asignables a tipos de cuentos de fácil identificación y además muy difundidos: “el de los mellizos o hermanos carnales” y “el del muerto agradecido” al que se añade el motivo del padre que debe sacrificar dos hijos para salvar con la sangre de los niños a su amigo. El hecho de que Lope de Vega haya unido estos relatos tan enraizados en la narrativa popular, no solo europea sino también asiática, es comentado por Lida de este modo:

Merece notarse que la combinación de los temas del *Amis et Amiles* y el difunto agradecido no parece invención de Lope, pues aparece en la vieja novela anónima *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, Burgos, 1499, que es traducción de un original francés más antiguo. (Lida de Malkiel, 1976, p. 54)

⁹ Agradezco a la especialista argentina en folclore, María Inés Palleiro, la información sobre las versiones actualizadas de estas obras que consigno en la bibliografía.

¹⁰ Adopté esta orientación metodológica a partir del libro *Folclore y Literatura* de Augusto Raúl Cortazar (1964), donde plantea la conveniencia de aplicar este método al campo de la literatura pues permite esclarecer aspectos de sus mutuas relaciones.

La posible existencia de una fuente literaria anterior, apuntada por nuestra estudiosos, ya había sido mencionada por Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela*, pues al reseñar brevemente este libro de caballerías, al que le asigna una tendencia moral y religiosa destinada a enaltecer el heroísmo y el arrepentimiento, determina que es el resultado de la combinación de dos temas poéticos diversos: “uno es el de *Amis y Amile (Amicus et Amelius)*, dos perfectos amigos y compañeros de armas cuya mutua y heroica adhesión se acrisola con las más extraordinarias pruebas”; y el otro núcleo temático, entrelazado en el *Oliveros*, es el de la fábula “igualmente popular y antiquísima, la del *Muerto agradecido*, fundada en la antigua costumbre jurídica de la privación de la sepultura a los deudores”. Finalmente concluye don Marcelino:

Nuestra literatura vulgar se apoderó de este argumento en los romances de *La Princesa cautiva*, y sobre él construyeron Lope de Vega sus dos comedias de *Don Juan de Castro o hacer bien a los muertos* y Calderón la suya *El mejor amigo el muerto*. (Menéndez Pelayo, 1925, t. I, pp. CXLV-CXLVI)¹¹

De este modo, me acerqué a la lectura de la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (Blecua, 1969), y en aquella comunicación –irrecuperable por las condiciones de su publicación (Romanos, 1980)– expuse que esta obra era la fuente utilizada por Lope de Vega para sus comedias *Don Juan de Castro (Partes I y II)*. Esta afirmación no resulta de la semejanza más o menos discutible entre algunos pasajes, sino que la coincidencia es por cierto muy significativa. Si bien no era mi intención trazar un pormenorizado estudio de la adaptación realizada por Lope, sino tan solo mostrar algunos de los cambios más significativos que se producen en el pasaje de la novela al teatro, para no repetir un argumento casi idéntico, me ceñiré de un modo sintético a puntualizar lo que fue omitido o cambiado:

- 1) Los personajes que dan nombre al libro de caballerías *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* serán en las comedias *Juan de Castro* y *Rugero de Moncada* y, además, se producen otros cambios de nombres de personajes.
- 2) *Oliveros* al verse obligado a partir a causa de los requerimientos amorosos de su madrastra, le deja a *Artús* una carta y una redoma con agua clara que cuando

¹¹ La información sobre el *Oliveros*, resumida por Menéndez Pelayo en estas dos páginas, contiene parte de los datos aportados por Foulché-Delbosc (1902, pp. 587-595), en una reseña con motivo de la reproducción facsimilar del incunable de Burgos, 1499, propiedad de Archer M. Huntington. Parece evidente que, cuando don Marcelino preparó los estudios y la edición de las *Obras de Lope de Vega*, desconocía o al menos no tenía presente esta información que incluye en el primer tomo de *Orígenes de la novela* publicado en 1905.

se enturbie indicará que su vida está en peligro (Capítulo X). Lope conserva lo de la carta pero elimina la señal de la redoma.

3) En la novela se mantiene el anonimato del muerto agradecido, Juan Talabot, quien no se da a conocer hasta después de reclamar la mitad de todos los bienes. En las comedias, en cambio, desde la primera vez que aparece, sabemos que es el alma de Tibaldo.

4) La sustitución de Artús por Oliveros, atrapado por su enemigo el rey de Irlanda, se produce después de haberse casado con Helena y de haber nacido sus hijos: Enrique y Clarisa mientras que en la Parte I el matrimonio se celebra en ausencia de don Juan al que reemplaza Rugero.

5) Asimismo, la justificación esgrimida por Artús para no tener relaciones carnales con la mujer de su amigo es que debe cumplir antes con la peregrinación a Santiago de Compostela, en cambio en la comedia, Rugero manifiesta que el destino de la peregrinación es Roma.

6) Al presentarse el espíritu de Juan Talabot a reclamar la parte convenida de los bienes de Oliveros, primero le pide uno de sus hijos y elige el primogénito, después le reclama la mitad de su mujer y, finalmente, dice quién es (Capítulos LXXII-LXXIV). Al final de la Parte II, Tibaldo le reclama bienes materiales, un reino y la mitad de su mujer.

Indudablemente hay cambios que obedecen a convenciones de la comedia y, por otra parte, el autor del libro de caballerías se mantiene muy cerca de la estructura y el espíritu de los cuentos populares donde lo maravilloso y lo mágico tienen lugar destacado y, en cambio, todo esto ha sido eliminado por Lope de Vega en sus comedias, pero no así el esqueleto temático surgido de la fusión de los dos tipos de cuentos antes señalados que analicé en la comunicación de 1978.

Ahora bien, en la actualidad la bibliografía sobre la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* se ha enriquecido con trabajos que determinan la autoría de Philippe Camus del texto en francés, las circunstancias de la traducción del francés al castellano y otras cuestiones editoriales. La historia original francesa fue escrita probablemente entre 1430 y 1460, en el entorno cortesano borgoñón de Philippe Le Bon (1396-1467) y, una vez traducida al castellano en 1499, alcanzó en España una importante difusión en el siglo XVI con numerosas impresiones que culminan en 1563 y hasta 1604 no vuelve a publicarse (Frontón, 1989a y 1989b). Estas fechas nos alertan sobre la posibilidad del conocimiento que Lope de Vega y el público de los corrales podrían tener de esta obra que no pertenecía al género mayor de los libros de caballerías hispánicos, leídos en los círculos aristocráticos, o por clérigos, letrados y mercaderes cultos. En opinión de Miguel Ángel Frontón el *Oliveros* posiblemente se vio favorecido porque "había pasado de publicarse como libro de lujo a editarse como libro corriente", reducido

al formato en cuarto, como otras traducciones caballerescas menores. En rigor no se trata de un libro de caballerías sino de una simple novela de tema caballeresco (Frontón, 1989a, p. 39 y p. 44).

Junto a estos aportes relacionados con la difusión y la traducción de la obra, se encuentran importantes trabajos de Juan Manuel Cacho Blecua, de los que obtuve interesantes observaciones que pueden llevarnos a una mejor comprensión de este trasiego de versiones y adaptaciones. En un estudio publicado en 2006, se propone reflexionar acerca del modo en el que autor y el traductor adaptaron la ficción a un contexto nacional y a un espacio diferente. Para ello se centra, en primer lugar, en los procedimientos de confluencia y renovación de las tradiciones orales y escritas que caracterizan a la novela y, en segundo lugar, muestra el modo en que la novela promueve la exaltación de los logros del clan familiar, por cuanto “adquieren nuevos sentidos tanto en el contexto socio-histórico de su creación como en el de su traducción castellana (1499)” (Cacho Blecua, 2006, p. 349)¹².

La parte fundamental del análisis consiste en el desarrollo puntual de la larga tradición folclórica y ejemplar de las múltiples versiones del cuento de “Los dos amigos” sobre el que se entrelaza el de “El muerto agradecido”. A la vez, a estos dos bloques de importancia narrativa fundamental, el autor le va a sumar el motivo de “la madrastra seductora” en el que se reúnen dos herencias: a) la tradición misógina de la lujuria femenina y b) la atracción incrementada por las cualidades y hermosura de un pariente. Por último, y como consecuencia de la partida del héroe que debe someterse a pruebas iniciáticas, Oliveros combatirá en un torneo para lograr la mano de “la novia del torneo” y concluirá la secuencia con la prueba de Artús y “la mujer del amigo” (2006, pp. 354-364).

La lectura de este estudio, en el que de modo tan inteligente y preciso Cacho Blecua utiliza los registros de tipos y los índices de motivos folclóricos, ya antes citados, me reconfortó porque aquella lejana y nunca repetida intuición de mis comienzos no era algo perimido, sino que con una inmejorable aplicación del método –como la que encontramos en este trabajo– se pueden establecer relaciones muy enriquecedoras para la mejor comprensión de un texto como el de Camus, pues, como muy bien señala:

En su breve ficción novelesca añadió nuevos materiales, reelaboró otros que preexistían de forma independiente, entremezcló sus tramas con habilidad, las acomodó a unos nuevos contextos socio-históricos y renovó su sentido. (Cacho Blecua, 2006, p. 356)

¹² Para otros aspectos de interés ver Cacho Blecua (2014, pp. 85-123).

Otro aspecto muy significativo es la puntualización que este estudioso advierte acerca de la configuración del funcionamiento del clan familiar en el contexto socio-histórico borgoñón, pues, Philippe le Bon promovía pactos y alianzas matrimoniales para ampliar sus territorios y, asimismo manifiesta su preocupación por el linaje y la transmisión del poder en la creación de la orden del Toisón de Oro durante las bodas con Isabel de Portugal (10 de enero de 1430), institución que refuerza los vínculos entre caballeros y el compañerismo. En este contexto, la historia ficcional, asentada en los principios de la fidelidad y solidaridad, se entrelaza con los hábitos sociales de la época (Cacho Blecua, 2006, pp. 367-368).

Por último, no es menos importante el trasvase a España de la traducción del *Oliveros* publicada en 1499. Aquí también se habían constituido alianzas matrimoniales y estrechado relaciones hispano-borgoñonas, pues Fernando el Católico y Maximiliano de Austria concertaron las bodas del príncipe don Juan con doña Margarita de Austria (1496), quien fue recibida en Burgos, ciudad donde se editó la traducción; y la de Felipe el Hermoso con doña Juana (1497). Resultaría, por cierto, –tal como dice Cacho Blecua– “demasiada casualidad que la traducción de la versión española no se hubiera visto favorecida por estas circunstancias”, y que Oliveros, de ascendencia castellana y hacedor del triunfo de un clan familiar no confirmara que: “La realidad y la ficción partían de idénticos presupuestos” (2006, pp. 369-370).

Develada la incógnita de la fuente absolutamente ficcional en la que se sustenta la bilogía genealógica de *Don Juan de Castro*, destinada a celebrar el linaje de esta familia, se hace necesario volver a retomar nuestro propósito de precisar la frontera de lo histórico con la que Lope configura su propuesta. Al publicarse, en 1623, las dos comedias en la *Parte XIX*¹³, en la dedicatoria al Conde de Cantillana (*Parte I*) recurre Lope de Vega al principio de que la historia y la poesía “pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa”, por lo cual le dedica “esta primera parte de los sucesos de *Don Juan de Castro*, historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética” (Menéndez Pelayo, 1971, p. 81).

La operatoria desplegada por el Fénix es, por cierto, muy hábil y muestra su capacidad de construir, con materiales diversos, piezas que conforman posibles juegos de inesperadas vinculaciones que apuntan a algunas de las alternativas planteadas por Cacho Blecua para el *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*. En primer lugar, se percibe el “afinado olfato” del poeta que sin contar con tradiciones histórico-legendarias elige convertir el relato novelesco en un proyecto dramático para hon-

¹³ Recuérdesse que la fecha del periodo de redacción de la *Parte primera* es 1597-1608 y el de la *Parte segunda* es 1607-1608.

rar el linaje del protagonista que se potencia desde el mismo título: don Juan de Castro, hijo del Príncipe de Galicia¹⁴. Además, por la determinación argumental, cuenta con un amigo de valor y méritos similares: Rugero de Moncada, hijo del Conde de Barcelona, y así, aprovecha la posibilidad de lucirse ante dos familias de linaje.

Sobre las relaciones de Lope de Vega y la casa de Moncada, ha ahondado Marcella Trambaioli (2009) en un trabajo en el que reconoce que la persistencia de la labor laudatoria merece ser indagada, en particular porque “la reconstrucción de esta línea de escritura genealógica de Lope consiente echar alguna luz sobre las modalidades de su autopropaganda política” (p. 7)¹⁵. En este sentido, aporta una interesante observación, pues, considera que la presencia en un texto teatral de Belardo o de otras máscaras del autor en tanto funcionan a modo de portavoces de sus instancias autobiográficas pueden “ser índice de que la pieza se compuso para un ámbito representacional nobiliario” (Trambaioli, 2009, pp. 7-8). Recuerda que, en 1599, se celebraron las dobles bodas reales en Valencia del archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia, y las de Felipe III con Margarita de Austria. En esta ocasión, en Denia, el duque de Lerma organizó unos espectaculares festejos en los que Lope de Vega participó como secretario de don Pedro Fernández de Castro, cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos. La posibilidad de que algunas de estas obras genealógicas estén destinadas a un espacio teatral cortesano es, por cierto, muy interesante pues la adaptación al teatro de un libro de aventuras caballerescas de éxito, como la *Historia del Oliveros de Castilla*, al ser exhibida ante un público lector y conocedor de estos temas no solo facilitaría la recepción, sino que asimismo atemperaría la presencia de recursos mágicos y sobrenaturales que le confieren a *Don Juan de Castro* su impronta extravagante.

De este modo hemos llegado al final del inadvertido itinerario que desde una primitiva investigación del año 1978 –conformada en los lineamientos críticos aprendidos en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas–, y perdida en las páginas de unas actas casi inhallables, ha vuelto a renacer y en las páginas de una publicación dedicada al teatro del Siglo de Oro llegará esta vez, desde el sur, a los nortes del Hispanismo. Se impone ahora la conclusión.

¹⁴ No se trata de la única muestra sino que Oleza (2013, p. 110), detalla otras obras en las que aparecen miembros de la familia de los Castro. Por otra parte, Zugasti (2013, p. 32), recuerda que en la dedicatoria de *Las famosas asturianas*, publicada en 1623 (*Parte XVIII*), promete a don Juan de Castro ocuparse de su vida y hechos en alguna comedia, aunque ya había escrito las dos partes de *Don Juan de Castro* alrededor de 1608.

¹⁵ Al comentar la presencia de Rugero de Moncada en *Don Juan de Castro*, la estudiosa italiana menciona la relación entre ambas familias: el Marqués de Aytona, Francisco de Moncada y Moncada se casó con Estefanía de Castro, Vizcondesa de Illa y Señora de la casa de Castro en Aragón (2009, p. 219).

El recorrido que les he trazado para intentar precisar las razones que han motivado que esta biología de *Don Juan de Castro* fuese excluida de las "Comedias y asuntos de la historia patria" y publicada por Menéndez Pelayo entre las novelescas, por cierto, no sin razón, pero que con criterios taxonómicos más modernos ha consolidado su condición de genealógica, concluye en la encrucijada de un final abierto en el que convergen distintas coordenadas. Una, la proyecta en su condición de excéntrica, a mitad de camino entre el drama genealógico y la comedia novelesca que, en esencia, surge de la fuente literaria que Lope de Vega transvasó para el teatro. La otra, la instaure en la exaltación del linaje del noble al que servía, en un juego caballeresco de fábula poética travestida en historia verdadera, tal vez, representada en la corte en ocasión de festejos de bodas reales. Porque ya lo dijo Oleza (2013a): "si la teoría exige el rigor de las categorías, la crítica asume la libertad de los textos" (p. 120).

Bibliografía

Aarne, A.; Thompson, S. (1928). *The types of the folktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. Edición moderna Üther, H. (2004). *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Bances Candamo, F. (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. En Moir, D. W. (ed.). London: Tamesis.

Blecua, A. (ed.) (1969). *Historia de los Nobles Caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe en Libros de Caballería*. Barcelona: Editorial Juventud. pp. 25-192.

Cacho Blecua, J. M. (2006). "De la Histoire d'Olivier de Castille al Oliveros de Castilla: tradiciones y contextos históricos" en Medioevo Romano. Incontro di culture. La narrativa breve nella Romania Medievale. *Atti del Seminario internazionale di Verona (29-30 maggio 2006)*, (Nº 30-2). Salerno Editrice. pp. 349-370

— (2014). "Los paratextos y contextos editoriales del Oliveros de Castilla (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)". En Alvar, C. (coord.). *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*. San Millán de la Cogolla: Cilengua. pp. 85-123.

Cortazar, A. R. (1964). *Folklore y Literatura*. Buenos Aires: Eudeba.

Ferrer Valls, T. (1998). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)". *Cuadernos de Teatro Clásico* (Nº 10). Díez Borque, J. M. (dir.). Teatro corte-

sano en la España de los Austrias Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. pp. 215-231.

— (2001). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia". En Castilla Pérez, R. y González Dengra, M. (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*. Granada, Universidad de Granada. pp. 13-51.

Foulché-Delbosc, R. (1902). "Comptes rendus de la edición facsimilar de Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe, De Vinne Press, 1902" en *Revue Hispanique* (Nº X). Paris. pp. 587-595.

Frontón, M. Á. (1989a). "La difusión del Oliveros de Castilla: apuntes para la historia editorial de una historia caballeresca". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Nº 8). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 37-51.

— (1989b). "Del Olivier de Castille al Oliveros de Castilla. Análisis de una adaptación caballeresca" en *Criticón* (Nº 46). Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail / Institut des Études Hispaniques. pp. 63-76.

Lida, M. R. (1941). *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Cultura Latinoamericana, Universidad de Buenos Aires. Reeditado en Lida de Malkiel, M. R. (1976). *El cuento popular y otros ensayos*. Buenos Aires: Losada.

Menéndez Pelayo, M. (ed.). (1890-1913). *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española (XV tomos).

— (1925). *Orígenes de la novela*. Madrid: Bally-Ballière, t. I. pp. CXLV-CXLVI

— (1949). Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. En Sánchez Reyes, E. (ed.). *Obras completas*. Madrid: CSIC. "IX. Crónicas y leyendas de España". t. IV.

Morley, S. G. y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

Oleza, J. (1997). Estudio preliminar. En Mcgrady, D. (ed.). *Lope de Vega, Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Barcelona: Crítica. pp. IX-LV.

— (2013a). "Los dramas históricos de hechos particulares de Lope de Vega: una exigencia de sujetos". *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo* (Nº 7). Québec: Université du Québec à Trois Rivières. pp. 105-140.

— (2013b). "Variaciones del drama historial en Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, (Nº XIX). Barcelona: PROLOPE–Universitat Autònoma de Barcelona. pp. 151-187.

— (2014). "Lope y Lemos. A propósito del linaje de los Castro, señores de Galicia (1)". En Fernández Mosquera, S. (ed.). *Diferentes y escogidas. Homenaje al Profesor Luis Iglesia Feijoo*. Madrid: Iberoamericana. pp. 379-391.

Romanos, M. (1980). "Motivos del folklore literario en una comedia de Lope de Vega y en una novela de caballerías". En *Actas del Simposio de Literatura Regional*. Salta: Universidad Nacional de Salta - Secretaría de Estado de Educación y Cultura, Edición Oficial. t. I, pp. 182-190.

— (2017). "Sobre las fronteras de lo histórico en Don Juan de Castro (Partes I y II) de Lope de Vega". *Cuadernos de Teatro Clásico*, (Nº 32). González Cañal, R. (dir.). *Teatro del Siglo de Oro ¿historia o poesía?* Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. pp. 203-232.

Scarano, L. (2000). "La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)" en *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Nº 12). Mar del Plata: Editorial Universidad Nacional de Mar del Plata. pp. 257-281.

Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature*. [2a.ed.] Copenhagen and Bloomington, Rosenkilde and Bagger, 6 vols. la edición moderna Thompson, S. (1993). *Motif-Index of Folk Literature, new enlarged and revised edition*. Copenhagen and Bloomington: Indiana University Press – IntelLex Corporation [en CDRom].

Trambaioli, M. (2009). "Lope de Vega y la casa de Moncada" en *Criticón*. (Nº 106). Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail/Institut des Études Hispaniques. pp. 5-44.

Vega, Lope de (1971). Don Juan de Castro (Partes I y II). *Obras de Lope de Vega*. En Menéndez Pelayo, M. (ed.). (BAE, t. CCXLVI), Parte primera, pp. 79-140: Parte Segunda, pp. 141-202. Madrid: Atlas.

Zugasti, M. (2013). "Lope de Vega y la comedia genealógica" en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Nº 3. Milano: Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Lingue et Letterature Straniere. Recuperado de <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. pp. 23-44.

UNIDAD Y MULTIPLICIDAD EN EL ROMANCERO EN AMÉRICA

Aurelio González
El Colegio de México
agonza@colmex.mx

Resumen

Visión global de la presencia del Romancero en América, la manera en que llegó y los testimonios. 110 temas romancísticos en 21 países. Los temas principales, las versiones más abundantes, algunas características de las versiones, su dispersión y tipos de romances. Textos constantes y versiones únicas. La estabilidad del género, su tradicionalidad y variación.

Palabras clave: América, romancero, tradición oral, variación.

Menéndez Pidal, el maestro de los estudios del género romancístico, considera que se puede “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” (1968, t. I, p. 226). Así, el género romancístico acompañó a los navegantes, marineros, misioneros, exploradores, capitanes, soldados y funcionarios al Nuevo Mundo como parte de su acervo cultural tradicional, pues los versos de los romances que se sabían de memoria reflejaban los valores de la comunidad que dejaban y que serían mayoritariamente los valores de la nueva comunidad que establecerían, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción y el entretenimiento. Por otra parte, los hombres y mujeres que los cantaban o recitaban lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido que se posee como algo propio.

Evidentemente la geografía americana es muy amplia, se trata de todo un continente que tendría que asumir toda una herencia cultural, y la forma en que lo hace es muy similar a lo que es el proceso del romancero tradicional: conservación y variación y así podemos hablar que el Romancero en América por una parte implica una unidad formal, temática, genérica y estilística, y por otra una variedad que implica la multiplicidad y diferencias en la expresión romancística en cada una de las regiones americanas que en algunas expresiones implicaría de hecho una geografía folclórica.

Pero vayamos desde el principio. Cuando el género llega al Nuevo Mundo no sólo vivía en la memoria indeterminada de la colectividad; en esta primera presencia del Romancero en América no hay que olvidar, en esta colectividad americana en formación, la importancia del papel de los transmisores musicales más o menos profesionalizados como Porrás, el cantor, Alonso Morón, el vihuelista, y Ortiz, el músico, todos ellos además soldados que formaron parte de la expedición de Cortés a México, pero que primero se asentaron en Cuba, concretamente en las poblaciones de San Salvador de Bayamo, fundada por Diego Velázquez en 1513, y la Villa de la Santísima Trinidad. Es natural, por la importancia y valoración que tenía en esa época el género romancístico, que entre los textos que formaban su repertorio musical hayan estado los romances, tanto aquellas versiones famosas que estaban en boga por la imprenta, como algunas otras igualmente tradicionales tal vez oídas y aprendidas desde su niñez en sus lugares de origen. Este repertorio seguramente lo cantaron durante su estancia en Cuba, pues ahí se dedicaron a la actividad musical, y lo llevaron después al continente. Como muestra de la posible unidad del Romancero en América, también en 1561, el virrey Diego López de Zúñiga, conde de Nieva, cuando viajó al Perú llevó consigo músicos, entre ellos Francisco Lobato y López, Jerónimo Carrillo, tañedor de vihuela y pandereta, Juan de la Peña Madrid, compositor de coplas, Alonso Muñoz, y el trompetero Tomás Obras; y lo mismo hará a casi cien años del viaje de Colón, el virrey García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, en 1589 (Lohman Villena, 1945, pp. 16 y 64. Véase también Lohman Villena, 1950, pp. 18-64).

Por otra parte, también sabemos que en las travesías desde las islas Canarias o las de Cabo Verde hacia el Nuevo Mundo, de tres o cuatro semanas de duración, el aburrimiento se combatía de diversos modos: en las naves grandes incluso se llegaban a hacer representaciones teatrales, y sin lugar a dudas la presencia de músicos y el canto no faltarían (Véase Vidago, 1961, pp. 182-202). El cronista dominico fray Francisco Ximénez recuerda en 1715 cuando escribe su *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala* que hacia 1544, cuando narra en el capítulo 30 la salida de los religiosos de la isla de la Gomera rumbo a Santo Domingo con el padre fray Bartolomé de Las Casas, en las naves era habitual que vinieran “Los seglares tañendo guitarra y cantando romances y cada uno a su modo [...] otros leyendo libros” (Ximénez, 1999, t. I, p. 280), libros que bien podrían ser novelas de caballerías que encendían la imaginación y confirmaban las maravillas que habían oído contar en España de las tierras allende los mares.

Otro elemento de unidad del Romancero es el origen de los viajeros a América; según los estudios demográficos realizados sobre los primeros tiempos de la exploración y colonización del Nuevo Mundo, a lo largo del siglo XVI se desplazaron a América aproximadamente 200,000 personas, un 80% de ellos de habla caste-

llana (la mayoría andaluces: 37.5%; después castellanos, 26.7% y extremeños 14.7%) (Boyd Bowman, 1985), lo cual quiere decir que habría una unidad en la geografía folclórica lo que implica versiones similares o del mismo tipo.

Pero la oralidad no fue la única forma en que se difundieron los romances en América. Otra forma en la que llegaron estos textos al Nuevo Mundo fue impresa en cancioneros y pliegos sueltos de diverso tipo. Como es bien sabido, los pliegos son un tipo de publicaciones dirigido a un público mucho más amplio y popular, distinto del de los cancioneros, y no están destinados a la conservación sino a tener una vida efímera; pero claramente son un testimonio de la vitalidad de la tradición romancística, tanto en su vertiente estilística tradicional como en aquella otra que emplea artificios literarios más rebuscados en los romances "vulgares". Los pliegos sueltos que han llegado hasta nuestros tiempos pasan de 1200, siendo fundamentales para el conocimiento del Romancero Viejo (Di Stefano, 1977, pp. 373-411).

Sin embargo, el conjunto de textos romancístico tanto en España como en América no estará dado solamente por los textos publicados en esta época: también hay que tomar en cuenta los que ahora nos restituyen los manuscritos, las citas en las obras literarias y la memoria en las tradiciones orales actuales.

Está bien documentada en los siglos XVI y XVII la presencia en América de publicaciones que contienen romances, gracias a la ordenanza de Carlos V del 5 de septiembre de 1550, que exigía que se anotaran específicamente los nombres de cada obra –y no en general o en conjunto– en los inventarios de los libros despachados desde Sevilla por la Casa de Contratación para el Nuevo Mundo. Por ejemplo, en el registro número 24 del 6 de junio de 1586, entre otros libros que se envían a Pedro Ochoa de Ondategui, vecino de la Ciudad de México, se encuentran dos *Romanceros* con un valor de 60 marcos cada uno, ocho del *Conde Dirlos* a 12 marcos y ocho del *Desafío de don Manuel y el moro* a 10 marcos. Pero no sólo consta que se enviaron publicaciones con romances a la Nueva España, en un contrato del 22 de febrero de 1583, guardado en el Archivo Nacional de Lima, se hace constar el compromiso de Francisco de la Hoz de traer un buen número de libros desde España para el librero limeño Juan Jiménez del Río, y entre obras religiosas y de ficción se mencionan "25 *Romanceros* de romances franceses y no castellanos", 6 ejemplares del *Cid*, 6 del romance de *Roncesvalles*, coplas del *Marqués de Mantua*, del *Conde Dirlos*. También consta que en 1598 se mandaron a Potosí dieciocho partes de *Romanceros*, esto es de las *Flores del Romancero Nuevo*, género que habían desplazado el gusto por los romances viejos desde hacía unos cuantos años (Leonard, 1953, "Apéndices").

Son bien conocidas las referencias en los cronistas de Indias de Nueva España o del Perú como Bernal Díaz del Castillo, Pedro Cieza de León o Pedro Gutiérrez de Santa Clara, del uso cotidiano de versos de romance por los conquistadores. Otros testimonios de la presencia del Romancero en el Nuevo Mundo nos los dan documentos de índole distinta de la cronística. Pero también tenemos constancia de la presencia de algunos romances por otros documentos, como lo indica la versión de *La esposa infiel* o *La mujer del gobernador*, encontrada en el Archivo Capítular de Jujuy, Argentina, y dada a conocer en 1917 por Ricardo Rojas, estudioso argentino de la literatura de ese país, quien lo encontró en 1913, el romance está copiado en el margen de un documento de 1630. Aunque no hay versiones viejas, el romance sí está recogido en la tradición sefardita de Marruecos (Tánger, Tetuán, etc.) con el nombre de *Raquel lastimosa*, sólo que en esta tradición, al contrario de la versión argentina, es el joven quien corteja a la esposa del gobernador.

La dispersión a lo largo de todo el continente americano de los elementos, fenómenos y testimonios relacionados con el Romancero, justifican y explican que podamos hablar en varios sentidos de una unidad del Romancero en América, pero por otra parte también hay una multiplicidad pues al arraigar el romance en las distintas comunidades americanas asumió nuevas señas de identidad particulares sin perder la unidad cultural hispánica. Esto se percibe mejor al revisar las versiones recogidas en la tradición oral moderna, recolección que se lleva a cabo prácticamente a partir de 1905 con el viaje por América, en función diplomática, de Ramón Menéndez Pidal.

En América tenemos documentadas versiones de ciento diez romances que pertenecen a diversos estilos y tradiciones romancísticas, temáticamente destacan en primer lugar los que tratan del amor en múltiples facetas. De entrada, tendríamos los que tratan del amor fiel, siendo uno de los principales romances de este tema y con más variación el de *Las señas del esposo*, que está incluido en las colecciones antiguas como la *Rosa de Amores* (1573) de Joan de Timoneda y en *Nuevos romances* (1605) de Juan de Ribera con el principio "caballero de lejas tierras". Para Menéndez Pidal la versión de este romance publicada en el último pliego suelto editado en el siglo XVII, es "el primer romance de la tradición oral moderna" (Menéndez Pidal, 1968, t. II, p. 194). Al margen de los romances infantiles, *Las señas del esposo* probablemente sea el romance más difundido en América –en 19 países– lo cual, al ser un texto tradicional, evidentemente lleva acarreada una gran variación. Por ejemplo, a partir de la encuesta realizada en Cuba en la década de 1970, Maximiano Trapero da cuenta de 87 versiones en ese país de 8 tipos distintos (2002, p. 104), y Gloria Chicote en su visión de conjunto del Romancero en Argentina habla de 79 versiones publicadas en ese país, producto de trabajos de campo llevados a cabo entre 1926 y 1987 (2002, p. 61). Para mayor variación, en

varias versiones de *Las señas del esposo* recogidas en las zonas de Norteamérica y Centroamérica el romance se integra a canciones con un sentido muy diferente del original del romance como *La viuda abandonada*.

Otro romance con numerosas versiones, pero con menos variantes, es *La aparición de la amada difunta* y su recreación decimonónica como "*Donde vas, Alfonso XII*", que se han recogido, respectivamente, en 8 y 16 países. En las colecciones viejas este tema es conocido como el romance de *El palmero* o *Romance de un caballero, de cómo le traen nuevas que su amiga era muerta*, del que se registran cinco versiones anteriores a 1650. Además, en la tradición oral moderna este romance se ha fundido con otros textos romancísticos dando una prueba más de su gran vitalidad. En la Península son especialmente frecuentes las versiones en que *La aparición* aparece unida a *El quintado*, romance mucho más reciente y posiblemente de origen de pliego que también se ha recogido en América (Cuba y República Dominicana).

En la versión moderna de este romance el protagonista es el rey Alfonso XII de España quien reinara entre 1874 y 1885. Hijo de la reina Isabel II y del rey Francisco de Asís de Borbón, el inicio de su reinado puso término a la Primera República y dio paso al período conocido como Restauración. Evidentemente el tema histórico no tiene mayor significado en América, pues cuando tiene lugar el hecho que narra ya se han independizado de la corona española la gran mayoría de los países del continente, sin embargo, la historia de la esposa muerta muy joven y al poco tiempo de casarse tiene atractivo de tema novelesco. Algo que indudablemente ha colaborado para la difusión y permanencia de este romance sobre Alfonso XII es que se transformó en un juego infantil a pesar de su sentido trágico original.

Pero el amor fiel es sólo una cara de la moneda, la otra es el adulterio el cual es un tema de romances muy difundidos en América y con gran variación como el de *La adúltera*, también conocido como *Albaniña* y presente en quince países. Las versiones de este romance, mantienen la primera parte de la historia y la variación se da en el final, pues en muchos casos además de la muerte de la esposa a manos del marido engañado, este también mata al amante, pero la historia acepta todo tipo de variantes: en algunas mueren los tres, en otras se dice que "el amigo del caballo ni por la silla volvió" y en alguna el engaño de la esposa funciona y ésta salva su propia vida. Por otra parte, en la tradición mexicana también se da un fenómeno de estabilidad textual, pues está muy difundida una versión *vulgata* llamada *La Martina*.

El romance de *Bernal Francés*, también de adulterio y presente en ocho países americanos, es ejemplo de los textos antiguos que no fueron recogidos en su mo-

mento. Tal vez haya influido en ello el que su tema –a pesar del origen histórico en un caballero de la época de los Reyes Católicos que le atribuye Menéndez Pidal (1958, pp. 24-25)– se haya vuelto puramente novelesco; sin embargo, su tradicionalidad y antigüedad están fuera de duda ya que en 1597, Góngora cita algunos versos de este romance (“¿Quién es ese caballero que a mi puerta dixo: abrid?”) en una composición burlesca; por su parte Calderón lo cita en *Céfalo y Procris*, comedia burlesca, y pocos años más tarde, en 1614, el propio Lope lo cita en *Amor secreto hasta los celos*.

Baladas con este tema tienen una amplia difusión europea, ya que se ha recogido en Portugal, Francia e Italia. El romance en México tiene vitalidad en la tradición oral adquiriendo la forma de un corrido (*Corrido de Elena*) y publicado en hojas sueltas, y tal vez por la asociación con el apellido del personaje (Francés) reactualizado contextualmente y referido a la intervención francesa en este país a mediados del siglo XIX, perdiendo aún más el referente histórico, de poquísima o nula memoria, a favor de una recreación novelesca (Véase Ruiz, 2005, pp. 261-279).

Otros amores mucho más ilegales y tabú son los del incesto, tema representado por Delgadina (presente en 15 países) y *Silvana* (seis países). Por su parte, *Silvana* no está recogido en la tradición antigua, pero el dramaturgo portugués Francisco Manuel de Melo (1608-1666) hace referencia al principio de este romance en su *Auto del fidalgo aprendiz* (1646), lo que mostraría la popularidad del romance antes del siglo XVII. En la tradición americana son muy escasas las versiones puras (algunos fragmentos de Puerto Rico y una versión de Dominicana), por lo general se le encuentra como primera parte del romance de *Delgadina*. A pesar de compartir ambos romances el tema del incesto, son dos los motivos que distinguen *Silvana* de *Delgadina*: en primer lugar, y el más importante, la sustitución de la hija por la madre en el lecho paterno, y en segundo lugar el paseo provocativo de Silvana bailando y tocando un instrumento musical. Este romance también se ha transformado, a pesar de su tema en juego infantil. En el romance se mantiene la estructura básica y la variación se da simplemente en detalles. Así por ejemplo en las versiones mexicanas el padre incestuoso es “rey de Morelia” y en otras adopta en su *incipit* la forma de cuento “¡Pues, señor! Este era un rey que tenía tres hijitas;/ y la más chirriquitica Anguerina se llamaba.” (Milwitzky, 1905, pp. 326-328), versión cubana, o en una versión colombiana: “Sildanita, Sildanita, Sildanita en tu ventana, / de los tres hijos que tuve primero fue rey de Francia, / la segunda Margarita, la tercera Sildanita” (San Joaquín, Santander. Dougherty, 1977, pp. 242-247).

La propuesta de amores por parte femenina es un tema novelesco muy atractivo que está presente en el Romancero y no falta en la tradición americana, especial-

mente cuando lleva aparejado el desnivel social del cual son buen ejemplo los romances de *Gerineldo*, *La dama y el pastor* y *La bastarda y el segador*. *Gerineldo* es uno de los romances más frecuentes en la tradición hispánica: baste decir que a mediados de los años '70 se publicaron 566 versiones autónomas del romance y 268 integradas como romance doble con *La condesita* y desde ese entonces se han recogido muchas más. Sin embargo, en América no lo es tanto, aunque se ha recogido en 12 países, destacando las versiones completas cubanas.

Por otra parte, se han recogido versiones de *La dama y el pastor* en siete países (Argentina, Chile, Colombia, Cuba, Estados Unidos, México, Venezuela). Este romance cuenta con la distinción de ser el primer romance de la tradición oral que se conserva por escrito (Levi, 1927, pp. 134-160). Aproximadamente hacia el 23 de septiembre de 1421, en Bolonia, un estudiante mallorquín de Derecho –Jaume de Olesa– escribe en un cuaderno el romance de la “gentil dona” y el “mal villano”, dando lugar así al primer testimonio del género que conocemos como Romanero tradicional. Más adelante, hacia 1516, el romance se publica, con una glosa, en un pliego suelto. Estos pliegos del siglo XVI, además de divulgar el romance, dan a conocer una versión en forma de villancico glosado atribuido a Alonso de Alcaudete, la cual gozó de gran popularidad, así como una canción estrófica. En la tradición americana las versiones se presentan en estas dos formas; en la región norteamericana predomina la forma en tirada y en la sudamericana la forma estrófica, otra muestra de la multiplicidad del romance en América.

El matrimonio es el final esperado en muchos romances de amor, pero no siempre el amor es lo que prima en esta relación sobre todo cuando hay viajes o interviene la suegra: son los romances de *La condesita*, en la versión doble con *Gerineldo* o sola, la *Mala suegra* y *Casada de lejas tierras*. También está presente el romance de *La malcasada*, que aunque no se recoge en la tradición vieja, una de sus formas, la de romancillo hexasilábico, ya se registra en el tratado de música de Francisco Salinas, *De musica libri septem* (1577). El romance es muy frecuente en las colecciones de romances en España, en Portugal y en las comunidades sefardíes de Marruecos y de Oriente, no así en América donde se ha recogido en seis países (Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Puerto Rico) y predomina un tipo de versión *vulgata* que se inicia con el verso “Me casó mi madre”. En algunos países se ha integrado a juegos infantiles.

El tema de la muerte y su relación con el amor es muy productivo en el Romanero, por una parte, tenemos el romance del *Conde Olinos* de amplia presencia folclórica por tratar la faceta del amor más allá de la muerte y por otra el motivo viajero “No me entierren en sagrado” integrado a numerosas canciones de difusión local. La petición del personaje moribundo condensada en la expresión “No

me entierren en sagrado" es un "comodín romancístico", como Diego Catalán (1970, p. 134) llamó este motivo que parece derivar del romance *Testamento del enamorado* impreso en *La flor de enamorados* de Juan de Linares publicado en 1562. En los países americanos el motivo aparece integrado en distintas composiciones narrativas y líricas. En Chile: *Bartolillo* y también en el romance vulgar *Luis Ortiz*; en México se integra en los corridos *El hijo desobediente* y *El casamiento del huitlacoche*; en Nuevo México: *La cantada de Isabel*; en Cuba: *Mina el desesperado*; en 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 infantiles como *Don Gato* o históricos como *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 en inglés *Oh bury me out on the prairie* y *The dying cowboy*, muy populares en ese país y que probablemente sean derivación del romance hispánico (Leslie, 1957, pp. 286-298).

El tema de la muerte también está presente en los romances *El enamorado y la Muerte* y *El galán y la calavera*, de posible origen culto. El primero procede de una curiosa composición que cuenta el encuentro de un galán con la Muerte y su fallecimiento al ir en busca de la amada, de Juan del Encina conocida como *Yo me estaba reposando, durmiendo como solía*, incluida en el *Cancionero* de este autor publicado en Salamanca en 1496, que gozó de gran popularidad recogándose incluso en pliegos sueltos (Burgos, Felipe de Junta, 1562), cancionerillos de romances (Barcelona, Carles Amorós, 1525-1530), en el *Cancionero musical de Palacio*, y llegó a incluirse en el *Cancionero de Romances*, sin año, de Amberes. No se conocen versiones antiguas del romance tradicional, pero sí se han recogido en la tradición moderna catalana, sefardí y castellana. En América sólo se ha recogido en la tradición oral de México, Guatemala y Argentina, pero posiblemente el origen de estas versiones sea libresco.

Un texto importante en este sentido es *Polonia y la muerte del galán*, no por su difusión sino porque en este romance se inserta el difundido motivo viajero o comodín romancístico de "No me entierren en sagrado". La historia del asesinato en 1622 en las calles de Madrid de Juan de Tassis, conde de Villamediana, puede ser el antecedente de este romance vulgar.

La variación o amplitud del romance en América también la encontramos en el predominio de formas particulares o versiones con cruces y contaminaciones de romances; es el caso de las versiones de *La infantina* + *El caballero burlado* + *La hermana cautiva* recogidas en Brasil, Colombia, Cuba, Puerto Rico, Venezuela,

cinco países. En cambio, la versión pura o no contaminada de *El caballero burlado* se encuentra en cuatro países: Brasil, Cuba, Puerto Rico, Venezuela.

Un romance recogido en América con el tema del cautiverio, pero que ha perdido mucho de su contenido narrativo, es el de *Las tres cautivas*, presente en dos áreas del continente, por un lado, en Argentina y Chile, y por otro en el Caribe: Cuba, Dominicana, Puerto Rico. Es un romance de creación reciente (siglo XIX) que se ha difundido básicamente en forma escrita, tanto en pliegos sueltos como en diversas publicaciones, incluso de uso escolar. En recientes estudios, Diego Catalán (1997, p. 286) y Ana Valenciano (1998, pp. 137-143) excluyen el romance de *Las tres cautivas* del corpus tradicional por su manifiesta congelación en la actividad recreadora de la poesía oral. Sin embargo, en una visión panorámica del género en América nos muestra una faceta importante si no del proceso de variación, sí de conservación.

La violencia contra la mujer tiene varios exponentes romancísticos americanos, el más abundante es el de *Blancaflor y Filomena* recogido en 11 países: Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Dominicana, Guatemala, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Se trata de la reelaboración romancística del mito clásico de Filomela, hija de Pandión, rey de Atenas, y hermana de Procne, víctima de la pasión de Tereo, su cuñado y rey de Tracia. El romance, aunque debió circular en el siglo XVI, no aparece recogido en las colecciones antiguas por la tendencia de los editores a descartar los romances-cuento. En la tradición americana las variaciones se dan especialmente en los finales, ya que algunas omiten la muerte del hijo y el cocinarlo y otras optan por el castigo a manos de la justicia o del diablo del marido asesino como en esta versión colombiana: “–Quémenmele a mi marido, por pícaro y traidor, / que me ha quitado el virgo a mi hermanita menor.–/ El pastor, al oír de esto, a un barranco se botó./ Y no se supo su vida, qué diablo se lo llevó.” (Barbacoas, Nariño, Colombia. Beutler, 1977, p. 356).

En la recolección americana también están presentes los romances de tema histórico-épico, pero son absolutamente fragmentarios y realmente sólo tienen un significado arqueológico como testimonio de que en algún momento estuvieron presentes en la memoria comunitaria. Estos romances son versos sueltos de *Roncesvalles* (México y Cuba), *La conquista de Sevilla* (México), *El Cid en San Pedro de Cardeña*, romance de origen vulgar que, como lo dice su título, cuenta el regreso victorioso del Cid al monasterio de San Pedro de Cardeña. De este romance se han recogido dos versiones en puntos extremos de la geografía americana: Chile y Nuevo México. Sin embargo, es uno de los pocos ejemplos de presencia de la tradición cidiana en América, de este romance también conocido como “*Pensativo estaba el Cid*”, Vicuña Cifuentes (1912, pp. 6-7) dice:

Don Federico Hanssen me comunicó el hallazgo de varios romances y canciones en un manuscrito antiguo de nuestra Biblioteca Nacional, y me proporcionó una correcta copia hecha por él, que después he confrontado cuidadosamente con el original. Estas poesías (al pie de una de las cuales se anota la fecha del "año de mil y seis cientos y cinco, en 4 de marzo", y en otro lugar la del "dieziocho de agosto" del mismo año) se encuentran en un expediente del capitán Francisco Donoso Cerrudo, sobre rendición de cuentas del tiempo que desempeñó la curaduría de los menores hijos de don Hernando de Prado y de doña Lorenza Berru (Real Audiencia, vol. 1823, pieza 1).

Otra versión americana de romance histórico-épico es una de *Entrevista de Bernardo con el rey*, versión en décimas recogida en Chile que deriva del *Manojuelo de romances* (1601) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega la cual fue reeditada en diversas publicaciones. La única versión americana fue recogida en Colombia por el padre Fabo en 1907 y la consideraba ejemplo de la difusión de los romances de origen libresco entre las colectividades iletradas rurales. También recogida en 1907 por el padre Fabo es el fragmento de *Lealtad de Pedro Ansúrez*, cuyo texto proviene del *Romancero general* de 1600.

El Romancero Nuevo también dejó su huella en América, aunque sea con versiones muy escasas y fragmentarias, pero que son testimoniales, como son los casos de *Gazul* recogido en Chile y *La reina Zara descubre sus celos* en Colombia.

También se han recogido versos de *La muerte del príncipe don Juan*, romance muy importante para el Romancero, ya que el texto, compuesto en los años de la muerte del príncipe, hijo de los Reyes Católicos, demostró la vitalidad de la tradición oral moderna y dio lugar a algunos de los estudios más significativos sobre la tradición romancística moderna: el de Paul Bénichou (sobre 46 versiones) de 1968 que destaca la creación poética de la tradición moderna y considera que el romance es una "vaga silueta poética dibujada sobre el esqueleto de las reminiscencias históricas" (1963-1964, pp. 235-252, reproducido en 1968, pp. 95-124) y el de Diego Catalán (cuya primera versión es de 1981), sobre casi 360 versiones del romance, en que concluye que el romance contiene "un sinfín de datos cuya historicidad se comprobaba en la documentación contemporánea del suceso" (1998, p. 42). Estos son los dos polos entre los que se va a mover la tradición y los recursos de conservación de temas del pasado van a tener mucho que ver con la creación poética. En la tradición americana solamente quedan unos cuantos versos descontextualizados que, sin embargo, son testimonio de la potencia de la tradición.

En diversas ocasiones se ha dicho que uno de los últimos niveles de la tradición donde casi se clausura la apertura textual es el romancero infantil. Hay una serie

de temas romancísticos que son constantes en toda América: *Hilitos de oro*, numerosas versiones recogidas en 19 países; *Mambrú*, versiones de 17 países; *Don Gato*, 15 países y en menor número, *Monja a la fuerza*, 10 países. Algunos textos pueden despertar dudas sobre su tradicionalidad y pertenencia al género como *Las hijas de Merino* (cinco países: Argentina, Chile, Cuba, Puerto Rico y Venezuela) por haber perdido buena parte de su narratividad y *La nuera ociosa* (7). Aunque José Manuel Pedrosa (2000, pp. 43-62) ha mostrado que el antecedente de este último romancillo se puede encontrar en una canción piadosa del Siglo de Oro que se usó como canción de alba entre los judíos sefardíes de Sarajevo (recogida por Manrique de Lara en 1911 de un manuscrito del gran rabino Levy), como oración cristiana de la "candela nocturna" presente en la tradición oral en España y se transformó en romance en América. En este continente adquiere varias vertientes: canción de cuna en Argentina, canción humorística en México o parodia entre suegra y nuera en Santo Domingo. En este sentido, por el ámbito de su *performance* habitual, se podrían también considerar como infantiles algunos romances devotos: *El marinero al agua* y *Santa Catalina*, ambos muy frecuentes, y *La devota del rosario*, recogida solamente en Chile.

Con respecto al tema religioso, en América, en comparación con lo que sucede en España, los romances religiosos son menos abundantes. En general, los temas pueden agruparse en torno a varios episodios de la devoción popular. Por un lado están los de la Virgen y el Niño, mayoritariamente del ciclo de Navidad: *En el camino de Belén*, *El castillo de la Virgen*, *El nacimiento de Cristo*, *La pobreza de la Virgen*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *El sueño de la Virgen*, "Madre, a la puerta hay un niño", *El Niño perdido y hallado en el templo*, el muy abundante de *La fe del ciego*, recogido en 13 países, y *Los tres Reyes*. También se ha recogido una versión de *La buenaventura de Cristo*, sobre el tópico de los presagios de la Pasión. Este único testimonio se debe al escritor liberal mexicano Ignacio M. Altamirano (1834-1893) quien la recuerda de su niñez en el estado de Guerrero y la incluye en su novela *La Navidad en las montañas* (1871). Vicente T. Mendoza no encuentra elementos para dudar de la vida tradicional del romance que incluye Altamirano ya que la época en que vivió el escritor "no era de mixtificación de documentos folklóricos y dada la honradez y rectitud de este escritor, es muy probable que en la época en que lo coloca en su libro, 1860, estuviera difundido entre las gentes de las montañas del Sur" (1939, p. 111).

Otro grupo temático religioso sería el de los romances que recogen episodios de la Pasión de Cristo: *La búsqueda de la Virgen*, *Desde el huerto hasta el Calvario*, *Allá en el monte Calvario*, *Las cinco llagas* y *Las tres Marías*.

No hay que olvidar que el romancero religioso, desde el siglo XVII creó las versiones "a lo divino" de romances muy populares, tomando algunos de sus versos nu-

cleares o emblemáticos. En la tradición americana son las versiones de *El discípulo amado* [Alonso de Aguilar, a lo divino]; *La Virgen se está peinando* [“¿Cómo no cantas, la bella?”, a lo divino]; *Se pasea una doncella* [Por las almenas de Toro, a lo divino]; *La galera de la Virgen* [Conde Arnaldos, a lo divino]; *Por el rastro de la sangre* [Muerte de Durandarte, a lo divino] y *La Virgen vestida de colorado* [Entierro de Fernandarias, a lo divino]. Las adaptaciones “a lo divino” fueron muy frecuentes a lo largo de los siglos XVI y XVII, con el objeto de aproximar a los oyentes a través de historias conocidas y de esta manera volver más cotidianos y comprensibles algunos episodios que no se encontraban en los evangelios canónicos, sobre todo en temas relacionados con la infancia y la pasión de Cristo. Se puede decir que institucionalmente existió una laxitud en la separación entre la ortodoxia y las diversas devociones y narraciones populares, esto favoreció en gran medida la pervivencia de elementos de origen apócrifo.

Dentro de los romances religiosos presentes en América, aunque con muy pocas versiones, se podrían hacer otros dos apartados absolutamente antitéticos, por un lado las historias devotas que atribuyen a la Virgen o a Cristo un comportamiento absolutamente humano, pero en relación con la salvación de las almas: *Jesucristo va de ronda* (1 versión dominicana), *Jesucristo de pobre pide a un rico* y *La Virgen y el alma pecadora* con versiones de tres países: Argentina, Colombia y Estados Unidos y además Nicaragua (sólo el último romance), y por otro los romances anticlericales más o menos picarescos que son muy escasos: *La molinera y el cura*, *El cura pide chocolate* y *Fray Pedro* o *Fray Diego*. En América de los primeros sólo se ha recogido una versión de cada uno en Cuba. De *Fray Pedro*, romancillo hexasilábico, se han recogido versiones en Nicaragua y Argentina. Aunque en la tradición romancística peninsular existe un buen número de romances anticlericales, no sucede así en la tradición americana.

Un panorama del Romancero americano no debe pasar por alto la presencia de romances de ciego o vulgares que tienen origen en pliegos sueltos, pero que se han lexicalizado, recreado y se han recogido en la tradición oral. Son varias las temáticas, especialmente interesantes, principalmente la que trata de figuras o acontecimientos históricos con gran peso “novelesco” como *Mariana Pineda*, del cual en el Archivo Menéndez Pidal se conservan varias decenas de versiones recogidas en Andalucía, Castilla, León, Galicia y Vizcaya, así como en Marruecos. La variación e integración al contexto local implica transformaciones y así, en Puerto Rico, la Marianita del romance se ha asociado con la figura de Mariana Bracetti, dama puertorriqueña quien bordó una bandera para la insurrección de 1868, conocida como el Grito de Lares. Otros romances de este tipo son *La muerte de Prim* (Argentina, Cuba y México), *Atentado anarquista contra Alfonso XII* (Brasil, Cuba y Puerto Rico) y el más raro de *Mina, el desesperado*. Carolina Poncet considera en

su trabajo pionero de 1914 (1972, p. 185) que este romance se refiere al general Francisco Javier Mina (nacido en Otano, Navarra, España, en 1789 y fusilado en el Fuerte de los Remedios, Pénjamo, Guanajuato, México el 11 de noviembre de 1817) que participó en la Guerra de la Independencia de España contra los franceses y en la Independencia de México del lado de los insurgentes. El romance desarrolla una serie de versos dirigidos al caballo que debe sacar al protagonista de la situación en que se encuentra e incorpora el motivo de "No me entierren en sagrado".

Otros romances recogidos de la tradición oral en América, de origen claramente de pliego, pero tradicionalizados o en proceso de serlo, son *Madre, Francisco no viene*, *La hermana avarienta*, *La infanticida*, el muy abundante de *El hermano infame*, también conocido como "*En Santa Amalia*", *La pobre Adela* que no sigue la forma clásica del romance, ya que su métrica es por seguidillas, no en los habituales octosílabos propios del género. El origen de este texto es bien conocido: Juan Menéndez Pidal (hermano de don Ramón) publicó un poema titulado "Lux Aeterna" en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1889, que reimprime después en *A la lá, y*, en 1893, en *Blanco y Negro*. En esos años también se estrenó en Madrid la zarzuela *Las Hijas de Zebedeo*, del maestro Chapí y fue con una de las melodías de dicha zarzuela que se empezó a cantar la historia de la muchacha enamorada. Hasta donde se ha podido documentar, las primeras versiones de la tradición oral se recogen a partir de 1901 en Asturias. En América sólo se ha recogido una versión cubana. Otro tema en esta línea es *La novia abandonada del conde de Alba*, recogida en Nuevo México.

Típicos de pliego por su tema de valentones, venganzas, bandoleros, episodios truculentos o incluso devotos, recogidos en la tradición oral, pero cercanos a su fuente impresa son *Bernardo del Montijo*, *Antonio Monteros* y *Diego de Frías*, *Don Juan de Lara*, *Sebastiana del Castillo*, *El guapo Luis Ortiz* y *La enamorada de Cristo* y *Adelaida* y *Alberto*.

Por último, tenemos los romances locales creados sobre el modelo tradicional romancístico: *Román Castillo*, en México, construido siguiendo el modelo y música de *Alfonso XII* sobre un valiente que corteja una dama. Hay quienes suponen a este romance un origen virreinal, aunque sin dar mayores argumentos, sin embargo, términos como "espadín" y la música hacen suponer con mayor probabilidad que el origen sea decimonónico. *Pedro Ñancúpel*, romance chileno sobre Pedro María Ñancúpel Alarcón (Terao, 1837; Castro, 1888), conocido como el pirata Ñancúpel, que fue un bandido originario de Chiloé, autor de robos y asesinatos en las islas Guaitecas durante la segunda mitad del siglo XIX. Se le acusó de la desaparición de naves chilenas y extranjeras junto con el asesinato de sus tripu-

laciones, por lo que junto con sus hombres fue detenido, enjuiciado y condenado a muerte, siendo fusilado en Castro. El romance se compuso en una época incierta (probablemente pocos años después de su muerte) y es llamado el *Corrido de Pedro Ñancúpel* y todavía se transmite oralmente en Chiloé. *El huaso Perquenco* es otro romance local chileno compuesto siguiendo el modelo de los romances tradicionales de origen español. El romance cuenta la historia de un bandolero de Perquenco, en la región de Malleco. El poeta Nicanor Parra hizo una versión basada en el texto tradicional (aparecido en *Hojas de Parra*, 1985). El tono general del poema recuerda mucho el estilo del corrido mexicano. *El bandido Agustín Urra* es un romance vulgar de bandoleros al parecer de origen chileno, al menos así opinaban Menéndez Pidal y Vicuña Cifuentes quienes lo recogieron y publicaron a principios del siglo XX. Versos de este romance son claramente tradicionales y se encuentran, por ejemplo, en textos poéticos narrativos y coplas argentinas (Fernández Latour de Botas, 2002, p. 308). Finalmente, *Conde don Nuño*, romance que tiene como referente histórico a Ñuflo o Nufrio de Chaves (Cáceres, 1518; Mitmi, 1568), fundador en 1560 de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, región conocida antes como el Alto Perú, estableciendo un punto de contacto entre las gobernaciones de Paraguay y Lima. El romance, dicho por un capataz paraguayo en Tapalqué (Buenos Aires), Argentina, fue recogido por Ciro Bayo (1913, pp. 20-21).

De los 110 temas romancísticos que se han recogido en América, 32 han sido recogidos en un sólo país. En esto tiene que ver la amplitud de las encuestas, pues mientras más amplia y profunda es la actividad recolectora más factible es que se recojan temas raros o poco frecuentes, así como la experiencia y dedicación de los investigadores. Así las versiones de romances épicos se han recogido en Colombia gracias al padre Fabo y sus informantes, por otra parte, las encuestas cubanas nacionales de folclor llevadas a cabo por el Instituto Juan Marinello, además de gran número de versiones y variantes pusieron de manifiesto algunos temas poco frecuentes. También tuvieron este resultado los trabajos de recolectores de gran preparación y experiencia como los llevados a cabo por Maximiano Trapero o Andrés Manuel Martín Durán (2014).

Las versiones únicas del Romancero en América provienen de Cuba: *El cura pide chocolate*, *La molinera* y *el cura*, romances picarescos, y los romances de pliego *La pobre Adela*, *Madre*, *Francisco no viene*; Colombia "*Antes que barbas tuviese*" y *Lealtad de Pero Ansúrez*, y el fragmentario romance nuevo *La reina Zara descubre sus celos*, también recogido por el padre Fabo; Venezuela: "*¿Cómo no cantas, la bella?*"; Chile: *Entrevista de Bernardo con el rey*, "*Pensativo estaba el Cid*", *Gazul*, *Quejas de doña Urraca*, *a lo divino*, *La devota del rosario*, *La enamorada de Cristo*, *El monumento de Cristo* [*Entierro de Fernandarias*, a lo divino] y la *Pe-*

nitencia del hermano incestuoso que se puede asociar con el romance juglaresco de *La penitencia del rey Rodrigo* y con el vulgar de *El robo del Sacramento*, ya que los protagonistas comparten el tipo de castigo con una serpiente que los devora vivos, pero el delito en el caso de este romance es exclusivamente el incesto, todas versiones recogidas por Vicuña Cifuentes antes de 1912; Argentina: *El castillo de la Virgen*, *La Gallarda*, *La mujer del gobernador* (manuscrito en el Archivo de Jujuy); Estados Unidos: *El Niño perdido y hallado en el templo*, *La novia abandonada del conde de Alba*, debidas a los trabajos de Aurelio M. Espinosa en Nuevo México, y *El rondador rechazado*, recogida en Luisiana por Sam Armistead; México: *La buenaventura de Cristo* (en una novela de Altamirano) y *La conquista de Sevilla*, de un danzante en Puebla; y en Dominicana: *Jesucristo va de ronda* y *La muerte ocultada* resultado de las encuestas de Andrés Manuel Martín Durán.

Muy escaso es el romance *La doncella guerrera*, casi desconocido en América, sólo unos versos sueltos en México, y varias versiones de Brasil, a pesar de la gran popularidad que tiene en España. “¿Cómo no cantáis la bella?” ha sido recogido en Venezuela, además de versiones a lo divino en varios otros países.

Otro romance escasamente recogido es *Conde Claros preso*. En realidad, el tema del Conde Claros forma un conjunto baladístico con varios textos: *Medía noche era por filo*, *A caza va el Emperador*, *A misa va el Emperador* y *Durmiendo está el Conde Claros* (Seeger, 1990). En la tradición oral moderna americana se ha recogido *El Conde Claros preso* o *El conde Claros y la princesa*, que también es conocido por este nombre, en Argentina una versión, y Brasil, donde parece ser bastante popular.

Un romance de profundo tono lírico como *El prisionero* también está presente en América, aunque de manera limitada pues sólo se ha recogido en tres países –Argentina, Uruguay, Venezuela– y en muy pocas versiones.

El marinero raptor, recogido en Argentina y Cuba, en cuanto a su estructura formal, se caracteriza por una combinación métrica de octosílabos y pentasílabos, rara en el Romancero, pero que permite relacionar su génesis con la baladística europea, con un posible su origen bretón. El romance, a pesar de su tema puede considerarse patrimonio exclusivo infantil. Mercedes Díaz Roig considera que ha perdido la historia que se relata y solo quedan briznas en algún caso, en realidad se puede considerar en el límite del género romancístico, en la frontera por donde se desliza a la canción.

Romances muy minoritarios son *La bella en misa* (Argentina y Puerto Rico) y básicamente en forma fragmentaria *Conde Arnaldos* (Argentina, Colombia y Mé-

xico). También se conoce una *contrafacta* a lo divino con la figura de la Magdalena en lugar del marinero.

La bastarda y el segador es un romance picaresco de doble sentido conocido desde hace muchos años. Menéndez Pidal lo ubica como un canto de trabajo entre los antiguos segadores de trigo en la frontera hispano portuguesa. En el corpus general del Romancero es uno de los pocos ejemplos de este tipo de narraciones maliciosas de doble sentido. En la tradición americana solamente ha sido recogido en Argentina, seis versiones, y Chile.

La mala suegra y Casada de lejas tierras son muy escasos, este último, aunque es muy conocido en España, en América sólo se ha recogido en Brasil y Cuba, a pesar de que debe haber circulado en el siglo XVI ya que aparece en los repertorios sefardíes de Oriente. Otros romances con muy pocas versiones americanas son *Santa Elena* (Argentina, Brasil, Cuba, Uruguay), *Conde Alarcos* (Brasil y Chile) y *La infanta parida* (Brasil, Chile y Puerto Rico). Este último romance en la tradición moderna puede incluir el motivo de la preñez a causa de la mala hierba o del agua de una fuente. El motivo de “la flor del agua”, presente en la tradición española y portuguesa que cuenta cómo una doncella que vaya a la fuente la mañana de San Juan a coger la flor del agua puede saber si ha de ser soltera o casada, aparece en este romance como causa del embarazo. En la tradición cubana se ha recogido el romance como introducción de *Delgadina*. En algunos casos este romance sirve de introducción a *Conde Claros*. *La infanta seducida* también puede guardar alguna relación con el romance viejo que empieza “Tiempo es el caballero, tiempo es de andar de aquí” (*Cancionero de romances*, 1550).

En el extremo opuesto de estos testimonios únicos o escasos están los romances que son comunes a buena parte del continente. De 21 países que forman la colectividad ibérica americana, 17 temas romancísticos están al menos en la mitad de estos países: *Hilitos de oro* (19); *Las señas del esposo* (18); *Mambrú* (17); *Alfonso XII* (16); *Delgadina* (15); *La adúltera* (15); *Don Gato* (15); “*No me entierren en sagrado*” (14); *La búsqueda de la Virgen* (13); *La fe del ciego* (13); *Gerineldo* (12); *Santa Catalina* (12); *Bernal Francés* (11); *Blancaflor y Filomena* (11); *El marinero al agua* (11); *Conde Olinos* (10); *Monja a la fuerza* (10); *Por el rastro de la sangre* [*Muerte de Durandarte a lo divino*] (9); *La aparición de la amada difunta* (8); *El hermano infame* (8); *La dama y el pastor* (7); *La hermana cautiva* (7); *La nuera ociosa* (7); *En el camino de Belén* (7); *La Virgen se está peinando* [“¿Cómo no cantas, la bella?”, a lo divino] (7); *Las tres Marías* (7); *Los tres Reyes* (7); “*Madre, a la puerta hay un niño*” (7); *La malcasada* (6); *El Nacimiento de Cristo* (6); *La infantina + El caballero burlado + La hermana cautiva* (5); *Las hijas de Merino* (5); *Las tres cautivas* (5).

Como se ha podido ver en este recorrido (véase también González, 2003), la amplitud del continente, la riqueza de los temas y formas romancísticas, los varios estilos de los romances, los distintos procesos de adaptación al contexto local y la tradicionalidad del género y con ella su apertura textual, hacen que el conjunto romancístico sea múltiple y variado y con una vida en la oralidad que abarca una amplia gama, pero por otra parte, la comunidad de fuentes desde hace varios siglos, la valoración del género, el conocimiento de los textos y sus recursos y su integración a la vida tradicional de la comunidad hispánica en América, hacen que mantenga una unidad como patrimonio intangible. Es claro, como decía Menéndez Pidal que se trata de un género que vive en variantes y que se origina en un autor legión, pero del cual podemos identificar su unidad como patrimonio cultural que es propio de una comunidad supranacional.

Bibliografía

Armistead, S. G. (1978). "Romances tradicionales entre los hispanohablantes del estado de Luisiana". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXVII(1). México: El Colegio de México. pp. 39-56.

Bayo, C. (1913). *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero rioplatense*. Madrid: Victoriano Suárez.

Bénichou, P. (1963-1964). "Variantes modernas en el romancero tradicional: sobre la Muerte del príncipe Don Juan". *Romance Philology*. 17. Los Angeles: Universidad de California. pp. 235-252.

— (1968). "La muerte del príncipe don Juan". En *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid: Gredos. pp. 95-124.

Beutler, G. (1977). *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Boyd Bowman, P. (1985). *Índice geobiográfico de más de 56,000 pobladores españoles de la América hispánica. I. 1493-1519*. México: Fondo de Cultura Económica.

Catalán, D. (1970). *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid: Gredos.

— (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de la creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal.

— (1998). "Permanencia de motivos y apertura de significados: Muerte del príncipe don Juan". En *Arte poética del Romancero oral. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*. Madrid: Siglo XXI-Fundación Menéndez Pidal. pp. 35-107.

Chicote, G. (2002). *Romancero tradicional argentino*. London: Queen Mary, University of London.

Di Stefano, G. (1977). "La difusión impresa del Romancero antiguo en el siglo XVI". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. XXXIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp. 373-411.

Dougherty, F. T. (1977). "Romances tradicionales de Santander". *Thesaurus. 32(2)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. pp. 242-272.

Fernández Latour de Botas, O. (2002). *Cantares históricos argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

González, A. (2003). *El Romancero en América*. Madrid: Síntesis.

Leonard, I. A. (1953). *Los libros del Conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Leslie, J. K. (1957). "Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema 'No me entierren en sagrado'". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. XIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp. 286-298.

Levi, E. (1927). "El romance florentino de Jaume de Olesa". *Revista de Filología Española. XIV*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp. 134-160.

Lohman Villena, G. (1945). *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (1950). "Romances, coplas y cantares en la conquista del Perú". *Mar del Sur. III*. Lima. pp. 18-64.

Martín Durán, A. M. (2014). *Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Mendoza, V. T. (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Menéndez Pidal, R. (1958). "Los romances tradicionales en América". En *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe. pp. 13-46.
- (1968). *Romancero hispánico. Teoría e historia*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Milwitzky, W. (1905). "El viajero filólogo y la antigua España". *Cuba y América*, XIX(18). La Habana. pp. 326-328.
- Pedrosa, J. M. (2000). "La candela nocturna y Quien duerme, recuerde: canción de alba sefardí, oración cristiana panhispánica y canción piadosa del Siglo de Oro". En *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*. Oiartzun: Sendoa. pp. 43-62.
- Poncet y de Cárdenas, C. (1972). *El romance en Cuba*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Ruiz, M. T. (2005). "Bernal Francés: romance de adulterio fallido". *Acta Poética*. 26(1-2). México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 261-279.
- Seeger, J. (1990). *Study of an oral romance tradition: The conde Claros de Montalván*. New York: Garland.
- Trapero M. y Esquenazi Pérez, M. (2002). *Romancero tradicional y general de Cuba*. Madrid: Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello".
- Valenciano, A. (1998). *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas. Romancero Xeral de Galicia. I*. Madrid - Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro - Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Vicuña Cifuentes, J. (1912). *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Biblioteca de Escritores de Chile.
- Vidago, J. (1961). "Cómo viajaban los pasajeros a Indias", *Revista Nacional de Cultura*, 145-146. Caracas: Ministerio de Educación. pp. 182-202.
- Ximénez, F. (1999). *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*. ed. Carmelo Sáenz de Santa María, Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

LAS FORMAS COMPLEJAS DE LA VIOLENCIA EN LA NARRATIVA COLOMBIANA. DEL BOGOTAZO A LA NARCOLITERATURA

José Manuel Camacho Delgado
Universidad de Sevilla
jcamacho@us.es

Resumen

El presente texto analiza las claves sociales y narrativas que han marcado la tradición literaria colombiana desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (el 9 de abril de 1948) y el *Bogotazo*, con la consiguiente aparición de la llamada narrativa de la Violencia, catalogada por García Márquez como un "inventario de muertos", hasta llegar a la llamada narcoliteratura, fenómeno literario de masas que ha incorporado con gran acierto los recursos melodramáticos y que goza de una enorme popularidad, sobre todo a partir de las adaptaciones cinematográficas.

Palabras clave: Bogotazo, narcotráfico, narrativa, violencia.

Para Cristina Mercedes, mi criatura de seis años, que sueña con los colores de Purmamarca.

Para mi maestro, Pedro Piñero, y su esposa Marciala, siempre llena de risas, quienes me regalaron el sueño de Jujuy.

En un artículo de comienzos de los años '90, titulado "El tiempo de los Monstruos... y las Lilas", la escritora Fanny Buitrago añoraba el pasado en que los colombianos podían viajar tranquilamente por América o Europa sin mayores problemas y eran identificados con la tierra del legendario Hombre Dorado, o con el lugar donde murió Simón Bolívar, el Libertador de cinco naciones, o se identificaba a Colombia con un país de grandes gramáticos, como Caro y Cuervo y grandes escritores, como Jorge Isaac, José Eustasio Rivera, Vargas Vila, Guillermo Valencia o el propio García Márquez. Esa misma Colombia identificada con el café, con el banano, las esmeraldas, el vallenato y las reinas de belleza, tenía ciudades emblemáticas como la joya de América, Cartagena de Indias o Bogotá, considerada durante décadas como la Atenas Sudamericana (Buitrago, 1994, pp. 27-28). Sin saber cómo ni por qué, el adjetivo "colombiano" se volvió sinónimo de violencia y corrupción, y se identificó con esa barbarie tantas veces denunciada por Sar-

miento un siglo antes. Colombia se vio envuelta en un halo maldito, se convirtió en un país cruzado por fuerzas extrañas y autodestructivas, que lo convirtieron en un verdadero esperpento de la civilización. Como ha escrito el poeta William Ospina:

Las guerras colombianas no se crean ni se destruyen sino que se transforman. Las guerras entre liberales y conservadores de los años cincuenta se convirtieron en la guerra silenciosa contra toda oposición en los años siguientes, después en la guerra provocada por las primeras guerrillas, después vino la guerra del M-19 y no concluía ésta cuando estalló la guerra terrorista de los narcotraficantes. En los años ochenta se pensaba que el mundo sería un jardín de rosas si desaparecían Gonzalo Rodríguez Gacha y Pablo Escobar pero, dado de baja el uno bajo los platanales del Caribe, y abaleado el otro sobre los tejados de Medellín, sobrevino la guerra actual, la más violenta y generalizada del último siglo, y que amenaza con agravarse. Ante la debilidad del Estado, saqueado por la corrupción, la guerrilla de las FARC creció y se extendió por todo el país; el ELN avanzó también sobre buena parte del territorio y el EPL mantuvo la guerra en algunas regiones; como respuesta a este auge de la guerrilla los paramilitares sembraron el terror en campos y aldeas; las milicias populares dominan muchos barrios de las ciudades, y el ejército, que se ve a menudo acusado de tolerar en sus filas la violación de los derechos humanos, se ve en aprietos para responder a tantos frentes distintos. En los últimos tiempos se ha generalizado la captura de prisioneros con fines de canje, el secuestro con fines extorsivos, los asaltos a los pueblos, los retenes en las carreteras a los que las guerrillas llaman "pescas milagrosas", las masacres selectivas realizadas por los paramilitares, y el asesinato de personalidades democráticas bajo la acusación de pertenecer a alguno de los contendores. Aquel que se niegue a comprometerse con la guerra puede ser acusado por cualquier bando de pertenecer al bando contrario. (Ospina, 2000, pp. 17-18)

Con estos antecedentes, la narrativa colombiana presenta unas señas de identidad que han dado un carácter singular a la literatura del país caribe. Basta cotejar las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XX y las del presente siglo, para descubrir un rosario de lugares comunes, tratados de manera desigual, y que en cierto sentido han monopolizado el quehacer literario colombiano. Estos temas son: la guerra de los Mil Días (1899-1902), la pérdida traumática del istmo de Panamá (1903), la matanza de las bananeras (1928) y la cultura del banano, el asesinato de Gaitán (1948), el período de la violencia y los enfrentamientos fratricidas

entre liberales y conservadores, la bonanza marimbera de los años '60, el asalto al Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 (1985) y, desde los años '70, la llamada bonanza cocainera, con la consiguiente aparición de un nuevo metagénero narrativo conocido como la "novela de la droga" o "novela del narcotráfico", metamorfosis última de la novela de la violencia (Camacho Delgado, 2008, pp. 295-318).

El período de la Violencia (escrito siempre con mayúsculas) se inicia en 1947, en vísperas del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (9 de abril), y finaliza, supuestamente, en 1966, con la presidencia de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970). El magnicidio de Gaitán (Braun, 1987), recreado de forma magistral por García Márquez en sus memorias *Vivir para contarla*, provocó una verdadera orgía de sangre y muerte, primero en Bogotá y más tarde en el resto del país. El episodio, conocido como el *Bogotazo*, derivó inmediatamente en la persecución y exterminio de los liberales por orden de los diferentes gobiernos conservadores –como el de Mariano Ospina (1946-1950), Laureano Gómez (1950-1951) y Roberto Urdaneta Arbeláez (1951-1953), con una especial virulencia en la época del dictador Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957)–. Tanto el asesinato de Gaitán como el *Bogotazo* tienen una interesante tradición literaria, que arranca de forma inmediata, dando cuenta de la desestructuración del país (Andrade Restrepo, 2000, pp. 184-213). La literatura que se hace entonces asume un fuerte compromiso histórico, de defensa de las libertades civiles y los derechos humanos, y surge en un contexto hostil, con un marcado acento de denuncia. Es una literatura de emergencia, que no siempre cuida los aspectos formales, porque tiene como objetivo prioritario dar a conocer el abandono de los campos, la migración forzosa hacia las ciudades, la desestructuración de los centros urbanos, la explotación indiscriminada de las burguesías criollas, la presencia implacable del neocolonialismo norteamericano. En cierto sentido, la literatura ocupa el lugar del periodismo y cumple sus dos objetivos centrales: informar y denunciar (Arango, 1985).

La Violencia ha generado un metagénero narrativo que tiene una importancia similar al de la revolución mexicana, abarcando todos los aspectos posibles, desde el asesinato de Gaitán, hasta las posibles metamorfosis que presenta el fenómeno de la violencia urbana y rural. Sobre el magnicidio de Gaitán destacan las obras *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Correa, *Viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila, *El Monstruo* (1954) de Carlos H. Pareja, *El día del odio* (1952) de J. A. Osorio Lizarazo o en *La calle 10* (1962) de Manuel Zapata Olivella (1920). De forma explícita, este periodo turbulento es el trasunto de *Viento seco* (1955) de Daniel Caimedo (1912) y de *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945). Aparece en *Cadenas de la violencia* (1958) de Pedro Gómez Valderrama (1923-1995) o en *Un campesino sin regreso* (1959) de Euclides Jara-

millo Arango (1910). Mención especial merece el libro de cuentos *Cenizas para el viento y otras historias* (1950), del periodista, especializado en la crónica policial, Hernando Téllez (1908-1966), quien alcanzó una gran notoriedad con sus cuentos, especialmente con su relato "Espuma y nada más", en donde recrea con gran tensión dramática la violencia que azotó Colombia a partir de 1948, utilizando el espacio físico y simbólico de una barbería en donde hay un juego ambiguo y extraordinario en las categorías de víctima y victimario.

Voy a detenerme en tres novelas claves del periodo. Las dos primeras corresponden a Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), ensayista, periodista de fuste y figura relevante en la novela de la Violencia. Lo más destacado de su narrativa se centra en el estudio de los conflictos y problemas de la población rural, castigada de forma muy especial por las turbas violentas y el atropello político. Entre sus obras destaca *El Cristo de espaldas* (1952) donde recrea la historia de un pueblo miserable, aislado en medio del páramo, en el que la llovizna y el frío constante tienen un valor simbólico: reflejan la desolación de sus habitantes, que viven de espaldas al mensaje de Cristo. Ese pueblo vive subyugado a los caprichos del cacique local, llamado don Roque, quien hace y deshace a su antojo, manipulando vidas y haciendas, custodiado siempre por el alcalde, el notario y los poderes fácticos. En realidad, todos lo odian, pero a su vez están bajo su enorme influencia política y económica. En última instancia, es él el responsable de la miseria del pueblo, de su incultura y atraso, del clientelismo de sus gentes y del odio inculcado contra los "rojos" (liberales) a los que incita a matar con verdadero ensañamiento.

Hasta este pueblo llega un joven sacerdote con la firme intención de predicar la paz y el entendimiento, frente a la intransigencia granítica y el resentimiento sin fisuras del cura anterior. Sus intenciones se estrellan contra un muro de intolerancia y violencia que salpica toda la novela en un juego temporal perfectamente trenzado, con saltos hacia el pasado y hacia el presente que permiten al lector una percepción global de la historia, a pesar de que la acción principal transcurre en pocos días.

Verdaderamente estremecedora resulta su siguiente novela, *Manuel Pacho*, de 1962, obra emblemática de todo el periodo. A diferencia de otras obras características de la Violencia, en ésta hay un mundo inicial feliz y apacible. Se trata de un pueblecito pacífico, con resonancias arcádicas, levantado junto al río Meta. La tranquilidad y la prosperidad de este enclave se ven gravemente alteradas con la irrupción de grupos de bandoleros que actúan protegidos y amparados por la convulsa situación política. En pocas horas arrasan con el pueblo, violando a sus mujeres, asesinando a sus hombres, quemando sus casas y destruyendo todo cuanto hay en él. El río que antes había sido símbolo de fertilidad, se llena ahora

de cadáveres que van a ser comidos por los gallinazos. En medio de esta matanza indiscriminada el único superviviente es el joven Manuel Pacho, quien lo ha presenciado todo desde lo alto de un árbol y ha visto cómo era asesinado su padre. Este punto de inflexión en su vida se plasma en una lastimosa peregrinación por el Llano, llevando a costas el cadáver de su padre, sobreponiéndose al hambre, a la sed y, sobre todo, a los remordimientos por no haber hecho nada por impedirlo. Novela con claro aliento rulfiano, presenta una interesantísima simbología en torno a los vaivenes semánticos del río, primero fuente de vida y, más tarde, expresión última de la muerte, tal y como vemos en otras novelas, como *Viudas* (1981) de Ariel Dorfman, en *La aldea de las viudas* (2007) de James Cañón y en *Mi hermano el alcalde* (2004) de Fernando Vallejo (Camacho Delgado, 2008, pp. 311-312).

La tercera novela que subrayo para representar este periodo de la Violencia pertenece a Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), considerado como uno de los escritores más importantes de la Violencia, tal y como ha sido reconocido con diferentes premios y galardones, a pesar de que su obra, por razones evidentes, fue eclipsada por la sombra siempre imponente de Gabriel García Márquez.

Su obra más importante y reconocida es *El día señalado*, cuyo Premio Nadal (1963) fue una llamada de atención sobre la creciente importancia de la narrativa colombiana. La novela está muy lejos de caer en el documentalismo o en el apego positivista propio de esa narrativa que fue calificada por García Márquez como "inventario de muertos". La historia tiene lugar en Tambo, un pueblecito miserable y ardiente del interior de Antioquia, descrito por el sacerdote Barrios como "la antesala del infierno", adonde llega un forastero, dedicado a los gallos de pelea. Su propósito es encontrar a su padre, don Heraclio Chútez, el cacique del pueblo, para cobrarle el abandono en el que han estado él y su madre. Esta primera línea argumental, con resonancias claramente rulfianas, se completa con una segunda línea en la que los guerrilleros de la sierra están preparando el asalto al pueblo para derrocar a los soldados del ejército y llevar así una supuesta justicia y una improbable paz a la zona. La novela alterna capítulos en tercera persona, en los que se dibuja la violencia del pueblo, y capítulos en primera persona, protagonizados por el anónimo gallero que busca a su padre para acabar con él. El puente de unión entre esas dos historias lo constituye ese "día señalado" en que se va a perpetrar la venganza anunciada (y nunca realizada) y el ejército va a ser derrotado. El hijo parricida, un personaje sin nombre que refuerza su condición arquetípica, recuerda inevitablemente a Telémaco buscando a Ulises y a Juan Preciado (Telémaco mexicano, como lo llamó Octavio Paz). Por su parte, el padre sujeto de la venganza, Heraclio Chútez, es un cacique que recuerda a Pedro Páramo y, como él, es consciente de que su poder necesita de la complacencia de la iglesia

y el ejército y del apoyo incondicional de los poderes sociales y económicos de Tambo, que giran en torno a una gallera que, como en el caso de García Márquez, posee una riquísima simbología (Camacho Delgado, 2008, pp. 312-313).

En cierto sentido, la violencia ha sido interpretada en la cultura colombiana como un estigma histórico, como una prolongación de la "Leyenda negra" española (Arango, 1985, p. 12), una fatalidad que va camino de convertirse en una peste histórica con resonancias bíblicas y mitológicas, razón por la que García Márquez adaptó la tragedia de Sófocles en el guión de *Edipo Alcalde*, dirigida por Jorge Alí Triana en 1996 (Camacho Delgado, 2006, pp. 41-50), reemplazando la peste clásica que asola Tebas en la tragedia sofoclea por la nueva pandemia de la violencia que abrasa la vida colombiana (Camacho Delgado, 2007, pp. 21-24).

En la llamada novela de la Violencia encontramos las historias del éxodo de millares de campesinos, "vomitados por las cruentas reyertas entre conservadores y liberales", en palabras del novelista Pablo Montoya (1999, p. 107), generando cifras de desplazados y víctimas de la barbarie que constituyen todo un inventario macabro. Entre 1938 y 1951 se produjo aproximadamente el éxodo de un millón de personas hacia las principales ciudades, huyendo de la violencia rural; entre 1951 a 1964 la cifra asciende a 2.200.000 "desplazados"¹. Todavía, a finales del siglo pasado, se calculaba en torno a 2 millones de desplazados y un millón de "refugiados internos", siempre gente humilde que huye de los militares, de los paramilitares, de los narcotraficantes, de las diferentes guerrillas, de los grupos de autodefensa personal, de los grupos organizados de delincuentes comunes, del atropello de los grandes terratenientes (Giraldo, 2008). Proceden de las zonas bananeras de Urabá, de las zonas esmeralderas de Cundinamarca y Boyacá, de las coqueras de Chaquetá. Desde los años '40 Colombia ha dibujado un cuadro siniestro, en constante movimiento y zigzagüe por la dolorosa geografía de un país en carne viva, en el que pueblos enteros huyen del azote de la violencia con la pretensión de encontrar un lugar digno donde poder vivir, tal y como ha representado, de manera brillante, la escritora Laura Restrepo en su novela *La multitud errante* (2002).

Los desterrados/los exiliados han recalado en las principales ciudades colombianas generando un crecimiento desordenado, vertiginoso, multiplicando los cinturones de pobreza donde viven las familias hacinadas, en condiciones miserables, propiciando un caldo de cultivo idóneo para las formas complejas de la violencia. Paradójicamente, es en la periferia de las ciudades donde se sitúa la literatura más

¹ Véase el Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, titulado Una nación desplazada. Informe Nacional del Desplazamiento Forzado en Colombia. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/desplazamientoForzado/>. Consulta: 14/03/2017.

viva, representación del drama nacional, cuya solución apenas se alcanza a vislumbrar en estos últimos años. En la nueva literatura la ciudad adquiere un protagonismo especial. Hemos pasado por la ciudad barroca (símbolo de la bicefalia Estado/Iglesia), por la ciudad ilustrada (ícono del progreso y del conocimiento), por la ciudad letrada (como la llamó Ángel Rama en 1998) a la "ciudad muerta", ciudad infierno, ciudad maldita, descrita como una llaga supurante y pestilente, como lo hace Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios*, o como un laberinto peligroso, como la describe Jorge Franco en *Rosario Tijeras*, o simplemente como la morada de "Satanás", en consonancia con el título de la novela de Mario Mendoza.

La moderna ciudad colombiana, llámese Cali, Bogotá o Medellín, recuerda a las "ciudades gueto" del Medioevo, lugares residuales donde iban a parar los usureros, las prostitutas, los ladrones, los sepultureros, los violadores, los descuartizadores, los enfermos mentales, los poseídos y los "sin tierra". No son los misterios de la realidad lo que preocupa a partir de ahora al escritor, como ocurría con el realismo mágico, sino el sinfín de problemas que surge en la gran urbe. Por momentos, la ciudad letrada de la que hablaba Ángel Rama, se transforma en la ciudad conflictiva, ciudad maldita o "monstruoteca", *urbs sicariorum, putrida et putrefacta*, como la llama Fernando Vallejo en su novela *Mi hermano el alcalde* (2004).

En realidad, el asesinato de Gaitán y la violencia exacerbada incubada a partir del trauma colectivo de este magnicidio sigue generando novelas de importancia considerable, como *Siempre fue ahora o nunca* (2014) de Rafael Baena, escritor recientemente fallecido, y *La forma de las ruinas* (2016) de Juan Gabriel Vásquez, novela verdaderamente ambiciosa que recrea los hitos de la violencia colombiana desde la Guerra de los Mil días (1899-1902) y establece una peculiar estructura de analogías entre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el magnicidio de John F. Kennedy. Por su parte, Guillermo Cardona explora las posibilidades de esta época siniestra en clave simbólica y onírica, tomando como intertexto de su novela no sólo el episodio histórico de abril del 48, sino también la pintura de El Bosco², de ahí el título de la obra *El Jardín de las Delicias* (2005). Arturo Alape, uno de los grandes cronistas literarios de la Colombia más descarnada, también ha dejado para los lectores una novela desgarradora e imprescindible, *El cadáver insepulto* (2005), que cuenta la historia de una maestra de primaria, Tránsito Ruiz, quien en 1953 emprende una búsqueda de años para localizar el cadáver de su marido, el policía Ezequiel Toro, desaparecido en los sucesos del Bogotazo, tema que ya había abordado en su ensayo *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983). Ahora bien, si hay un escritor que ha destacado por encima de los demás en un asunto

² También Laura Restrepo rinde un homenaje al pintor flamenco en su obra *Pecado* (2016).

tan espinoso, ése es Miguel Torres, autor de la *Trilogía del 9 de abril*, sobre el magnicidio de Gaitán: *El crimen del siglo* (2006), *El incendio de abril* (2012) y *La invención del pasado* (2016).

No resulta nada fácil destrenzar, de alguna manera, la narrativa de la violencia de la del narcotráfico, ya que forman un formidable maridaje que ha atravesado buena parte de la producción literaria del siglo XX. En realidad, los primeros textos que plantean el uso de las drogas en la sociedad colombiana se remontan a la misma época que el Bogotazo y hacen referencia a un cultivo que se había introducido desde los años treinta en las mismas zonas de las plantaciones bananeras. Me refiero, claro está, a la marihuana, cuya producción vino a sustituir en la década de los sesenta al cultivo del banano para dar paso a la llamada “bonanza marimbera”. Aunque es un terreno nuevo que debemos explorar, quisiera destacar cuatro textos clásicos, como *Asalto al vacío (Marihuana)* de Daniel Caicedo (1955), *La noche de las luciérnagas* (1980) de José Cervantes Angulo, los cuentos de *Marihuana para Göering* de Ramón Illán Bacca (1981) y *La mala hierba* (1981) de Juan Gossaín, en donde se recrea el nacimiento de las grandes plantaciones de marihuana, la comercialización dentro y fuera de Colombia y las primeras redes de distribución ilegal de la “mala hierba”, fundamentalmente a través del comercio aéreo, creando así las bases necesarias para que unos años más tarde la bonanza marimbera diera paso a la temible bonanza cocainera, tal y como se anuncia, de alguna manera, en la novela de Juan Gabriel Vásquez *El ruido de las cosas al caer* (2011). Uno de los grandes conocedores del tema, el periodista Germán Castro Caycedo ha estudiado las conexiones del tráfico de marihuana con los EEUU desde hace ya más de medio siglo en *Nuestra guerra ajena* (2014), como una estrategia mantenida después de la guerra de Vietnam. El trauma arrastrado por miles de soldados que participaron en el conflicto del Vietcom obligó a las autoridades norteamericanas a permitir y facilitar redes de suministro y distribución de marihuana, especialmente de la costa atlántica, para tratar de paliar las numerosas patologías derivadas de esta auténtica carnicería neocolonial.

Se conoce poco de la narcoliteratura de los años ‘80, más allá del retrato satírico e hiriente de *El Divino* (1986), la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, que puede ser considerada como un texto fundacional de la novela de la cocaína en un pueblo zarandeado por el caciquismo, los excesos de la droga y la religiosidad asfixiante. Este vacío bibliográfico puede deberse, en parte, a que en los años ‘80 llegan a su máxima expresión y violencia dos cárteles enfrentados a muerte, como fue el cártel de Medellín, liderado por Pablo Escobar, y el cártel de Cali, capitaneado por los hermanos Rodríguez Orejuela. Es evidente que en esa guerra total contra el estado colombiano, la radiografía peligrosísima de este mundo, viene dada fundamentalmente por la urgencia de la crónica periodística, desvelando

por otra parte lo peligroso que resulta escribir sobre el narcotráfico. Mención especial merece la crónica novelesca de Alonso Salazar, titulada *No nacimos pa' semilla* (1990), así como su exitoso *La Parábola de Pablo* (retitulada más tarde como *Pablo Escobar. Auge y caída de un narcotraficante*, 2001), texto de gran calado sobre el capo de Medellín, del que han derivado varias series de televisión y alguna que otra telenovela³. En la misma línea de investigación periodística quiero destacar el monumental trabajo de Germán Castro Caicedo, quien sondea los orígenes de la cultura del narcotráfico en su libro *La bruja, coca, política y demonio* (1994), donde desvela las conexiones y el peligroso maridaje que ha vivido (y vive) la política con el narcotráfico. Ahora bien, si hay un texto que situó el narcotráfico y los cárteles de la droga colombiana en el primer plano de la escena internacional, ése es, sin duda alguna, *Noticia de un secuestro* (1996) de García Márquez.

En los últimos años se han multiplicado los títulos y las modalidades discursivas sobre la narcoliteratura, como una forma de explotación de un metagénero que ejerce una gran atracción para el gran público, cuyas ristras de villanos, criminales, psicópatas y reinas de la belleza ejercen sin paliativos su fascinación ante un público deseoso de leer (y de ver) historias atravesadas por emociones que crujen en el estómago y que muestran una enorme pulsión filmica. Un caso particular lo constituye el escritor Andrés López López, ex-narcotraficante arrepentido y colaborador de la DEA, quien recogió el testimonio de seis mujeres del Valle del Cauca que habían vivido en primera persona relaciones muy intensas como esposas, madres o amantes de los capos de la droga. La obra, titulada *Las muñecas de los narcos* (2009), fue el origen de una telenovela de gran éxito en Colombia llamada *Las muñecas de la mafia* (2010), producida por Caracol Televisión, con guión del propio escritor, donde evidencia la importancia que tienen en la nueva narcoliteratura los elementos procedentes del género melodramático. En cualquier caso, las conexiones entre literatura, cine y televisión han alcanzado una interrelación sin precedentes. De hecho, el citado Andrés López López, es el autor de dos novelas importantes convertidas en telenovelas o seriales televisivos, como ocurre con *El cartel de los sapos* (2008) y *El señor de los cielos* (2013), basada en la vida del narcotraficante mexicano Amado Carrillo Fuentes.

Casi de forma paralela a las grandes obras de no ficción sobre el mundo del narco, se publican en los años '90 tres novelas importantes que definen, de alguna forma, lo que será la tipología temática y formal de este nuevo metagénero narrativo.

³ Destacamos series como *Escobar, el patrón del mal* (2009-2012), *Narcos* (2015), *Sobreviviendo a Escobar*, *Alias JJ* (2017), películas como *Blow* (2001), *Escobar: paraíso perdido* (2014) o documentales como *Pablo Escobar: ángel o demonio* (2007), *Pecados de mi padre* (2010) o *Los tiempos de Pablo Escobar* (2012). Para una información más completa véase <https://elcomercio.pe/tvmas/television/pablo-escobar-peliculas-documentales-debes-ver-210583>. Consulta: 20/11/2017.

La primera de estas novelas, *Leopardo al sol* (1993), de la escritora Laura Restrepo, es un texto con una fuerte pulsión mágicorealista, que registra, con un gran virtuosismo técnico y estilístico, la transición de una violencia ancestral y familiar a otra más profesionalizada, en donde intervienen los sicarios a sueldo para imponer la ley de los narcotraficantes. Laura Restrepo narra el enfrentamiento mítico de dos familias, los Barragán y los Monsalve, que trae inevitablemente a la memoria otros desafíos descarnados como el de los Montescos y Capuletos (en la literatura de *Romeo y Julieta*) o el de los Corleone y la Cosa Nostra (en el cine), o el de los Montoya y Tarantos (en el mundo gitano). *Leopardo al sol* traza de forma magistral la evolución y profesionalización de esta violencia cainita y fratricida que da paso al sicario y al asesino a sueldo de los cárteles de la droga, abriendo, de alguna manera, el camino para una obra de postín como es *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. Cierra esta trilogía, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, novela que recrea el mundo del sicariato femenino, a partir de la historia sórdida de Rosario, violada por su padrastro a los ocho años, violada por unos vecinos a los 14 y vendida por su hermano mayor a unos narcotraficantes. Conocida como Rosario Tijeras, por haber castrado con este utensilio a uno de sus violadores, el recorrido del personaje permite a Jorge Franco explorar otros ámbitos del cártel de Medellín a través del protagonismo creciente de las mujeres en el entramado criminal de la ciudad.

Desde mediados de los años 70, el narcodiccionario ha consolidado un término de raigambre clásica, el *sicario* (del latín *sicarius*), que significa “asesino a sueldo”, un colectivo que ha cobrado un siniestro protagonismo tanto en la realidad como en la ficción, cuya leyenda no para de crecer, ofreciendo un enorme potencial literario, con un “enorme atractivo” para sus adaptaciones narrativas y cinematográficas. En un artículo pionero sobre el tema, de 1999, titulado “Los sicarios”, Vargas Llosa hacía la siguiente glosa:

Además de formar parte de la vida social y política de Colombia, los sicarios constituyen también, como los cowboys del Oeste norteamericano o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando se habla de ellos, conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad. El sicario prototípico es un adolescente, a veces un niño de doce o trece años, nacido y crecido en el submundo darwiniano de las “comunidades”, barriadas de pobres, que cercan a Medellín (...) Para graduarse de sicario hay que pasar ciertas pruebas, como para ser caballero en la Edad Media. Quien aprueba tiene derecho a su caballo, es decir, a su moto y su arma de fuego. Es entonces cuando el

joven va a postrarse a los pies de la Virgen de Sabaneta y hacer bendecir los tres escapularios que llevará siempre encima, uno en la muñeca, para el pulso; otro en el corazón, para proteger su vida, y el último en el tobillo, por dos razones: para escapar a tiempo y para que la cadena de la moto no se lo dañe demasiado (El país, 04/10/1999).

La literatura dibuja al sicario como un matón a sueldo, adolescente implacable y violento, casi un niño, que asesina sin preguntar por qué, pero sí por cuánto. Toda vida tiene un precio, y para el sicario unos cuantos pesos o dólares son suficientes para cumplir su cometido sin que le tiemble el pulso o se le remueva la conciencia. El "sicariato" es una institución íntimamente ligada a la cultura del narcotráfico. Los cárteles de la droga reclutan a estas tropas de adolescentes o niños asesinos en las chabolas de las grandes ciudades, donde la desarticulación social va pareja a la propia desmembración familiar. Como escribe Pablo Montoya (1999), el sicario es

otro arrojado a los rincones putrefactos de la ciudad, que encuentra en la violencia, en el trabajo de matar por dinero al servicio del narcotráfico, una posibilidad de ser por un momento protagonista de una sociedad que no ha querido saber nada de ellos (...) son máquinas de matar pero se encomiendan a la virgen, prenden veladoras y recitan plegarias para que sus crímenes sean consumados sin mayores problemas, odian al padre ausente y aman a una madre ubicua, que lo ha hecho todo por levantarlos en medio de un mundo hostil (p. 109).

Para el sicario la imagen materna tiene connotaciones religiosas: la madre es la representación carnal de la Virgen María, una criatura adorable y adorada por quien es necesario matar hasta la extenuación y de forma implacable para que no falte el dinero en casa, ni una lavadora, un frigorífico o una televisión en color. En cierto sentido, el sicario padece lo que podríamos llamar el "Síndrome de Juan Preciado" (Camacho Delgado, 2008, p. 317): el apego casi incestuoso a la figura materna y la tensión parricida con respecto al padre. Lo dice un personaje de *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar: "la madre es lo más sagrado que hay, madre no hay sino una, papá puede ser cualquier hijueputa" (citado por Pablo Montoya, 1999, p. 109).

Son muchas las novelas que auscultan el tema familiar desde todos los ángulos posibles, lo que excedería las pretensiones de este trabajo, a riesgo de convertirlo en un listín telefónico. No obstante, me gustaría recordar algunas novelas de tema familiar, donde la cocaína es la solución a los problemas laborales, como ocurre en *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo o en *Hijos de la nieve* (2000)

de José Libardo Porras, o permite un trabajo bien remunerado como guardaespaldas y sicario de un poderoso capo del ramo, como ocurre en *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos. Las condiciones paupérrimas de las comunas y los barrios hipermarginales de donde salen los sicarios están magistralmente descritas a través de una familia que sobrevive buscando chatarra en los contenedores de basura en *Sangre ajena* (2004) de Arturo Alape. Mención especial merece *Testamento de un hombre de negocios* (2004), del escritor Luis Fayad, donde se cuenta la vida cotidiana de una familia de narcotraficantes, posible trasunto de la familia de Pablo Escobar, personaje que tiene ya su propio metagénero narrativo, televisivo y cinematográfico, del que quiero destacar una novela extraordinaria sobre las últimas horas del líder del cártel de Medellín, antes de ser abatido por el ejército, titulada *Happy birthday, Capo* (2008) de José Libardo Porras. Cierro este recuento con un título de éxito internacional, auténtico vademécum sobre las formas complejas del mundo narco y los procedimientos del género melodramático como es *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar, quien dio continuidad a su *best seller* con una secuela titulada *Sin tetas sí hay paraíso* (2016).

Fernando Vallejo (1942) es, quizás, el escritor más sobresaliente de los últimos años, cuyo prestigio y seguimiento es superior fuera que dentro de Colombia. Escritor irreverente y cáustico hasta lo indecible, Vallejo se ha convertido en un destacado cronista de la vida de Medellín, siguiendo la estela de un antepasado ilustre, el historiador neogranadino Juan Rodríguez Freyle y su obra *El carnero*. Novelista de la memoria y gran biógrafo, además de biólogo, cineasta, gramático y lexicógrafo, con sus textos corrosivos, lanzados como órdagos emponzoñados contra toda forma de poder y autoridad, se ha convertido por derecho propio en un escritor maldito, que vive en permanente confrontación con la sociedad. Con verdadera ferocidad se mete con los militares, con la clase política, con la Iglesia Católica, con los capos de la mafia; arremete contra la derecha política, por considerarla corrupta, y contra la izquierda, por inútil e ineficaz; cuestiona a los académicos porque perpetúan una cultura hipertrofiada y a los intelectuales complacientes que descansan en las alfombrillas del poder. Nada ni nadie parece escapar a su pluma hiriente: ni el papa de Roma, ni el presidente de Colombia, ni su familia, ni él mismo; todo está visto a través de una lente inmisericorde que desacraliza cuanto hay de ritual y sagrado en la sociedad, registrando en toda su crudeza la descomposición de la realidad que le ha tocado vivir.

En sus novelas, Vallejo desmitifica a los héroes, que aparecen vistos como personajes de pacotilla, denuncia las demagogias de las iglesias redentistas, se burla de los políticos salvapatrias y de los agoreros apocalípticos, proclama las virtudes de la homosexualidad y alerta contra las mujeres embarazadas que terminan pariendo futuros sicarios. Todo aquel que represente cualquier parcela de poder ter-

mina siendo descalificado en su literatura, circunstancia que explica las pocas simpatías que Vallejo levanta en amplios sectores de la sociedad colombiana. Incluso en un mundo tan “masculino” como el de los sicarios, donde se proclama la virilidad como impulso necesario a la hora de asesinar, Vallejo crea una galería de sicarios homosexuales de belleza rutilante.

A pesar de las posiciones enfrentadas que mantiene la crítica con respecto a su literatura, hay unanimidad en reconocer que Vallejo es un escritor virtuoso en el manejo del lenguaje y pocos narradores como él saben representar de forma natural los recursos de la oralidad, registrando a la perfección el habla de Medellín y su entorno. En este sentido, la lengua, junto con la violencia, serán los protagonistas de su obra maestra, *La virgen de los sicarios* (1994). La novela, a modo de mosaico, narra las transformaciones de su protagonista, llamado Fernando, caracterizado como gramático y escritor, homosexual y conservador, que vuelve a Medellín para vivir sus últimos años. *La virgen de los sicarios* recrea la violencia que asoló a Medellín durante el auge del cártel de la droga dirigido por Pablo Escobar. No obstante, el punto de partida de esta espeluznante ficción es el momento en que Escobar ha muerto y los sicarios tienen que buscar “trabajitos” para poder sobrevivir. La novela está montada sobre la parodia de diferentes modelos narrativos. Así, siguiendo el esquema del “Bildungsroman” (novela de iniciación), la relación de aprendizaje entre un joven y un adulto sigue un recorrido inverso, puesto que es el protagonista quien va a adquirir un conocimiento directo del mundo de los sicarios, sus métodos, su religiosidad, sus relaciones familiares, y no al revés, como cabría esperar. Es Fernando quien se acerca al mundo descarnado de los sicarios, identificándose progresivamente con esa violencia desmesurada que ha dejado de ser noticia, para convertirse en algo cotidiano. También está presente la parodia del género picaresco, a través de un “yo relator” que se presenta ante sus posibles lectores como un antimodelo, dando lugar a lo que Héctor Abad Faciolince llamó la *sicaresca* (Jácome, 2009).

La obra describe con una gran riqueza de detalles el mundo de los sicarios, sus hábitos, su afán consumista y la obsesión por las marcas comerciales, el apego a la figura materna y la ausencia siempre dolorosa del padre, una vuelta de tuerca más al “síndrome de Juan Preciado”. En esta desarticulación familiar los jóvenes asesinos tienen como único objetivo en su vida comprarle a la madre una lavadora o una televisión y acumular la mayor cantidad posible de dinero, antes de que la muerte se cebe con ellos. La novela presenta además un aspecto fundamental, como es la religiosidad de estos jóvenes asesinos. Vallejo recrea con todo lujo de detalles las peregrinaciones y visitas de los sicarios a las iglesias de Medellín, sus oraciones antes de ejecutar a las víctimas, el sentido litúrgico que conceden a todos sus actos, los amuletos y escapularios que los caracterizan. Todo ello por

medio de un lenguaje áspero y risposo, que nos sumerge en las potencialidades creativas de la violencia, contada con la técnica rulfiana del diálogo sin respuesta (“Luvina”) desde lo que parece ser la morgue de Medellín. No obstante, uno de los grandes aciertos técnicos de Vallejo es el de representar la violencia desde un filtro religioso, articulando una especie de teología del mal. Así, los sicarios son descritos como ángeles exterminadores, la ciudad es vista como la morada de Satanás, las misas a las que asisten no proclaman la vida, sino la muerte, y quien reina en ese mundo infernal es un nuevo Anticristo. Bajo estas premisas interpretativas, la novela se convierte en un nuevo texto apocalíptico, donde las escenas violentas y escabrosas golpean la sensibilidad del lector, agujonean su conciencia aletargada y fijan las bases estéticas del “narcotremendismo literario” (Camacho Delgado, 2008, p. 317).

Finalizo con *Testamento de un hombre de negocios* (2004), del escritor colombiano Luis Fayad (Bogotá, 1945), obra que ha pasado bastante desapercibida para la crítica, a pesar de que supone un intento verdaderamente original y renovador dentro de la narrativa del narcotráfico, cuyas fórmulas habituales y recursos técnicos viven un agotamiento más que evidente. A diferencia de otras novelas del género, *Testamento de un hombre de negocios* no es la novela de un individuo, sino de una *familia* en el sentido más amplio del término, en donde el parentesco directo y los lazos de consanguinidad se entrecruzan con otros de amistad y lealtad que acaban generando la idea de comunidad unida en torno a la idea del “negocio”, eufemismo que trata de ocultar toda la violencia y las aberraciones cometidas en el mundo del narcotráfico. Esta idea de familia con largos tentáculos sociales, al modo de la mafia siciliana, conocida popularmente como *Cosa Nostra*, o la *'Ndrangheta* calabresa, acaba generando clanes criminales con una organización vertical perfectamente definida y unos códigos de honor visibles en las venganzas y atrocidades perpetradas contra los posibles enemigos⁴.

Novela de gran virtuosismo técnico, *Testamento de un hombre de negocios* es una obra formada por doce capítulos de extensión parecida, donde el punto de vista del narrador ha sido sustituido por los diálogos de los diferentes personajes, asociados siempre a dos miembros de la familia, en donde uno lleva la iniciativa en la conversación y todo parece girar en torno a esa portentosa máquina de hacer dinero que es el narcotráfico. El hecho de que el narrador haya desaparecido por completo supone, en muchos casos, una limitación para el lector, que nada sabe y nada se le dice, directa o indirectamente, sobre el aspecto físico de los per-

⁴ Aunque en otro contexto, como es el mexicano, mientras preparaba este texto se ha difundido la noticia de prácticas caníbales –narcocanibalismo– como rito de iniciación entre jóvenes adolescentes del Cartel Jalisco Nueva Generación. Véase la noticia en el diario El País (consulta 26/07/17): https://elpais.com/internacional/2017/07/25/mexico/1500953436_666223.html.

sonajes, el espacio donde viven, la edad o los rasgos que los caracterizan, aunque el propio diálogo permite afilar la psicología de cada uno de ellos, permite perfilar su idiosincrasia, su manera de operar y ver el mundo, los valores que mueven sus acciones, el arrojo, la valentía o las miserias que forman parte de la vida cotidiana. Aunque la familia es la gran protagonista de la novela, el centro sobre el que parece decantarse la construcción narrativa lo representa Jacinto, convertido con los años en el gran *capo* del narcotráfico y trasunto de Pablo Escobar, cuya historia es reconstruida desde la infancia hasta los momentos previos a su muerte.

La idea de *familia* resulta fundamental en una novela donde el propio título alude a la última voluntad de su patriarca o progenitor. Cada uno de los capítulos está protagonizado por miembros de la familia o por amigos y compinches de ésta, al punto de que los lazos de consanguinidad se ven reforzados con otros más invisibles, pero igual de duraderos, como los de la amistad, la lealtad, la fidelidad, el seguimiento o la obediencia debida, al punto de que la saga familiar se convierte en una organización que crece de forma vertical y horizontal, originando superestructuras sociales que crecen de forma paralela a como crecen los negocios en el formidable caldo de cultivo de la ilegalidad y la criminalidad. Esta familia arquetípica que ficcionaliza Luis Fayad tiene un seguimiento desde sus orígenes. Se trataría de una familia humilde, que se introduce en el menudeo de la droga buscando nuevas y mejores oportunidades para los suyos. El matrimonio original aparece innominado, no sabemos cómo se llaman, lo que refuerza su concepción arquetípica, y sin embargo sabemos desde el propio embarazo de la madre que la niña que va a nacer se llamará Juana Inés, como la bisabuela, manteniendo así tradiciones seculares basadas en el respeto y en la memoria de los antepasados. De hecho, el papá de Jacinto –posiblemente se llame igual– es un hombre que rechaza la violencia, que no le gustan los amigos pandilleros de su hijo, como son Régulo y Marcelo, que tiene como idea central en su vida que su hijo Jacinto llegue a la universidad y tenga una profesión liberal, basada en un título académico. Sin embargo, las exigencias del negocio irán ampliando la permisividad con formas cada vez más aberrantes de la criminalidad, donde las intimidaciones, torturas, ejecuciones, atentados o venganzas dibujarán un cuadro espeluznante, corolario perfecto a la violencia indiscriminada que ha agujoneado y zarandeado la vida colombiana desde finales de los años '40.

Bibliografía

Aínsa, F. (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Andrade Restrepo, M. M. (2000). "La ciudad y la nación en las novelas del Bogotazo". En Jaramillo, M. M.; Robledo, Á. I. y Osorio, B. (comp.). *Literatura y cultura:*

- narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios y desplazamiento.* vol II. Bogotá: Ministerio de cultura. pp. 184-213
- Arango, M. A. (1985). *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia.* México: F.C.E.
- Braun, H. (1987). *Mataron a Gaitán; vida pública y violencia urbana en Colombia.* Bogotá: Universidad Nacional.
- Buitrago, F. (1994). "El tiempo de los Monstruos... y las Lilas". En Kohut, K. (ed.). *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie.* Frankfurt-Madrid: Vervuert. pp. 27-32.
- Camacho Delgado, J. M. (2006a). *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico.* Madrid: Arco Libros.
- (2006b). *Magia y desencanto en la narrativa colombiana.* En Universidad de Alicante (ed). *Cuadernos de América sin nombre.* (16). Alicante: Universidad de Alicante.
- (2006c). El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez. *La Casa Grande.* año I(nº 3). febrero-abril 1997. pp. 11-13. Recogido en *Magia y desencanto en la narrativa colombiana.* Alicante: Universidad de Alicante, *Cuadernos de América sin nombre.* pp. 41-50.
- (2006c). "El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año XXXII(núms. 63-64) Lima-Hanover. pp. 227-248.
- (2007). "Sófocles, peregrino en Macondo. De los enigmas insolubles a las pestes literarias en la narrativa de García Márquez". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* (723). Madrid. pp. 21-24.
- (2008). "La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico". En Barrera, T. (ed.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana.* vol. III. Madrid: Cátedra. pp. 295-318.
- (2016). *Sic semper tyrannis. Dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica.* Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- (2017). *Vida más allá de Macondo. Nuevas calas en la Literatura Hispanoamericana.* Ciudad de México: Editorial Flores.

- Capote Díaz, V. (2016). *Reescribir la violencia. Narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Bruselas: Peter Lang.
- Giraldo, L. M. (2000). *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano (CEJA).
- (2008). "En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana". *Cuadernos de Literatura*. 13(24). Bogotá: enero-junio. pp. 10-28.
- Jácome Liévano, M. (2009). *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Jaramillo, M. M. y otros (comp.). (2000). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. 3 vols. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Kohut, K. (ed.) (1994). *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt-Madrid: Vervuert.
- Marcos, J. (1986). *De García Márquez al postboom*. Madrid: Orígenes.
- Montoya, P. (1999). "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana". *Estudios de Literatura Colombiana*. (nº 4). Medellín: Universidad de Antioquia. pp. 107-115.
- Morales Benítez, O. (1991). "La literatura joven: Observaciones acerca de las últimas generaciones: 1970-1984". *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. pp. 239-263.
- Noriega, T. (2001). *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Ospina, W. (2000). "El país de las guerras que se bifurcan". *La Casa Grande*. México. pp. 13-19.
- Piotrowski, B. (1988). *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Williams, R. L. (1991). *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Zamora Bello, N. (1999). *La novela colombiana contemporánea 1980-1995*. New Orleans: University Press of the South.

“FANTASMAS ENTRE NOSOTROS”: INQUISICIÓN, INQUISIDORES Y OTROS APARECIDOS EN LA LITERATURA DE CONVERSOS

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén
ruth.fine@mail.huji.ac.il

Resumen

Mi trabajo analiza la representación de la Inquisición y de sus agentes en el marco de la literatura de conversos, desplegando un recorrido que responde a una tipología específica: la escritura de los conversos que permanecieron en la Península Ibérica, la de los llamados “itinerantes” y la de los “judíos nuevos”, que abrazaron el judaísmo en el norte de Europa (principalmente Ámsterdam y Hamburgo), tras haber vivido durante generaciones como cristianos.

El análisis pone de manifiesto el interés de estos autores por la evocación de la institución inquisitorial y de sus acciones persecutorias pasadas y presentes, tanto en la narrativa como en la poesía satírica o lírica. Su representación suele ser pronunciadamente condenatoria y crítica, si bien ello se revela de modo más sutil en la escritura de los conversos ibéricos, y de forma abierta y explícita en la de aquellos que dejaron la Península y retornaron al judaísmo de sus antepasados.

Nuestro estudio busca identificar las paradojas presentes en el imaginario converso abocado a la memoria de la Inquisición, tanto en lo que respecta al interés incesante por retornar a la experiencia traumática –estimándola, en oportunidades, como castigo divino–, como también a través de aquellos argumentos que justifican las motivaciones esgrimidas por el aparato inquisitorial.

Palabras clave: diásporas ibéricas, Inquisición, literatura de conversos, memoria.

A mi querido hermano Luis z"l, cuya vida estuvo poblada de fantasmas

Trauma y literatura: reflexiones iniciales

En *La escritura de la historia*, Michel de Certeau (1993) despliega una teoría de la historia según la cual la identidad comprende lo Uno (lo actual) y lo Otro (lo re-

primido). Es ese en cierta medida el principio de la historia, afirma el crítico, siempre abierto a una elaboración presente reparadora, en la que los eventos pueden ser re-leídos y re-significados. Partiendo de estas consideraciones teóricas acerca del rol terapéutico de la historia y de la función paliativa del recuerdo y de la reinterpretación del pasado, me propongo evaluar el procesamiento de la memoria traumática –en este caso el de la Inquisición y sus agentes–, y ello a partir de la lectura y análisis de textos literarios de conversos.

Ciertamente, Inquisición y literatura constituyen un binomio nada desdeñado por la investigación, si bien se han atendido de modo especial ciertos aspectos, como el de la censura¹. Es en cierta medida menor la atención prestada a la recreación literaria del Santo Oficio y estimo que aún falta un trabajo de conjunto, respecto de lo cual este estudio intenta ser una primera aproximación. Haciéndome eco de las afirmaciones de Hartman (1995), mi punto de partida crítico es el de la certeza de que los textos literarios posibilitan leer la memoria traumática –la herida–, no como un modo de recuperación de la experiencia, sino de comprensión de la misma, generando así procesos simbólicos de reinterpretación del pasado. Y la Inquisición constituyó, sin duda, una herida abierta en la memoria colectiva conversa.

En efecto, es dable comprobar que la Inquisición y todo el amplio paradigma semántico que comprende: los delatores, sus agentes, los procesos inquisitoriales, los autos de fe y sus víctimas, encuentran un amplio espacio de representación en la literatura áurea, registrando, modelizando e interpretando un fenómeno que tuvo una centralidad indiscutible en la realidad y en la conciencia social del período. Según mi investigación, dicho paradigma abarca un corpus de varias decenas de textos literarios áureos en los que la Inquisición adquiere un relativo protagonismo. Y en el marco de dicho espacio textual halla su manifestación específica y peculiar el corpus de la llamada literatura de conversos, objeto de este estudio.

¿Cuál es el valor testimonial de dichas recreaciones, la fijación por el tema en la literatura de los judeo-conversos, y asimismo, cuáles son los receptores a los que van dirigidas, como también los subtextos identificables en dicha representación, relacionados con el complejo comportamiento, percepción y memoria de esta institución ibérica?

La literatura de conversos

A modo de preámbulo obligado debo puntualizar la noción de literatura de conversos que ocupo, paradigma al cual vengo dedicando mi investigación en los úl-

¹ Por ejemplo, el clásico *Literatura e inquisición en España* de Antonio Márquez (1980).

timos años. Es indudable que asistimos a un paulatino interés por este campo crítico, interés que atestigua el creciente número de proyectos de investigación, coloquios, publicaciones, etc.²

Sin duda, el sentido, alcance y pertinencia de la literatura de conversos en los siglos XVI y XVII constituye un terreno investigativo debatido y proteico. Ello responde, en primer término, a la heterogeneidad del corpus –genérica, cronológica, geográfica–; en segundo lugar, la consideración de la validez y de los límites de una literatura conversa supone, ante todo, reflexionar acerca de la identidad conversa, una identidad aleatoria, que no solía reconocerse como tal ni aun nombrarse a sí misma y que tampoco fue objeto de un enunciado unívoco en el discurso oficial que la singularizó. En muchos sentidos, la identidad conversa constituye una ausencia de identidad, un signo ambiguo, marcado por el oprobio y el silencio. Y aun así, como marca de una ausencia, halla voz y representación en el espacio literario. ¿Cómo es posible, entonces, identificar y analizar esa literatura conversa o de conversos? ¿Y, a pesar de ello, cómo o por qué ignorarla, o incluso negar una literatura emergente en un contexto –el de la Península Ibérica y sus “exilios” en los Siglos de Oro–, en el que la conversión religiosa, en todos sus matices y manifestaciones, constituía un fenómeno omnipresente? (Fine, 2013).

Debemos entonces comenzar preguntándonos si es posible, o aun necesario, categorizar la literatura de conversos; y si la respuesta fuera afirmativa, lo cual definiendo, qué incluir en el corpus correspondiente a dicha literatura: ¿las obras escritas por autores de origen converso?; ¿la literatura que representa al converso –personaje, narrador, contexto–, incluso aquella que busca denigrarlo?; ¿las creaciones literarias que manifiestan la llamada “situación conversa”? ¿O acaso se trata de una estética específica, una estética conversa, no necesariamente ligada a su filiación autoral o a sus actores intratextuales? Las cuestiones que emergen ante el objeto de estudio no son sólo de carácter taxonómico, histórico o filológico, sino también sociocultural, antropológico, psicológico e incluso ético. No obstante, y en primer término, la literatura de conversos debe ser entendida como la literatura escrita por autores de posible origen judeoconverso, tal como es el caso de múltiples autores áureos instalados en la península, como Mateo Alemán, Felipe Godínez o Pérez de Montalbán; aquéllos que diseñaron periplos vitales de ida y vuelta, como Antonio Enríquez Gómez, o quienes dejaron la península, ellos o sus antecesores, como los hispano-portugueses instalados en el norte de Europa. Y es a este parámetro básico, el de los autores de origen converso, al que me ce-

² Así, a modo de ejemplo, el volumen colectivo editado por Fine, Guillemont y Vila (2013), fruto de un Coloquio Internacional de especialistas, la revista *e-Humanista/Conversos* dirigida por Rica Amrán y los seminarios de investigación sobre el tema dirigidos por Vila en el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

ñiré en el presente trabajo, desatendiendo por completo cualquier otra consideración, por ejemplo, la autenticidad de la creencia religiosa de los autores, incierta en gran parte de los casos.

Ángel Alcalá (1992) ha sugerido que la literatura de conversos se presenta como una literatura de la subversión, si bien yo precisaría más aún esta noción, señalándola como literatura de resistencia, reconocible en muchas de las obras del corpus literario que nos ocupa, aquel que tematiza la Inquisición. A continuación, me ceñiré a una clasificación puntual de categorías identificables en un corpus relativamente amplio, para las que señalaré marcas caracterizadoras.

La Inquisición en la creación de los conversos ibéricos

Una primera categoría es la constituida por la escritura de los conversos de la Península ibérica, tal vez la más problemática para su identificación y análisis, dado que por razones obvias los escritores judeo-conversos se hallaban sometidos ya no sólo a la severa censura de la mirada vigilante inquisitorial sino también, y muy especialmente, a la autocensura, ésta última, sin duda, a menudo mucho más compleja en sus estrategias que la primera. En tal sentido este corpus revela la crítica solapada, irónica en oportunidades, y en no pocos, satírica, en apariencia más focalizada en la culpa de las víctimas que en la responsabilidad de los agentes.

“Líbrete Dios de delito contra las tres Santas, Inquisición, Hermandad y Cruzada” (Alemán, 1998, I, 7, p. 211) nos dice Mateo Alemán en boca de su personaje, en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, en una de las afirmaciones más explícitas en contra del Santo Oficio identificables en el corpus converso ibérico. En la novela de Alemán, paradigmática de dicho corpus, actúan fuerzas y voces que se encuentran en pugna y en cuyos intersticios, blancos y silencios es dable reconstruir una recreación metafórica de la Inquisición como agente represor ineluctable: “Que un hombre rece, frecuente virtuosos ejercicios, oiga misa, confiese y comulgue menudo y por ello le llaman hipócrita, no lo puedo sufrir ni hay maldad semejante a ésta” (1998, I, 1, p.132); “¡Cómo ya hecho el altar, puesta la leña, Isaac encima, el cuchillo desnudo, el brazo levantado descargando el golpe, impide la ejecución!” (1998, III, 4, p. 431).

En efecto, el temor a la censura y a la represión inquisitorial no solo provocó la prohibición o el expurgo; también generó estrategias textuales y alentó las formas de escritura ambigua que emerge en múltiples ejemplos paradigmáticos de la literatura de conversos, como *La lozana andaluza* de Delicado. En relación a ésta última, el discurso crítico ha identificado subtextos referidos a la Inquisición en Andalucía en su persecución de las prostitutas conversas (Manuel Peña Díaz,

2013). Otro ejemplo revelador es el de *Menina e Moça* del portugués Bernardim Ribeiro, novela sentimental estudiada, entre otros, por Hélder Macedo (1977). En opinión de éste último, el lector atento descifrará ciertos subtextos en la novela, entre ellos, los sugeridos por los antropónimos. Así, el del protagonista, Bimnarder (“Me vi arder”), quien sería no sólo un caballero enamorado sino un converso que desea retornar al judaísmo y que ofrece resistencia al Santo Oficio (codificado en el personaje femenino vengativo de Aquelisia/*Ecclesia*).

Tal como ocurre en este último ejemplo, la alegorización o referencia figurada al proceso inquisitorial puede ser identificada en numerosas obras incluidas en la primera categoría. Así, en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, donde a través de la historia del médico converso español se satirizan sutilmente las absurdas consecuencias de la vigilancia inquisitorial; o en el tan conocido y recorrido capítulo sexto del primer *Quijote*.

Sabemos que a la mujer conversa solía imputársele un poder atemorizador, secreto y hasta diabólico, quedando entonces asociada con la hechicería y aun la brujería, objetos estos de persecución inquisitorial. A menudo la referencia a la fémina conversa y hechicera se halla teñida de ironía y de un temple lúdico. *La Celestina* es probablemente un antecedente primordial de tal paradigma, en cuyo marco, especialmente en el género picaresco, pueden hallarse conversas alcahuetas, prostitutas y hechiceras, blanco obsesivo de la vigilancia inquisitorial. A lo largo de esta procesión picaresca desfilan conversas famosas, como la lozana andaluza, la madre de Pablos, y otras muchas madres, tías y pícaras variopintas, siendo frecuente la aparición de la instancia inquisitorial como agente explícito o implícito de su vigilancia y persecución.

La escritura de los conversos itinerantes: el caso de Enríquez Gómez

Contrariamente a los escritores conversos residentes en la Península Ibérica para quienes la crítica a la Inquisición fue un medio de resistencia silencioso, metaforizado o alegorizado a fin de evadir la censura vigilante, los exiliados transformaron al Santo Oficio en verdadero objeto de inspiración. En primer término, se encuentra la categoría de los escritores que denomino trashumantes o itinerantes, entre los cuales, sin duda, el caso más destacado, si bien no el único, es el de Enríquez Gómez. En este grupo comienzan a perfilarse características que se mantendrán en la escritura de los conversos que retornan al judaísmo (nuestra tercera categoría): así en la tematización y representación de la Inquisición hallamos una abundante presencia de referencias bíblicas, como también de la denuncia de la injusticia de su maquinaria. Constance Rose (2001) ha designado a Enríquez Gómez como un autor en busca insistente de justicia. El Santo Oficio recorre su

prolífica producción obteniendo un protagonismo apabullante, siempre representado como una institución arbitraria que castiga a inocentes, no necesariamente a herejes. Esta distinción debe ser tenida muy en cuenta, ya que constituye la perspectiva generalmente asumida por el segundo grupo de autores, para quienes la sátira y la diatriba constituyen géneros dilectos. Otra peculiaridad de la escritura de los conversos itinerantes, como también lo será de la de aquellos que vuelven a abrazar el judaísmo, es el permear su experiencia personal en la representación de la Inquisición: su narración no es anónima ni su mirada exterior; muy por el contrario, sus voces tienden a vehiculizar el propio periplo existencial incluso cuando recrean una historia bíblica.

Antonio Enríquez Gómez, nacido en Cuenca alrededor de 1600 y descendiente de una familia de genealogía judaizante, constituye el ejemplo paradigmático de este grupo. Desde el siglo XVI, más de treinta de sus antepasados paternos –los Mora– habían sufrido persecuciones inquisitoriales por herejía. Su familia fue objeto de perpetuas investigaciones inquisitoriales y vivió permanentemente bajo el escrutinio del Santo Oficio. La indiscutible genealogía de la familia fue establecida por Israel S. Révah en 1962, publicada por Heliodoro Cordente, en 1992, y recogida por Carsten Wilke, en 2003.

La Inquisición confiscó toda la hacienda de su padre y la herencia de su mujer Isabel Gómez, cristiana vieja. En 1624, Antonio Enríquez Gómez pidió al Tribunal la restitución de esta herencia y aunque el Tribunal reconoció sus derechos, sólo le fue devuelto un porcentaje mínimo de lo adeudado.

Toda esta historia personal recorre la obra de Enríquez Gómez, caracterizada por una verdadera fijación contra el Santo Oficio que se metamorfosea en géneros y estilos diferentes (épica, lírica, sátira), frecuentemente imbricada con tópicos e inspiraciones en héroes y conceptos del Viejo Testamento. Así en *La culpa del primer peregrino* (1735) nuestro autor se lamenta:

Ay de los tribunales imperfectos
A donde los delitos son secretos
Salas donde se mira
En los espejos de sombra la mentira
Donde andan los vicios y maldades
Revueltos en fingidas sanctidades (Enríquez Gómez, 1735, p. 150)

Por su parte, *La política angélica* (1647), uno de los textos más complejos del autor, basa su argumentación en la didáctica y el dogma católicos, trayendo justificaciones del Antiguo Testamento, pero también del Nuevo, de los Apóstoles,

de los padres de la Iglesia, del mundo clásico. Su ataque es contra la Inquisición, como instancia que actúa por intereses materiales, esencialmente arbitraria en sus decisiones, injusta. Su encono se manifiesta contra la institución y no contra el catolicismo, respecto del cual despliega un amplio conocimiento en esta obra. Este posicionamiento lo distingue de los autores hispano-hebreos que veremos a continuación.

Indudablemente, el ataque más virulento contra la Inquisición se encuentra en *Inquisición de Lucifer y Visita de todos los diablos* (1992), texto satírico hallado en un manuscrito de 65 folios, el cual se configura como un encadenamiento de sueños en los que el narrador, acompañado del diablo Parrafiscopado, va recorriendo los espacios en los que la Inquisición desarrolla su acción. El diablo se halla perplejo por la maquinaria de la Inquisición en la tierra y la compara con la inquisición de Lucifer, llegando a la conclusión de que este mundo es el de las tinieblas y el de la muerte, en tanto que la monarquía de Lucifer es justa:

Allí se condenan lo bienes de los culpados y aquí los de los ynocentes. Allá se perdona al que se arrepiante de su pecado [...] Allá limpian las almas de herejía y aquí del dinero las bolsas. Y no te espantes, que no ay maior herejía que quitarle a uno su hazienda. (Enríquez Gómez, 1992, p. 67)

Como se observa, la *intentio operis* consiste en cuestionar radicalmente la razón de ser de la Inquisición y sus fundamentos teológicos, señalándola como responsable de la decadencia espiritual y económica de España.

Según Enríquez Gómez, el castigo a los pecadores debería ser espiritual, implementándose en el otro mundo, no en éste. Asimismo, sostiene que sólo a Dios le es dable castigar:

Quisiera preguntar a la vuestra [Ynquisición] ¿quién la mete a castigar las almas de los herejes siendo nuestras?, si es por salvarlas, procuren convertirlos, y en caso que no quieran, aquí estamos nosotros para castigarlos, que somos ministros de Dios como el verdugo lo es de la justicia. ¿Qué necesidad tienen los Yinquisidores de meterse en nuestra jurisdicción castigando nuestras almas, si ellas como enemigo de Dios han de venir a parar a nuestras manos? ¿quién le dio potestad para castigarla? (Enríquez Gómez, 1992, p. 32)

Finalmente, y el demonio declara:

Esta casa roba, luego es ladrona, quita vida luego es homicida. No tiene culpa el preso, sino el dinero... No le quieren salvar el alma por fe sino por el dinero. No le dan el hábito de San Benito sino por "San Quito". (Enríquez Gómez, 1992, p. 84)

La meta de Enríquez Gómez sería pues la de justicia personal, terrenal y finalmente divina³.

Esta misma intencionalidad se revela en un temple grave, no satírico, en *Luis dado de Dios a Luis y Ana: Samuel dado de Dios a Elcaná y Ana* (1645). En el presente texto hallamos un patente ejemplo de reelaboración bíblica veterotestamentaria, específicamente, el discurso de Samuel en el que se dirige al pueblo de Israel para exhortarlo a abandonar sus ídolos: "Y habló Samuel a toda la Casa de Israel, diciendo: Si queréis de todo vuestro corazón bolberos al Señor, quitad, quitad a dioses ágenos o Astaroth de entre vosotros" (Samuel I, 7: 3). A lo que –como indica Rose (2001)– siguen las palabras de la voz autorial (sin indicar que lo son y que ya ha abandonado la cita del texto bíblico): "El príncipe Sabio deue amonestar a las principales cabezas del imperio, no sólo que amen la justicia en público, sino que la guarden siempre" (Enríquez Gómez, 1645, en Rose, p. 173).

Finalmente, también en *La Soberbia de Nembrot* (1635) se patentiza una actitud negativa hacia la autoridad del poder humano. Enríquez Gómez insiste aquí en identificar el concepto de la veneración a un ser de carne y hueso con la soberbia y la deslealtad. Calmaná, portavoz del autor, identifica el nombre de Nimrod con el orgullo y la tiranía: "Horror, pasmo, portento, / soberbia, y tiranía, / locura, fantasía" (Enríquez Gómez, 1635, p. 5). Según Kramer-Hellinx (1995), la Torre de Babel, la soberbia, el caos, las tinieblas simbolizan en la obra de Enríquez Gómez la Inquisición española. Destacan aquí las diatribas contra la Inquisición española que dividió entre los cristianos y los conversos. Nembrot, símbolo del poder inquisitorial, se jacta con arrogancia de su potencia:

Yo soy hijo de poder,
del poder de mí mismo, y no
conozco en el mundo quien
pueda igualarme. (Enríquez Gómez, 1635, p. 19)

El empleo del texto bíblico le permite a Enríquez Gómez mantener la liminalidad simbólica desde la que el texto puede ser decodificado como denuncia a la Inqui-

³ La representación de la Inquisición y el afán de justicia que signa gran parte de la producción literaria de Enríquez Gómez han sido ampliamente estudiados, entre otros, por Rose (2001) y Kramer Hellinx (1991 y 1994).

sición, si bien, desde ya, ésta no es la única interpretación posible. Se trata de un discurso ambiguo y abundante en blancos y subtextos, como aquél identificado en la categoría previa correspondiente a la literatura de conversos ibéricos, a pesar de que la utilización del Antiguo Testamento y la metaforización es mucho más reveladora y condenatoria que en aquel primer grupo. Asimismo, vuelvo a enfatizar que Enríquez Gómez, representativo de los autores conversos itinerantes, denuncia la avaricia, injusticia y arbitrariedad de la acción del Santo Oficio, cuestionando las bases teológicas que justifican su existencia. No obstante, lo hace al menos intentando no transgredir abiertamente el espacio demarcado por el catolicismo y sin defender explícitamente una postura judaizante.

Los judíos nuevos y la memoria de la Inquisición

La última y más extensa categoría de este estudio se detendrá en un subtipo específico del corpus de la llamada literatura de conversos, el cual corresponde a las obras de la diáspora sefardí occidental. Se trata de obras escritas mayormente en español, y en menor medida, en portugués, por autores de origen judeo-converso, quienes se incorporan al judaísmo tras haber vivido como cristianos durante varias generaciones, habiéndose nutrido del acervo cultural y religioso del catolicismo. Así, por ejemplo, la mayoría de los integrantes de la comunidad judía de Ámsterdam en el siglo XVII habían sido criptojudíos o eran descendientes de la primera generación de criptojudíos que había retornado al judaísmo. Estos "judíos nuevos"⁴ constituyeron el último eslabón de una cadena de procesos traumáticos: el de la primera conversión, la expulsión, la nueva conversión forzada de 1497, en Portugal, la persecución inquisitorial, la conflictiva re-conversión al judaísmo, y de modo general, las sucesivas migraciones, aculturaciones y dualidades identitarias⁵.

Miguel (Daniel Leví) de Barrios y João Pinto Delgado son dos de los escritores más conocidos de este grupo, pero no los únicos. Menasseh ben Israel, Orobio de Castro, Saúl Levi Mortera, Miguel de Silveira, Isaac Cardoso, Samuel Usque son algunos ejemplos de varias decenas de creadores que escribieron y publicaron en Italia, Francia, los Países Bajos y otras partes de Europa, cuyos nombres y textos se siguen descubriendo en los últimos años y, en algunos casos, editando críticamente.

Los contactos entre estos "judíos nuevos" y la Península Ibérica, las llamadas "tierras de la idolatría", fueron frecuentes. Tal como lo señalan Sedeño Rodríguez y

⁴ Designación empleada por Yosef Kaplan para los conversos que se reintegran al judaísmo fuera de la Península (Kaplan, 1996).

⁵ Al respecto, Miriam Bodian (1994) afirma que nos hallamos frente a un caso único en el mundo pre-moderno de transformación de un colectivo: la llamada "nación portuguesa", autodenominación empleada por dicho grupo humano.

Moreau Cueto (2011), el afán de conocer la situación de los seres queridos residentes en esas tierras, y el temor de que fuesen capturados por los brazos inquisitoriales, les hacen estar al tanto de todos los ataques de la institución, en especial del macabro carnaval contrarreformista de los autos de fe. Cada uno de estos autos públicos llegaba a sus oídos y era inmediatamente referido y recreado por los escritores de la comunidad. Se realizaban justas poéticas para cantar el martirio del correligionario que no había querido reconciliarse con la Iglesia, muriendo en las llamas inquisitoriales. Por su parte, las relaciones de los distintos Autos de fe se exponían en verso al auditorio de la comunidad. En principio, el romance castellano servía de vehículo para la alabanza a los ajusticiados: por ejemplo, la relación del Auto de Valladolid de 1636, del Auto de Lisboa de 1674, el de Judá Creyente, quemado vivo en Valladolid en 1644. Destacan los versos dedicados a Yshac de Castro Tartás (Auto de 1647) escritos por Jonás Abravanel, Yshac Semah, Moseh Pinto Delgado, Jahacob de Pina, Yshac Reynoso, Abraham Cardoso, redactados en métrica varia. Igual ocurre con el Auto de Córdoba de 1665, donde se alaba a los mártires Abraham Atías, Jacob Rodríguez Cáceres y Raquel Núñez Fernández, aunque en el momento de la escritura se ignora su identidad precisa. En esta relación aparecen poemas de Jacob de Pina y David Henríquez (Sedeño Rodríguez y Moreau Cueto, 2011, p. 402).

A partir de mediados del XVII son numerosos los autores novo-judíos que evocan la Inquisición de modo condenatorio, siendo los géneros más difundidos el martirologio y la diatriba, incluidos en los cancioneros de las academias. Aún entrado el siglo XVIII, se hallarán sátiras contra el Santo Oficio, como la de Abraham Gómez Sylveira, de 1723, en la que se ataca a la Inquisición por el martirio de Antonio de Fonseca. Estos textos, destinados a un público judío nuevo, cumplían varios objetivos: informar sobre lo acontecido en España, otorgando un espacio de recuperación de la experiencia traumática y al mismo tiempo de parcial descarga emotiva ante la impotencia frente a lo que seguía desarrollándose; asimismo, estos escritos, en especial los martirologios, constituían un medio de cohesión en el seno de las nuevas comunidades judías.

Un primer ejemplo novo-judío ilustrativo de la representación de la Inquisición lo constituye la obra del autor portugués de origen converso João (Moseh) Pinto Delgado (1580-1653). Entre las obras correspondientes a su período de establecimiento en Ámsterdam, se conserva en la Biblioteca Etz Haim de dicha ciudad un manuscrito en castellano con poemas de carácter autobiográfico. El texto lleva un subtítulo añadido en lengua portuguesa: *Diálogos contra a Cristiandade*. En la primera parte del manuscrito, el peregrino Moseh cuenta su vida desde los años de la infancia y juventud en el Algarve y Lisboa, hasta su llegada y estancia en Rouen, extendiéndose allí en la narración de la persecución sufrida por los cristianos nue-

vos. En la segunda parte, un caballero holandés cristiano le pide conocer las bases del judaísmo y del cristianismo. El diálogo entre el caballero, los miembros de la academia y el peregrino constituyen un ejemplo significativo de un género muy desarrollado en el período en la literatura judía, el género apologético. Es en este manuscrito donde está incluido el poema "A la salida de Lisboa". Escrito en español –como la mayor parte de la obra de Pinto Delgado–, este poema presenta complejos modos de representación relativos a la dinámica de la memoria y el olvido en torno a la persecución inquisitorial, el exilio, el criptojudaísmo y la nueva conversión religiosa, como así también pone de manifiesto un complejo posicionamiento ético. Tomando en cuenta estas coordenadas, el poema corresponde a un género mixto que oscila entre el alegato en contra de la Cristiandad y la apología del pueblo de Israel, pero todo ello imbricado en la memoria individual del yo lírico (Fine, 2015).

En mi opinión, es en esta dinámica paradójica de recuerdo-olvido, donde se sitúa la memoria conversa: por un lado, el recordar es también recordar el olvido y someterse a la auto-recriminación; de allí la resistencia inconsciente. Como ejemplo significativo de dicha dinámica paradójica el poema evidencia el tópico de la tercera categoría del corpus converso que nos ocupa, el cual estima que la Inquisición pudo haber sido un instrumento de Dios para hacer retornar a los conversos al judaísmo, haciéndoles recordar sus orígenes. Me referiré a ello a continuación.

En "A la salida de Lisboa", ya desde la estrofa de apertura y en numerosos versos subsiguientes, la voz lírica se referirá de modo más o menos explícito al cristianismo, y ello configurando una caracterización teológico-doctrinaria que relaciona la idolatría, la Trinidad y la Iglesia. Simultáneamente, los campos semánticos en los que se irá configurando el destinatario lírico corresponden a la violencia ejercida, al castigo, a la muerte y a la condena en la otra vida, todo lo cual estaría aguardándole a ese antagonista. Se pone de manifiesto así un movimiento de hiperbolización negativa del destinatario y de la Inquisición, otro de los rasgos característicos de este corpus.

Estos sintagmas que se reiteran a lo largo del texto no constituyen únicamente la marca obsesiva de la memoria de la expulsión y de sus agentes, de la conversión forzada y de la persecución inquisitorial, sino que conducen a una de las isotopías primordiales en el paradigma de este corpus: la auto-inculpación. Pinto Delgado sugiere que el pueblo fue responsable del sufrimiento por no haber adherido por completo a la Ley de Moisés. Se trata de un tema recurrente en la literatura de los criptojudíos, derivado en gran medida del sentimiento de culpa por la aceptación de la conversión y el abandono de la observancia religiosa judaica, siendo ésta una isotopía que oscila ambiguamente entre la memoria y el olvido. En efecto,

en el ritual de la memoria, el recordar es también culpabilizarse. Así, por ejemplo, leemos:

Si nuestro pecado obliga
a sufrir tanto rigor,
considera que el Señor
si disimula, castiga. (Pinto Delgado en Oelman, 1982, p. 54)

Por su parte, Miguel (Daniel Leví) de Barrios, ofrece otro temple en un texto de abierto ataque contra la Inquisición española, el constituido por la sátira *Trompeta del Juicio*. El texto, editado y analizado por Sedeño Rodríguez y Moreau Cueto (2011) se presenta como “panegírico” a los tres mártires de la fe Abraham Atías, Jacob Rodríguez Cáceres y Raquel Núñez Fernández, que fueron relajados y quemados en Córdoba, en el auto de fe del 29 de junio de 1665, año de la publicación de esta comedia alegórica. A lo largo del texto se pone de manifiesto la virulencia de la diatriba de Barrios contra la institución inquisitorial:

La Inquisición
ambiciosa,
de suerte a mayores se salga,
que tiene el pie en el pesquero
aun al Rey, de que es criada.
Si con las llaves de Pedro
Santiago cierra España,
muy presto se quebraran,
porque tiene malas guardas. (Barrios, 2011, p. 416)

También la obra dramática Miguel de Barrios: *Contra la verdad no hay fuerza*, comedia alegórica y devota de 1665, otorga protagonismo a la Inquisición española y destaca su crueldad. Su protagonista, el Albedrío, cautivo por la Mentira, logra librarse de ella y volver a la Ley de Moisés; si bien muere en la hoguera, su conversión es finalmente aceptada:

En los cordeles de un potro
a Diego el cortacabezas,
porque dio a torcer sus brazos,
lo puso de vuelta y media. (Barrios, 1665, p. 183)

Otro ejemplo revelador, mucho menos conocido, es la paráfrasis de los Salmos de Daniel López Laguna. De origen judeo-converso, López Laguna nació probablemente en Portugal, entre 1640 a 1650, en el seno de una familia criptojudía.

Siendo joven decidió viajar a España con el fin de estudiar letras clásicas en algún ámbito universitario. En el transcurso de su estancia en España fue detenido y juzgado por la Inquisición bajo la acusación de judaizante. López Laguna habría estado preso en las cárceles inquisitoriales por casi dos decenios. Finalmente, ya reconciliado y liberado, logró trasladarse a Kingston, Jamaica, donde volvió a profesar abiertamente el judaísmo. Allí se abocó durante dos decenios a la redacción de la traducción y paráfrasis del hebreo del libro de los Salmos. La obra fue publicada en Londres, en 1720, como *Espejo fiel de vidas que contiene los Psalmos de David en verso, obra devota, útil y deleitable*. Es el propio López Laguna quien reconstruye la autobiografía con la que quisiera ser recordado. Así comienzan las décimas acrósticas con las que el poeta se dirige al celoso lector para ofrecerle los “auxilios del rey David”:

A las Musas inclinado
He sido desde mi infancia:
La adolescencia en la Francia
Sagrada escuela me ha dado:
En España algo han limado
Las Artes mi Juventud,
Ojos abriendo en Virtud,
Salí de la Inquisición;
Hoy Jamaica en canción (2007, s/p El énfasis es mío)

En efecto, uno de los aspectos de mayor interés de la obra lo constituye, sin duda, su valor testimonial, tanto individual como colectivo. El “salmista barroco” traslada el texto bíblico a su contexto contemporáneo y a su propia experiencia vital, rasgo recurrente en el corpus, especialmente, la experiencia que registra la marca del trauma (Fine, 2011). Ello se observa, por ejemplo, en la recreación bastante libre de algunos de los Salmos, en los que hace alusión más o menos directa a los sufrimientos que le fueron infligidos por la Inquisición y sus cómplices. Así, por ejemplo, en el Salmo X: “Preso sea el Malsín que audaz se alaba” (López Laguna, 2007, I, 10: 3, p. 13).

Son numerosos los Salmos en los que la voz lírica menciona al Tribunal, en oportunidades aludiendo también al edicto de expulsión: “Lávame Justo Juez de mis delitos, / Sin permitir que en tribunal tirano, / promulguen contra mí falsos edictos” (2007, I, 39: 9, p. 69); “Porque venganza en las Gentes, / haga de quien le ultrajó, / castigando en las Naciones, / Crueldades de Inquisición” (2007, V, 149: 7-9: p. 285).

Estas menciones son abundantes a lo largo del texto y ponen de manifiesto la marca obsesiva de la memoria de la expulsión, de la conversión, de la Inquisición

y de sus brazos ejecutores, a la vez que van reconstruyendo su propio periplo existencial, signado por la cadena de acciones de aquellos victimarios. La voz del salmista se funde así en la voz del autor, que asume el discurso de David como propio, gestando una reescritura del Salterio eslabonada en su propia experiencia vital y la del colectivo con el que se identifica y al que se dirige. López Laguna amalgama asociativamente, no sólo la experiencia individual con la colectiva y contemporánea, sino el trauma presente con el pasado histórico del pueblo judío, para intentar emerger finalmente como el vocero de una nación y de su historia, legitimando la experiencia conversa de la persecución inquisitorial y de la concomitante expulsión/conversión forzada como un eslabón más en la cadena diacrónica que estructura la conciencia histórica del pueblo judío.

Finalmente, la obra de Menasseh ben Israel nos aporta dos de los rasgos fundamentales en la recreación literaria del Santo Oficio por parte de los conversos del norte de Europa: la insistencia en su rol fundamental en la cadena providencialista de la historia judía, como también y fundamentalmente, desde mi perspectiva, las inherentes paradojas inscriptas en dichas recreaciones.

La saga familiar y personal de Menasseh ben Israel (1604-1657) lo ubica como un "judío nuevo" paradigmático: nacido en Madeira de padres cristianos nuevos de origen ibérico, su familia finalmente se establece en Ámsterdam, donde retorna al judaísmo como otros tantos conversos de origen portugués. Menasseh recibe allí una exhaustiva educación judía y desde temprana edad se aboca al estudio e investigación del hebreo, a la codificación de la normativa judía para los conversos que retornaban al judaísmo y a la interpretación de textos sagrados. De modo general, este humanista, poseedor de una amplísima erudición, manifestó no sólo un conocimiento exhaustivo de la cultura cristiana de su tiempo, sino también una actitud de relativa conciliación entre el judaísmo y el cristianismo. Destacan en sus escritos el énfasis y recurrencia de la visión providencialista, según la cual el pueblo judío se hallaba cercano a su redención y, en tal sentido, la persecución inquisitorial no es más que un eslabón en la cadena redentora.

El texto que más ilustra dicho posicionamiento es sin duda, *La esperanza de Israel*, publicado en 1649/1650 en español. Este libro desarrolla una tesis singular sobre las diez tribus perdidas, cuyos descendientes –específicamente, de dos de ellas– habrían sido hallados en el Perú. Esta historia, narrada e interpretada en la obra mencionada, será el argumento primordial para defender la tesis de la cercana redención del pueblo de Israel. En la última sección del volumen, ben Israel se refiere a la persecución y expulsión de los judíos ibéricos, a su conversión y al sentido que le otorga a su condición de pueblo elegido:

Pues que diremos, de aquel monstruo horrendo de la Inquisición de España? Que tiranías no usa cada día, con los pobres inocentes, viejos, moços, y toda edad y sexo, quitándoles muchas veces la vida, por minutos, y no acertar con el testigo, ó maldad increíble, y crueldad inhumana. Mas véase, por que? *por querer guardar la Ley de Moseh, dada con tantos portentos*. Por esto son innumerables personas muertas, en todos los lugares donde se dilata su tiránico imperio, y dominio: y entre tantos se ven cada día exemplos de grandísima constancia, para mayor confusión suya, dexándose abrasar vivos, por el santificamiento del nombre del Señor bendito. (Ben Israel, 1881, pp. 96-97; el énfasis es mío)

Resulta sin duda significativo y aun irónico que Menasseh ben Israel, al atacar abiertamente la Inquisición subrayando sus crueldades, se haga eco de la argumentación de los mismos artífices y defensores de dicha institución, quienes utilizaban la propagación de la herejía entre los conversos (designados por el autor como “pobres inocentes”; “de grandísima constancia”) como explicación para extremar la vigilancia y el castigo. Tras referirse a los judaizantes conversos, mencionará casos de cristianos que abrazaron la fe de Moisés, siendo don Lope de Vera y Alarcón, Judá Creyente un ejemplo paradigmático para él, como lo fue para tantos otros autores judíos nuevos.

Ben Israel se refiere de un modo unívoco al comportamiento cruel de los monarcas ibéricos y de su instrumento, la Inquisición, como también al castigo que les sobrevino a aquéllos por sus acciones, reiterando, bajo el signo de la cercana redención, la promesa que será cumplida por Dios: la de reunir la dispersión diaspórica de su pueblo, restituyendo su dignidad, tras castigar a quienes los habían perseguido:

Finalmente, Moseh dize en el último canto, que el Señor ha de vengar la sangre de su pueblo derramado [...] Grandes perseguidores fueron nuestros, Fernando y Isabella. Veasse el fin que tuvieron, ella muriendo como murió, el perseguido de su yerno, y de sus mismos vasallos. Hazese también probable la brevedad de nuestra Redención, por la promesa que el Señor tiene hecha de congregar los dos Tribos, leuda y Binyamin, de las quatro partes de la tierra [...] donde se sigue que para tener esto cumplimiento, se han de esparcir primero en todas las 4. partes del mundo. (Ben Israel, 1881, pp. 110- 111)

Vale la pena insistir en que la Inquisición es representada no sólo cumpliendo acabadamente el mandato que le fue otorgado –la vigilancia y defensa de la herejía–, sino también y de modo paradójico, desempeñando un rol primordial en el

destino profetizado al pueblo judío, como eslabón necesario e inexorable en la cadena de sucesos que conducirán a su redención.

Conclusiones

A partir del recorrido y breve análisis de nuestro corpus creemos estar en condiciones de aventurar conclusiones iniciales respecto de la caracterización, alcances y significación de la representación de la Inquisición en la escritura de conversos, sin desestimar en modo alguno las variantes individuales que distinguen a los autores y a las obras específicas: en primer término, en las obras de escritores conversos de la Península Ibérica podremos hallar una crítica velada a la institución, con el frecuente empleo de subtextos y aun alegorizaciones, todo ello producto de una evidente autocensura, que en muchos casos resulta en un muy logrado texto plurivalente. Por otra parte, el distanciamiento personal del referente inquisitorial es patente: no hay aquí marcas de experiencia individual, al menos no explícita.

Significativamente diferente resulta la representación del Santo Oficio y de sus agentes en el marco de las otras dos categorías, tanto en sus estrategias textuales como en la *intentio operis* que revelan. Los textos de conversos itinerantes suelen enfatizar los trazos de injusticia, arbitrariedad y acción interesada del Santo Oficio. Asimismo, en sus textos sí se evidencia la experiencia personal, como también la imbricación del imaginario bíblico en dicha representación, especialmente el veterotestamentario.

Los rasgos identificables en la segunda categoría de nuestro corpus –la reescritura bíblica, la experiencia personal y el reclamo de justicia– seguirán presentes en la escritura de los judíos nuevos hispanoportugueses, si bien enmarcados en un temple de ataque virulento, como también de apología y de autoinculpación, cuyas proyecciones sociales y aun teológicas ostentan una marcada complejidad. Asimismo, en estas creaciones se ve configurado un paradigma de martirologio que en cierta medida emula la literatura cristiana correspondiente a este género. No es esta la única paradoja identificable en nuestro corpus: como hemos visto, al sincretismo estilístico, y por momentos aun conceptual, se suma la explícita confirmación de la veracidad de la acusación de la herejía practicada por las víctimas de la Inquisición, razón de ser de la Institución. Sin ser conscientes de ello, en su intento de mantener vivo el contacto con los correligionarios de la Península y dar también alivio a su conciencia, los judíos nuevos estaban alimentando los argumentos inquisitoriales. No menos paradójico resulta, en mi opinión, el pronunciamiento providencialista según el cual la Inquisición fue un eslabón necesario y aún instrumento imprescindible en la cadena histórica que conduciría a la redención del pueblo judío.

El estudio de la recreación del Santo Oficio en la escritura de conversos nos permite establecer tres posibles objetivos: primeramente, se trata de un acto de resistencia, ya sea de crítica lúdica y solapada, como principalmente, una denuncia de su poder y la injusticia de sus actos, crítica dirigida a las necesidades de la propia comunidad judía en la que son escritas y publicadas; en segundo término, obedecía a un fin proselitista y de fortalecimiento del proceso de re-judaización de los conversos hispanoportugueses, llegados a las "tierras de la libertad"; por último, se trata de un acto de voluntad de recuperación de la memoria de su calamitoso y traumático pasado. De este modo, podemos establecer que los destinatarios primordiales de las recreaciones fueron, por un lado, los judíos hispano-portugueses de las propias comunidades de judíos nuevos y, por otro, los judeoconversos y los criptojudíos de la Península o de otras partes de Europa que deseaban retornar al judaísmo. Finalmente, no quisiera descartar otro destinatario factible instalado subrepticamente en la conciencia de los autores conversos: me refiero al propiamente cristiano; en tal sentido, la recreación conversa de la Inquisición se presentaría como un ahogado reclamo, a través del cual los autores conversos defendían su derecho a la memoria, desafiando así desde el ámbito literario el haberseles negado el derecho a una identidad diferente, como también otro derecho más esencial y humano, el de recordar, y aun llorar.

Puesto que, entre promesas de redención futura y paradojas, el corpus converso se halla atravesado por la marca del trauma. Los judíos nuevos, los conversos itinerantes y aun los peninsulares escriben afincados en la memoria, en sus quiebres, en sus imposibilidades. De allí que en la creación literaria que retorna obsesivamente a la representación inquisitorial se reconozca y lea una matriz de escepticismo y desazón, y muy especialmente de melancolía, que quizás la escritura reparadora haya logrado mitigar.

Bibliografía

Alcalá, Á. Á. (1992). "El mundo converso en la literatura y la mística del Siglo de Oro". *Manuscripts*. (10). pp. 91-118.

Alemán, M. (1998). *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra.

Barrios, M. (Daniel Leví) de (1665). *Contra la verdad no hay fuerza*. Ámsterdam: Castro Tartaz.

Ben Israel, M. (1881). *Origen de los Americanos*. הוקמ לארשי *Esto es Esperanza de Israel*. Madrid: Librería de Santiago Pérez Junquera.

Bodian, M. (1994). "Men of the Nation: The Shapping of Converso Identity in Early Modern Europe". *Past and Present*. 143. pp. 48-76.

Certeau, M. de (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Enríquez Gómez, A. (ms.1635). *Sobervia de Nembrot : comedia famosa* [S.l. , s.n., s.a.]. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo.

— (1645). *Luis dado de Dios a Luis y Ana: Samuel dado de Dios a Elcaná y Ana*. Paris: René Baudry.

— (1647). *Política angélica*. Rouen: Laurent Maurry.

— (1735). *La Culpa del Primer Peregrino*. Madrid: Impr. De los herederos de J. García Infanzón.

— (1992). *Inquisición de Lucifer y Visita de todos los diablos*. En Rose, C. H. y Kerkhof, M. P. A. M. (ed.). Amsterdam: Rodopi.

— (1986). *Romance al divín mártir Juda Creyente (don Lope de Vega y Alarcon) martizado en Valladolid por la Inquisición*. London & Ontario: Associated UP.

Fine, R. (2011). "Los Psalmos de David de Daniel Israel López Laguna". *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*. 17(1). pp. 177-197.

— (2013). "La literatura de conversos después de 1492: obras y autores en busca de un discurso crítico". En Fine, R.; Guillemont, M. y Vila, J. D. (coords.) *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV y XVII)*. Madrid-Frankfurt Am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 499-526.

— (2015). "'A la salida de Lisboa' de Joao Pinto Delgado, un poema y un autor fronterizos". *Hispania Judaica Bulletin*. (11). pp. 139-150.

Hartman, G. (1995). "On Traumatic Knowledge and Literary Studies". *New Literary History*. 26(3). pp. 537-563.

Kaplan, Y. (1996). *Judíos nuevos en Amsterdam: estudios sobre la historia social e intelectual del judaísmo sefardí en el siglo XVII*. Barcelona: Gedisa.

Kramer-Hellinx, N. (1991). "Antonio Enríquez Gómez y la Inquisición: Vida y literatura". *Peamim* (46-47). pp. 196-221 (en hebreo).

— (1994). "Antonio Enríquez Gómez (1600-1663): Desafío de la Inquisición". En Barros, C. (coord.) *Xudeus e Conversos na Historia: Actas do Congresso Internacional*. Santiago de Compostela: La Editorial de la Historia. pp. 289-310.

López Laguna, D. (2007). *Espejo fiel de vidas que contiene los Psalmos de David en verso, obra devota, útil y deleitable*. Londres: s.e. (edición facsimilar, Bogotá, ejemplar 163 de 200).

Macedo, H. (1977). *Do Significado Oculto da Menina*. Lisboa: Moraes Eds.

Márquez, A. (1980). *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus.

Peña Díaz, M. (2013). *Andalucía, Inquisición y varia historia*. Huelva: Universidad de Huelva.

Oelman, T. (1982). *Marrano Poets of the Seventeenth Century*. Toronto: Associated University Press.

Rodríguez Sedeño, F. J. y Moreau Cueto, J. J. (2011). "Ataques contra la Inquisición española: La sátira de Miguel de Barrios Trompeta del Juicio". *e-Humanista*. 17. pp. 393-419.

Révah, I. ([1962/1992] 2003). *Un écrivain marrane (v. 1600-1663)*. En Carsten L. W. (ed.). París: Chandeigne.

Rose, C. H. (2001). «"Dios hará inquisición de vuestros juicios": Antonio Enriquez Gómez' Search for Justice». *Sefarad*. 61(1). pp. 169-186.

LA PUNA DE HÉCTOR TIZÓN: REGIONES NATURALES, ESPACIOS Y LUGARES

Aníbal A. Biglieri
University of Kentucky
biglieri@uky.edu

Resumen

Este estudio de la Puna en la narrativa de Héctor Tizón (1929-2012) se basa en dos "giros" (*turns*): en los estudios literarios, el "giro espacial" (*spatial turn*), que va de la literatura hacia la Geografía, y en sentido inverso, el "giro narrativo" (*narrative turn*), que se dirige desde la Geografía hacia la literatura, viendo en ambos casos al escritor como un cartógrafo que crea un mundo a través de sus narraciones y presenta en sus obras "planos literarios" de una ciudad o "mapas literarios" de una región. En cuanto al concepto mismo de *región*, no se la considera solamente como una "región natural", sino como la conjunción de *espacio geográfico*, *sincronía + tiempo histórico*, *diacronía + sociedad humana*. La inserción del ser humano en su entorno geográfico implica la distinción entre varias clases de espacios: *percibidos*, *sentidos*, *concebidos* y *vividos*, siguiendo las propuestas de Lefebvre, Tuan y Paasi. Se estudian así las percepciones de la Puna, las formas de concebirla y de vivir en ella en las novelas, cuentos y ensayos de Tizón, con especial referencia a la *historicidad* y *geograficidad* del autor y de los personajes de sus mundos narrativos, es decir, como experiencias concretas del espacio y del tiempo puneños del propio Tizón y en tanto que miembro de una determinada sociedad, por un lado, y, por otro, de los personajes de sus relatos que viven en la Puna, ellos también situados en sus propias coordenadas espacio-temporales.

Palabras clave: espacios, Puna, regiones, Tizón.

¿Qué es una *región*?

Esta contribución se enmarca, en términos muy generales, en dos "giros" (*turns*). Por un lado, el "giro espacial" (*spatial turn*) en los estudios literarios, basado en una relación interdisciplinaria entre Geografía y literatura. Más precisamente, en esta marcha de la literatura hacia la Geografía, se puede partir de la "narratología geográfica", "Geocrítica" o "cartografía literaria", corrientes todas que ven al escritor como un cartógrafo que crea un mundo a través de su narración y presenta en sus obras "planos literarios" de una ciudad o "mapas literarios" de una región,

como en el caso de la “cartografía de la Puna” en los relatos de Héctor Tizón (Rosario de la Frontera, 1929 - San Salvador de Jujuy, 2012)¹.

Por otro lado, y en sentido inverso, en dirección hacia la literatura, la Geografía ha experimentado un “giro narrativo” (narrative turn), algo que no debería sorprender demasiado porque, al fin y al cabo, la etimología misma de geografía remite a $\gamma\eta$ = “tierra” y $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\omega$, $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\epsilon\acute{\iota}\nu$ = “representar, dibujar, pintar, escribir” y de allí el verbo $\gamma\epsilon\omega\gamma\rho\alpha\phi\acute{\epsilon}\omega$, “describir la superficie”, y el sustantivo $\gamma\epsilon\omega\gamma\rho\alpha\phi\acute{\iota}\alpha$, “descripción de la Tierra”. Como sucede con tantas otras cosas, se habla hoy de estos “giros” como si fueran una novedad más o menos reciente, pero esta relación entre ciencia geográfica y creación poética se remonta a la Antigüedad porque la misma *Geografía* de Estrabón (64/63 AC-ca. 24 DC) comienza con un análisis de los poemas homéricos. En efecto, una vez más, todo comienza con los griegos, más específicamente, con el “padre de la Geografía” ocupándose de uno de los primeros poetas de Occidente y esto ya en el primer libro de su obra: Estrabón, además de considerarlo como el “fundador” de la Geografía, procede a demostrar los conocimientos que el poeta tenía del mundo².

¹ Héctor Tizón era salteño de nacimiento y no jujeño, como a veces se afirma (Buchanan, 1994, p. 37; Massei, 1998, p. 33) y como él mismo lo dijo alguna vez: “Nací en Yala, provincia de Jujuy, en 1929.” (Tizón, 1982, p. 195). El nombre de la ciudad en que vio la luz determina desde entonces su carácter de “hombre de frontera”, como se define a sí mismo: “Conviene empezar por el principio. No pertenezco y tengo poco que ver con la imagen que se tiene por prestigiosa de Argentina: la de las grandes extensiones pampeanas, la del tango, la de la gran ciudad cosmopolita y portuaria. Soy un hombre de frontera. Y esto se debe, en realidad, a vosotros, españoles, y, particularmente, al rey Carlos III, que cometió el error estratégico de crear tardíamente el último virreinato de América, que fue, justamente, el virreinato del Río de la Plata, que partió en dos el virreinato del Perú, es decir, que nos partió a nosotros, trazando un límite caprichoso y meramente administrativo, como lo son casi todos los límites políticos, y desde entonces, los que nacimos en esa zona, nos preguntamos a cuál cultura pertenecemos.” (Tizón, 1996, p. 120); sobre las discrepancias entre la geografía y los límites internacionales véase Daus, 1978, pp. 58-60. Acerca de su carácter de “escritor de frontera”, véase lo que dice Tizón de sí mismo: “Pero es más; yo siempre me sentí un exiliado dentro de lo que se llama la Argentina. Yo fundamentalmente me considero, y soy, un escritor de los bordes, un escritor de frontera. Eso tiene que ver un poco con la conformación histórica del país y una política colonialista. Todo se concentra en Buenos Aires, inclusive la cultura, y el interior está cada vez más abandonado. Para valer algo en el interior, te tienen que reconocer afuera, y eso es así hasta ahora. O si no, entrar en el juego de ‘yo te doy si tú me das’ que yo nunca hice jamás. Yo soy, y siempre he sido, un francotirador. Yo hago la guerra por mí mismo” (Buchanan, 1994, p. 42). Sobre la narrativa de Tizón véase ante todo el estudio de Massei, donde se analizan las siguientes obras, en este orden: *Sota de bastos, caballo de espadas, Fuego en Casabindo; El cantar del profeta y el bandido; La casa y el viento y El hombre que llegó a un pueblo* y se excluyen *Luz de las crueles provincias* y *La mujer de Strasser* (Massei, 1998, p. 16, nota 4). Sobre los críticos literarios en general y de su obra en particular, véase lo que dice Tizón en la encuesta dirigida por Zanetti (Tizón, 1982, p. 369).

² “ἀρχηγέτην εἶναι τῆς γεωγραφικῆς ἐμπειρίας Ὀμηρον” (Strabon, 1969, I, 1, 2), “Ὀμηρος τῆς γεωγραφίας ἤρξεν” (Strabon, 1969, I, 1, 11). En la primera cita, ἀρχηγέτης se traduce como “autor”,

Convergen en todos estos análisis geoliterarios los aportes, por una parte, de la Geografía Humanística y las ciencias humanas y sociales, incluyendo la crítica literaria, y, por otra, de la Geografía Física y las ciencias físico-naturales, con las que comienza el estudio mismo de las regiones.

Como toda "cartografía literaria", la obra de Tizón replantea una vez más el arduo problema entre lenguaje y realidad. En este sentido, siguiendo a Geertz (1983), nunca está de más recordar que el arte y la literatura no son nunca fenómenos totalmente intrínsecos e intraestéticos, sino que se sitúan en el contexto más general de otras formas de actividad social y vida colectiva (pp. 97-99). Y así es la obra de Tizón, unión de literatura y geografía, ficción y "realismo", hecha de creaciones autónomas (novelas, cuentos, ensayos), pero insertadas todas en contextos extraliterarios y extralingüísticos, y en primer lugar, en el "contexto de producción" del propio autor y desde el cual crea *su* Puna: su vida en Jujuy, su exilio y su retorno, etc.³

Comenzando por la realidad, se constata que la Puna es una región más en la geografía argentina, al parecer bien delimitada y con características propias. Pero las cosas no son tan simples. Cela escribió una vez que "novela es todo aquello que por novela venimos entendiendo" (Cela, 1989, XII, p. 757) y lo mismo pasaría con el concepto de *región*, que es lo que por *región* se suele entender en la vida diaria, sin problematizar demasiado el término: llanura pampeana, llanura chaqueña, Mesopotamia, sierras pampeanas, noroeste, Cuyo o Andes áridos, meseta patagónica y Andes patagónicos (Romero, 2004, p. 90) son otras tantas regiones de la Argentina que los manuales y tratados de Geografía deslindan con límites más o menos precisos y a todas las cuales les atribuyen rasgos propios que las distinguen claramente de cada una de las otras. Y esto se ve también, dicho sea de paso, en la naturalidad con que se habla de las *regiones* en el contexto de los regionalismos y nacionalismos más o menos virulentos que sacuden al mundo actual,

"líder" o "jefe" y también como "fundador", sea de una familia o de una ciudad. Este sustantivo se relaciona con dos verbos estrechamente relacionados entre sí, ἀρχηγετεύω y ἀρχηγετέω, cuyos significados literales son "ser un jefe o líder" y "hacer un comienzo", respectivamente. En este sentido, Estrabón consagra a Homero como el fundador de la Geografía, a la que remite ἐμπειρία, o conocimiento, experiencia o familiaridad que se tiene de algo, práctica, arte u oficio; en la segunda cita, ἤρξεν proviene de ἔρδω, ἔργω, "hacer". Más aún, la *Geografía* de Estrabón comienza con la afirmación de que la ciencia geográfica es asunto de la filosofía y que Homero fue uno de los primeros en cultivarla (Strabon, 1969, I, 1, 1).

³ Sobre el "realismo mágico" en la narrativa de Tizón véanse Castellino, 2003, pp. 192-195, y Fleming, 1987. Tizón mismo niega el "realismo mágico" que se le ha atribuido a *El cantar del profeta y el bandido*: "Una crítica fácil y apresurada ha creído ver en este libro algún tributo al ya manoseado realismo mágico, porque sí, porque era la moda, sin reparar en que la descripción de hechos y de personajes fantásticos ha sido siempre patrimonio del género, desde las novelas de caballería hasta el Quijote, insospechable de tal pecado por anacrónico" (Tizón, 2014, pp.10-11).

comenzando por el concepto mismo de la “Europa de las regiones”. No hay que estar muy seguros, por ejemplo, de que muchos catalanes independentistas estén ahora dispuestos a embarcarse en una discusión más o menos erudita sobre Cataluña como región geográfica e histórica, ni que haya demasiados vascos igualmente inclinados a indagar académicamente en la geografía y la historia de las Provincias Vascongadas, ni menos todavía a aceptar la propuesta de que no existe el mal llamado “País vasco”, si *país* es todo aquello que por *país* se viene entendiendo⁴.

Si la definición de región ya presenta sus dificultades, no lo es menos intentar un inventario de sus características. ¿Qué rasgos se pueden predicar de la Puna en tanto que región y, en general, de toda región? Sánchez, por ejemplo, enumera ocho rasgos, de los cuales hay que mencionar, para empezar, que la región es real, es decir, que existe y es previa al geógrafo y no una mera construcción intelectual, y que es continua y no puede hallarse espacialmente fragmentada (Sánchez, 2005)⁵.

Con muy pocas excepciones, la obra de Tizón trata de la Puna, lo que le confiere a sus relatos una unidad temática muy apropiada para ocuparse de esta región. Pero también, dato no menos importante, desde su narrativa no sólo se accede a la Puna, sino también se puede problematizar el concepto mismo de *región*. En efecto, se diría que se puede “teorizar” sobre este tema más allá de la Puna misma y, por supuesto, más allá también del “color local” y del “regionalismo” y mucho más allá todavía del pintoresquismo descriptivo y del nativismo costumbrista. Y, en particular, a partir de esta vasta producción, se puede reflexionar sobre el “espacio abierto” que es la Puna y establecer también algunos paralelos muy significativos con otros “espacios abiertos”, como la pampa bonaerense, la meseta castellana o el océano Atlántico (Biglieri, 2016a, 2016b, 2017).

Tres espacios

Hasta aquí, la Puna se presentaría como el puro espacio, pero esta noción también

⁴ “País. Territorio que constituye una unidad geográfica o política limitada natural e irregularmente.” (Moliner, 1984, II, p. 604).

⁵ Las regiones son preexistentes a las sociedades frente a los “entornos naturales construidos” (*constructed natural environments*) (Demeritt, 2002, p. 779); sobre las regiones como “constructos sociales” véase también Murphy, 1991. Más allá del “regionalismo” de cuño realista, la obra de Tizón (y de Saer) es una “construcción”: “Ante los cambios y recambios producidos en el interior de un sistema literario, el ‘más allá del regionalismo’ permite otorgarle de nuevo un territorio, menos como lugar concreto al que referirse (el litoral argentino, en Juan José Saer, el noroeste, en Héctor Tizón) que como lugar de una construcción.” (Foffani y Mancini, 2000, p. 261). Pero el hecho de ser ambas regiones una “construcción” no significa que queden divorciadas de las realidades extraliterarias.

se complica si se tienen en cuenta la distinción entre tres espacios propuesta en 1974 por Lefebvre (1901-1991), en *La production de l'espace* (Lefebvre, 2000, pp. 48-49): espacio *percibido* (*espace perçu*), *concebido* (*espace conçu*) y *vivido* (*espace vécu*), y por Tuan (1930), en "Space and Place: Humanistic Perspective" (Tuan, 1974, p. 214): espacio *sentido* (*felt*), *percibido* (*perceived*) y *conceptual* (*conceptual*). Años después, Paasi (1955) distingue también entre percepción (*perception*), concepción (*conception*) y acción (*action*) (Paasi, 1991, p. 249) (Biglieri, 2016a, p. 38, 2016b, p. 13, 2017, p. 139). Siguiendo a estos autores, se puede postular:

1) los *espacios percibidos* corresponden al mundo concreto, físico, material: la Puna en tanto que región natural, de montañas y quebradas, piedras y lagunas, vientos y nevadas, silencios y sonidos, cielos y nubes, soles y lunas, noches y estrellas, según se ve en los manuales de Geografía, como en este pasaje que cita Tizón en *Memorial de la Puna*:

La Puna, el gran desierto lunar cálido y frío, más que un lugar geográfico es una experiencia. Quien no conoce la vastedad de su silencio y su soledad nunca podrá conmovirse. Los manuales de geografía la describen más o menos así: "Corresponde a una gran zona ubicada generalmente por encima de los tres mil metros sobre el nivel del mar. Espacio de gran amplitud térmica, durante el día tiene lugar una fuerte insolación y se registran temperaturas de hasta 30 °C, pero de noche, debido a la gran irradiación terrestre, las temperaturas son bajas". Todo esto, siendo casi exacto, nada significa. (Tizón, 2012, p. 12)⁶

Véase ahora esta descripción de Tizón de las vastas soledades de la Puna:

El paisaje era monótono y terroso con aisladas manchas verdes de pastos duros, desolado y alto, barrido por el viento frío y pertinaz. En las últimas tres jornadas no habían avistado pueblo alguno, ni siquiera una vivienda aislada. Sólo el viento, los pastos duros y las montañas. Y en lo alto del cielo un gran pájaro que desde el día anterior sobrevolaba indiferente y seguro. (Tizón, 2005, pp. 11-12)

⁶ Este pasaje, con ligeras variantes, se encuentra también en Tizón, 2000, p. 179. Sobre la "amplitud térmica" dice Tizón: "la extensión del altiplano frío de noche y ardiente al mediodía" (2011a, p. 19). Véanse también otros manuales de geografía (Rossi, 1973, pp. 511-512, y Carlevari y Carlevari, 2007, p. 15) y la descripción de Massei 1998, p. 14. La Puna corresponde a la subregión puneña o desierto andino de la región árida (Carlevari y Carlevari, 2007, pp. 37-42). Esta región es compartida con Chile (Puna de Atacama) y Bolivia (Altiplano boliviano). "El noroeste se destaca como una zona de personalidad, nítidamente diferenciada del Río de la Plata y de otras áreas del mapa nacional. Es una de las 'regiones naturales' del país, lo que implica un aspecto físico, un microclima

2) los *espacios concebidos* pertenecen a la subjetividad, que sean mentales o imaginados, abstractos o geométricos, en este caso, la concepción que Tizón tiene del paisaje puneño. Se lee en uno de sus cuentos ("El mundo, una vieja caja de música que tiene que cantar"): "Mira hacia la Puna, las montañas azuladas, blancas, las quebradas, hacia una lejanía abstracta y cruel, hacia la nada." (Tizón, 2006, p. 137). Y en *La casa y el viento*: "Descabalgué y sin quitarle el cabezal, apreté la punta de las riendas con una piedra. Sólo se veía el cielo muy alto y luminoso y el horizonte vacío." (Tizón, 2001, p. 144). Nótese que en la convergencia de dos inmensidades, las del páramo y del cielo, la visión se va afinando hacia la pura abstracción, hacia un paisaje plano y vacío, hecho de distancias y de la nada. "Lejanía abstracta y cruel", "nada" y "horizonte vacío" no son ya meras *percepciones* y descripciones del paisaje, sino primeras formas ya de *concebirlo* en términos que por cierto también se encuentran en muchas descripciones de la pampa.

3) los *espacios vividos* son los espacios sociales, históricos, políticos, etc., en este caso, la Puna intensamente vivida y sentida por Tizón, tal como lo dice en un pasaje ya citado: "La Puna, el gran desierto lunar cálido y frío, más que un lugar geográfico es una experiencia." Escribe Tizón en otro lugar: "Mi infancia transcurrió en la puna, la alta meseta andina, fría y barrida por los vientos." (Tizón, 1993, p. 508): la Puna existe no sólo como "región natural", sino más bien como espacio vivido ya desde la niñez, espacio convertido en un lugar, entendido este término como un "espacio humanizado", según lo define Tuan: "el espacio cercado y humanizado es un lugar" (Tuan, 2007, p. 54)⁷.

y una ecología determinados, como también una historia y una visión particular del mundo. Su ubicación geográfica es definitiva: el ángulo que limita con Chile y Bolivia está determinado por la condición desértica y fría de la alta meseta puneña y de los Andes, aunque también incluye territorios de clima tórrido y vegetación exuberante en las zonas bajas y tropicales. Comprende fundamentalmente las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán y parte norte de Catamarca; y son la preponderancia de la población mestiza y la vigencia de las tradiciones indígenas y coloniales lo que lo aproximan a las culturas de Bolivia y Perú, de fuerte raigambre indígena, más de lo que se cree en la europeizada Buenos Aires" (Fleming, 1984, p. 132); "La Puna es uno de los ámbitos que adquieren, en la narrativa del NOA [noroeste argentino], la característica de metáfora englobadora de la situación socio-cultural de las zonas escindidas del centro del país. En términos geo-históricos, la región de la Puna puede definirse como la prolongación del gran altiplano andino que se extiende desde la hoya del lago Titicaca hasta el extremo noroeste de Argentina. Abarca el sur de Bolivia, el norte de Chile y las porciones del macizo altiplánico que tradicionalmente fueron llamadas la Puna de Jujuy y la Puna de Atacama. Está limitada al oeste por la cordillera de los Andes y en su interior hay cordones montañosos orientados de norte a sur. La región está constituida por un conjunto de elevadas mesetas con una altura media de 3.200 metros sobre el nivel del mar. El clima es riguroso y las escasas lluvias alimentan una limitada cuenca hidrográfica. Estas condiciones naturales tan áridas determinaron la distribución de las instalaciones humanas y las características del trabajo indígena durante la conquista." (Poderti, 2000, p. 133). Sobre el noroeste argentino véase también Daus, 1978, pp. 94-102.

⁷"Enclosed and humanized space is place". Entre muchas otras definiciones de *lugar*, véanse éstas de Cresswell y Paasi: "This is the most straightforward and common definition of place –

Las *percepciones* de la puna

Como se verá más adelante, la Puna es una región geohistórica, pero cuando se piensa en ella, lo primero que se visualiza y se *percibe* es una región natural: “Sólo hay el cielo y la tierra, la tierra como un remedo del cielo; las piedras.” –dice Tizón en *Tierras de frontera* (Tizón, 2000, p. 109). La Puna podrá tener su “historia natural”, pero su configuración física, geomorfológica, sería estática, inmune al transcurrir del tiempo: “finalmente, el tiempo que pasa ganará y todo habrá pasado y de esta tierra sólo quedará el paisaje inmóvil” (Tizón, 2014, p. 130).

¿Cómo resumir en los límites fijados para esta colaboración la visión de la Puna en las obras de Tizón en tanto que región natural? Un ejemplo bastará: en los *Cuentos completos* solamente, volumen de cuatrocientos ochenta y cuatro páginas, hay, por lo menos, más de sesenta páginas en las que se hace referencia al viento y no menos de treinta y cinco que mencionan a la lluvia. Y cuando se trata de las piedras de la Puna, simplemente se pierde la cuenta de las veces que se las menciona en su obra. Y si se les suman todos los otros relatos, para no contabilizar las innumerables menciones de los demás elementos del paisaje puneño, se tendrá una idea cabal de lo imposible que sería intentar ahora una revisión, por esquemática que fuere, del mundo narrativo de Tizón. Pero sí hay que agregar que junto con las innumerables referencias a la naturaleza puneña, hay muchos pasajes de una minuciosidad topográfica realmente sorprendente. Con referencia solamente a *Sota de bastos, caballo de espadas*, novela de casi cuatrocientas páginas en la edición de Crisis (Buenos Aires, 1975), sería muy difícil seleccionar un pasaje que fuera más representativo que otros sobre esta técnica narrativa y descriptiva,

a meaningful location.” (Cresswell, 2004, p. 7), “Space, then, has been seen in distinction to place as a realm without meaning – as a ‘fact of life’ which, like time, produces the basic coordinates for human life. When humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way (naming is one such way) it becomes a place.” (Cresswell, 2004, p. 10); “Place in traditional geographical terminology refers to a portion of space occupied by a thing or human being. Humanistic geography has emphasized the experienced nature of *place*, that is, as a manifestation of daily action, spatial experience, and meanings.” (Paasi, 1991, p. 248; subrayado de Paasi). Dice Tizón: “Mi primer afán apeló al recuerdo: mis abuelos, mis padres, mi propia imagen en las viejas fotografías: un niño pequeño en la alta estepa fría y ventosa de Abra Pampa, o entre las matas verdes y las floridas madre selvas en Yala.” (Tizón, 1993, p. 510). Sobre la infancia, dirá en un reportaje: “A veces creo que solo existimos en la infancia, que ése es el único período o etapa de nuestra vida en la cual realmente somos.” (Tizón, 1982, p. 367); “La Puna como dimensión de la experiencia: ésta es la clave de la obra de Tizón. La experiencia de una tierra de frontera, de un mundo marginado a ‘un costado de los rieles’, o a un costado de la historia; un mundo frágil, en retirada, de personas acostumbradas al ‘sinremedio y la forzosidad’. Un pueblo con valores más antiguos y firmes, de gente arraigada que quiere quedarse pero a la que la pobreza y la falta de trabajo obligan a emigrar.” (Fleming, 2006b, p. 14).

que revela el profundo conocimiento que Tizón tenía del mundo circundante y su aguda capacidad de percepción⁸.

La Puna, considerada como región natural, correspondería al espacio percibido, pero en la obra de Tizón, esa percepción no se da desde un punto por así decir neutral y desde una perspectiva que excluya la presencia del ser humano. En efecto, la *percepción* no proviene de alguien que olímpicamente contemple la realidad desde "afuera", "arriba" o "más allá", sino de un observador siempre situado, quien puede percibir el paisaje porque el aire claro se lo permite (Tizón, 2001, p. 52) o, al contrario, no puede verlo porque se lo impiden la neblina (Tizón, 2014, p. 83; 2006, pp. 315 y 361) o la nieve (Tizón, 2006, pp. 128 y 135-36). Puede ser también la percepción gradual de un paisaje, que se va desplegando ante la vista y "sólo al cabo de un esfuerzo de la imaginación o del ensueño", como sucede con el villorrio fronterizo de Timón Cruz (Tizón, 2000, p. 153). Las *percepciones* de la Puna son antes que nada corporales, sensoriales o, mejor dicho, plurisensoriales, "panperceptuales" (Moslund, 2011, p. 35), porque la captación del espacio se realiza no sólo por medio de la vista, sino también por el oído, el olfato, el tacto y el gusto, según lo haría ver una larguísima lista de pasajes que podrían citarse⁹.

La puna *concebida*

Desde un punto de vista estrictamente físico y natural, esta Puna sería nada más que el *espacio percibido*, más o menos pasivamente, por los sentidos. Pero, ¿existe la percepción puramente pasiva de la realidad circundante? Desde una perspectiva temporal (aunque se trate de mínimas fracciones de tiempo) se puede postular esta sucesión: *concepción* → *percepción* → *comportamiento*. No existe, entonces, lo que Laín Entralgo, en relación con los autores de la Generación de 1898 y su "descubrimiento" del paisaje de Castilla, llama el "adanismo", es decir, el "mirar con ojo intacto" (Laín Entralgo, 1968, pp. 79-80 y 1972, pp. 24-25). En contra del "adanismo", podría recordarse también los argumentos de Casey, quien, con un

⁸ Véanse, entre tantos otros pasajes, Tizón, 1975, pp. 40-41, 238, 264-65, 274, 297, 315, 370, 403, etc.

⁹ Por ejemplo, estos dos pasajes de *Sota de bastos, caballo de espadas*: "La luz, en ese atardecer, ya empezaba a ser confusa y muy poco faltaba para que sólo reinaran el tacto y el olfato, y el oído para tener conciencia del mundo y de la vida." (Tizón, 1975, p. 203); "Pero él mismo tampoco había escuchado nada, sólo lo había visto, y el testimonio de uno solo de los sentidos no es del todo válido. (...) jamás relató a nadie esta historia, ni siquiera al padre Urreta, puesto que sabía que, de todos nuestros sentidos, el de la visual viene a ser el más engañoso." (Tizón, 1975, p. 287); "Asimismo, el paisaje diseñado en los textos de Tizón es percibido por el sujeto con el compromiso del cuerpo y la totalidad de los sentidos y se compone a través de un movimiento pendular que desestabiliza los límites entre el sujeto y su medio." (Foffani y Mancini, 2000, p. 278).

enfoque fenomenológico, sostiene que las “sensaciones”, “datos sensoriales” e “impresiones” (las de la Puna, por ejemplo) son “ocasiones” para la *percepción* y que, más que fragmentos dispersos e inconexos de información acerca del mundo fenoménico, esas “sensaciones”, “datos sensoriales” e “impresiones” son un componente de la percepción *desde* sus comienzos mismos (Casey, 1996, pp. 16-19). Todo esto se aplicaría a los cinco sentidos pero, sobre todo, a la *percepción* visual. En el caso de Tizón, se tendría que analizar hasta qué punto su *concepción* de la Puna se apoya en modelos culturales previos que guían su *percepción*¹⁰. En resumen, ésta puede ser también, en su fase más activa, constitutiva de los lugares, en lo cual cumple una función fundamental, otra vez, la cultura, entendida aquí en su sentido más amplio.

Según Ortega y Gasset, “la mente va de los conceptos al mundo” (Ortega y Gasset, 1976, p. 47). Sí, pero sólo hasta cierto punto y no totalmente porque ninguna realidad es el producto absoluto de una concepción, ni mental, ni lingüística, completamente a merced del observador. Habrá muchas Punas, según los autores, los discursos, las ideologías, las concepciones estéticas y literarias, las corrientes historiográficas, los proyectos de nación, etc., y serán muchas también las formas de *percibir, concebir y vivir* (en) la Puna, pero ésta sigue “allí afuera”, resistente a toda “construcción”¹¹.

Nunca se insistirá lo suficiente en que toda *región*, en tanto que concepto *meta-geográfico*, será un constructo intelectual, aunque imperfecto, pero no por ello es una pura abstracción, ni es completamente inventada (Lewis, Wigen, 1997, pp. 14 y 102). No, la región es real y no totalmente ficcional y así también es la Puna

¹⁰ Tizón reconoce en su propia narrativa el predominio de los aspectos visuales: “Es cierto, así lo siento. La mayoría de las historias que narro han nacido de una súbita visión o de una imagen visual. Todo lo que narro lo veo también antes en imágenes, quizás sea por ello que prefiera escribir a mano, como los chinos.” (Buchanan, 1994, p. 41); “Parto casi siempre de una imagen. Esta imagen puede surgir inconscientemente, o de una frase en una lectura, o de una conversación inocente. Esto es lo que un profesional anotaría en su libreta. Yo nunca la llevo y, en consecuencia, no puedo anotarla. Pero como el impacto ha sido causado, la imagen vuelve a aparecer y así va madurando y viaja conmigo hasta que está madura y lleva en sí el núcleo de la historia; el resto es información acumulada, es decir, oficio, cultura” (Tizón, 1982, p. 368).

¹¹ Una opinión opuesta expresa M. E. Castellino a propósito de *Fuego en Casabindo*: “Asimismo, se advierte una inversión de los presupuestos del realismo: no hay un mundo ontológicamente anterior al lenguaje, sino que es creado por un acto análogo al *fiat* divino, por medio de la palabra. Así, sin perder su anclaje referencial, el espacio se vuelve altamente simbólico.” (Castellino, 2003, p. 194). Pero es el caso que sí hay un mundo ontológicamente anterior al relato y no sólo geográfico, sino también histórico, porque, por más poder que tenga la palabra del novelista de crear realidades *ex nihilo*, *Fuego en Casabindo* se basa en la batalla de Quera, que tuvo lugar en coordenadas espacio-temporales bien precisas: en Quera, hoy perteneciente al Departamento de Cochino, el 4 de enero de 1875.

de Tizón¹². Es decir, ninguna región, que se la conciba como una realidad concreta o como un concepto abstracto, es fruto ni de un empirismo ingenuo, ni, en el otro extremo de la escala, tampoco lo es de un construccionismo radical o de una imaginación desenfrenada, sin ningún “anclaje” en la realidad. Las regiones no son ni “mitos”, ni creaciones puramente mentales, ni tienen solamente una existencia en el lenguaje, sino que son “realidades” que están “allí afuera”, independientes del observador de turno. En la línea del *realismo crítico* propuesto por Sayer (2000), se puede decir que la Puna es una región ontológicamente estable, epistemológicamente inteligible y lingüísticamente descriptible; o sea, la Puna sigue estando “allí afuera”, es cognoscible y puede ser captada por el lenguaje, literario o no. Con toda seguridad, Tizón mismo estaría de acuerdo con estas propuestas porque, de lo contrario, no habría consagrado su vida literaria a la Puna o, al menos, no la hubiera presentado en su obra de la manera en que lo hizo.

Sarmiento y Tizón compararon la llanura pampeana y la Puna con un tercer elemento, el mar: para el primero, en *Facundo*, la pampa es la “imagen del mar en la tierra” (Sarmiento, 2003, p. 57), a la que se refiere también como el “piélago sin límites de la pampa” en su *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América* (Sarmiento, 1997, p. 190); para el segundo, la Puna es un “ancho mar pétreo y vacío” (Tizón, 2014, pp. 32-33), un “inmenso mar de tierras duras” (Tizón, 2011a, p. 41)¹³. Estas comparaciones son imágenes mentales, productos de la asociación conceptual de los tres espacios a partir de dos rasgos comunes, la extensión plana y la inmensidad: son espacios *concebidos*, pero aun así, por más metáforas que sean, no obliteran la realidad porque, en efecto, tanto el mar como la llanura o la Puna se caracterizan por esas propiedades objetivas comunes a las tres, la inmensa extensión horizontal de esas planicies, comprobable a simple vista, siendo ninguna de ellas el resultado de la mera subjetividad del observador o de la fantasía creadora de poetas o narradores. Nótese parentéticamente que ambos autores, al comparar la pampa y la Puna con un mar, se adelantan a Deleuze y

alidades *ex nihilo*, *Fuego en Casabindo* se basa en la batalla de Quera, que tuvo lugar en coordenadas espacio-temporales bien precisas: en Quera, hoy perteneciente al Departamento de Cochino, el 4 de enero de 1875.

¹² “Regions may be intellectual constructs, but they are not abstractions: they exist in the real world, and they occupy space on the Earth’s surface.” (de Blij, Muller, Nijman, 2004, p. 6).

¹³ “De más al sur nada sabía, aunque muchos afirmaban ahora –quizá por rencor o despecho– que más al sur sólo había tierras llanas como el mar –pobladas de salvajes sin religión y de ingleses.” (Tizón, 1975, p. 199), “... pensó en un instante que aquellos páramos eran como el mar, que esas piedras estaban cubiertas por aguas calmas y heladas como debía ser el mar de que hablaban los extranjeros...” (Tizón, 2005, p. 68), “El caballo volaba por encima del salar que la luz de la luna devolvía entonces a su vieja naturaleza de mar.” (Tizón, 2011a, p. 76). Según Sánchez, la región es “única: es irreplicable, por lo que de su estudio no pueden derivar generalizaciones.” (Sánchez, 2005, p. 90; subrayado de Sánchez). Pero varias regiones pueden tener algunas características comunes.

Guattari en su concepción de las extensiones marinas como el arquetipo y paradigma del "espacio liso" (*lisse*) y carente de relieve, en oposición al "espacio estriado" (*strié*), con sus más variados accidentes topográficos (Deleuze, Guattari, 1980, pp. 598-599).

Volviendo a la relación entre Geografía y literatura y entre lenguaje y realidad, y en apoyo de estas ideas, se puede acudir otra vez a Westphal, quien, desde la *Geocrítica*, ha dicho de las cosas más sensatas sobre la relación entre texto y referente, como antídoto muy saludable contra todos los *idealismos, construccionismos, deconstruccionismos y posmodernismos*: "Il paraît restrictif, voire faux, de nier tout rapport entre l'espace référentiel et le texte de fiction, de même qu'il serait ingénu d'évaluer le texte comme une copie conforme d'un réel que l'on tient pour objectif" (Westphal, 2007, pp. 246-247)¹⁴. No existe una "cesura total" entre el texto y el espacio "real", ni una "alteridad radical" que separe la ficción de la realidad o la representación del referente (Westphal, 2007, p. 272). En efecto, se puede franquear el "umbral entre la realidad y la ficción" (Westphal, 2007, p. 275) y no tienen por qué ser incompatibles las que Tally denomina "geografía de lo real" y "geografía de lo imaginario" (Tally, 2011, pp. 2-3)¹⁵. Así sucede con la narrativa de Tizón, narrador "realista", pero sin caer en costumbrismos, folklorismos y pintoresquismos "regionalistas"¹⁶; y sin cortar tampoco los lazos con

¹⁴ "Parece restrictivo, e incluso falso, negar toda relación entre el espacio referencial y el texto de ficción, lo mismo que sería ingenuo evaluar al texto como una copia conforme a una realidad que se considera objetiva."

¹⁵ Sobre la *Geocrítica* véase Collot, 2015, pp. 67-70.

¹⁶ A estas actitudes las define así Tizón: "el vicio del regionalismo, del color local y del folklorismo, del cual un escritor debe huir como de la peste." (Tizón, 1996, p. 122). Y del mismo modo, rechaza esa "especie de afán de anticuario" y de "folklorista" que cultivó al principio de su obra (Tizón, 1996, p.123; 1993, p. 511); "A lo largo de lo hecho y de lo vivido, me fui despojando, según creo, de lo particular, lo propio y local, y he tratado de decir lo que tenía que decir, menos pintorescamente y con más exactitud, aunque la exactitud sea enemiga del oficio de la narración." (Tizón, 1993, p. 506), "Toda mi vida práctica estuvo orientada por esos rituales míticos, que no serían fantasías espléndidas pero que eran y son reales, tal vez incomprensibles para los demás, o que los demás desechan como meros pintoresquismos sin sentido o extravagancias folklóricas o prosaicas, es decir no prestigiadas por patrones grecolatinos ni literariamente embellecidos." (Tizón, 1993, p. 508), "Quería huir, yo también de aquello que después señaló Arguedas: del peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca o engrilla y acota." (Tizón, 1993, p. 509). Tizón considera al escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) como uno de sus "maestros adoptivos" (Tizón, 1993, p. 506): "Arguedas fue uno de mis maestros. Yo realmente aprendí a sacudirnos estos prejuicios lingüísticos culturales leyéndole a él. Creo que es un escritor fundamental en la literatura de Sudamérica." (Buchanan, 1994, p. 38); "Había que registrar todo esto, en algún momento creí que me iba a convertir en un antropólogo o un anticuario y me di cuenta de que ser un curador cultural no era una tarea para mí, que la cultura no muere, transmigra, se transforma. Hay casamientos culturales, por ejemplo el que se produce entre la imaginaria aborigen y la cultura religiosa española y producen el barroco." (Tizón, 2016).

el mundo de la Puna, como lo han dicho ya varios críticos¹⁷.

La *historicidad* de la Puna

Como toda región, más que una extensión puramente “natural”, la Puna es una unidad socio-espacial y con una duración histórica; por lo tanto, hay que *concebir*la como una entidad relacional de *espacio geográfico + tiempo histórico + sociedad humana*. En el sentido de Sánchez, como toda región, la Puna es también *compleja*, o sea, es el “producto de la conjunción de elementos físicos, históricos, sociales, etc.” (Sánchez, 2005, p. 91). Cuáles sean los límites espaciales y temporales de la región y quiénes sean dichos agentes humanos son otros temas, pero las implicaciones de teoría y de método de estas propuestas son insoslayables: un estudio *geocrítico* de la obra de Tizón requiere un enfoque interdisciplinario en el que concurren la Geografía, la Historia y las ciencias sociales. Prieto (2013) propone una “integración vertical” de tres niveles del *lugar*, que denomina *fenomenológico, social y natural/material* y que requiere un enfoque interdisciplinario entre las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias naturales (pp. 192 y 198-99); en la obra narrativa de Tizón, convergen esos tres niveles: su experiencia personal de la Puna, las realidades histórico-sociales de sus habitantes y la configuración natural de la geografía puneña.

Desde otra perspectiva, que se superpone con la anterior, en tanto que convergencia e interdependencia de *espacio + tiempo + sociedad*, el estudio de la Puna invita a un análisis no ya exclusivamente geográfico o histórico o sociológico, sino más bien *geohistórico*. En efecto, en la Puna de Tizón, convergen la *historicidad* y la *geograficidad*, pero no entendidas ambas en un sentido abstracto y general, sino como experiencias concretas del espacio y del tiempo puneños del propio

¹⁷ “¿Y qué es la Puna? Esa alta meseta andina, árida y fría, que comienza en la frontera noroeste de la Argentina y continúa en el altiplano boliviano, atravesada por cadenas de volcanes, con grandes salares y algunas lagunas, cruzada por la Quebrada de Humahuaca. Pero esa es y no es la Puna de Tizón, porque la Puna de Tizón es sobre todo una invención. Sin embargo, esa Puna literaria existe porque los espacios literarios son espacios reales. Aunque los cartógrafos no los detecten, inciden en la realidad y la modifican.” (Fleming, 2006a, pp. 1620-1621; 2006b, pp. 12-13); Foffani y Mancini se refieren así a Saer y Tizón: “Ambos escritores conforman un paisaje en el que no están todavía rotos los puentes que lo siguen vinculando a una referencialidad geográfica concreta. Sin embargo, la transformación del paisaje que ambos efectúan implica la idea de su construcción, de su edificación imaginaria.” (Foffani y Mancini, 2000, p. 263); con respecto a Tizón, dicen: “Su literatura, engañosamente, no representa, sino *significa* un paisaje, un lenguaje, historias y personajes que responden por sus características a ese espacio referencial al que el escritor pertenece. Y es precisamente en la configuración espacial de sus textos donde con mayor nitidez se observa el trabajo a partir del cual el lenguaje actúa como un mediador que procesa la belleza natural del paisaje original.” (Foffani y Mancini, 2000, p. 278; subrayado en el original). Para la relación entre “paisaje real” y “paisajes verbales” véase también Castellino, 2003, pp. 185-88.

Tizón y en tanto que miembro de una determinada sociedad. Y lo mismo les pasa a los personajes de su narrativa que viven en la Puna, ellos también situados en sus propias coordenadas espacio-temporales.

Ya se sabe que los procesos y las experiencias de toda persona (y de todo personaje) se organizan temporalmente y en esto consiste su *historicidad*, o temporalidad, constitutivas: "De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.", dice Borges en su poema "Heráclito" y de esto hay innumerables muestras en la narrativa de Tizón. Porque, en efecto, el tiempo es uno de sus únicos temas, como él mismo lo admite (Tizón, 2006, p. 484; 2000, p. 38). Véase, por ejemplo, esta agudísima conciencia de la fugacidad e irreparabilidad del tiempo, justamente cuando se está en camino, en este caso al destierro:

Es verdad lo que dijo don Plácido. Por aquí no se va a ninguna parte. Y sin embargo nunca en ningún lugar me he sentido tan pasajero de la vida y al mismo tiempo tan aferrado a estos momentos, tal vez precisamente porque los sé más fugaces que otros o porque, siendo consciente de mi fuga me esfuerzo dolorosamente por retenerlos. Quiero dejar atrás la estupidez y la crueldad, pero en compensación debo retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo. (Tizón, 2001, pp. 133-134)

Con respecto a la *historicidad* de la Puna, en bastantes pasajes de su obra, Tizón se refiere a la inmovilidad de la naturaleza, sobre todo de esas piedras, ciénagas y escarchas para las que no pasa el tiempo (Tizón, 2014, p. 128). Sin embargo, la Puna tiene su propia *historicidad*, esto es, a pesar de la aparente inercia del paisaje, de un regato, por ejemplo, "la naturaleza tiende a ser revolucionaria" (Tizón, 2006, p. 253), es decir, tiene su propia historia, la que se viene denominando "historia natural", como el mismo Tizón lo señala varias veces: "La naturaleza, siempre igual a sí misma, es a la vez revolucionaria, no admite sujeciones ni tributos ante ella, ya que los registros de propiedad sólo son una burla." (Tizón, 2012, p. 94). "En la naturaleza nada es casual" (H. Tizón, 2006, p. 306), "la naturaleza no mata, sólo disuelve y transforma" (Tizón, 2011c, p. 97) – dirá en otros textos.

Desde el punto de vista temporal, los fenómenos naturales de la Puna se presentan como cíclicos, con un orden de alternancia permanente, o no cíclicos, pero recurrentes. Entre los fenómenos que se repiten regularmente se encuentran los días y las noches (Tizón, 2001, p. 25), los amaneceres, los atardeceres y las estaciones del año (Tizón, 2000, p. 65; 2006, pp. 190, 199, 292; 2002, pp. 147, 161; 2012, p. 79); los fenómenos naturales no cíclicos, sino transitorios, pero recurrentes, en la naturaleza y en la narrativa de Tizón, son los vientos, las lluvias y las nevadas, entre otros.

En otro sentido, la Puna no es sólo geología, clima, viento y silencio, sino también escenario del pasado, región *vivida* como *lugar* de la historia argentina:

Este desierto, ultrajado cuando sopla el viento, hecho de estelas geológicas y de sal, eternamente silencioso, fue sin embargo, en los tórridos días y en las altas noches el escenario de paso de séquitos imperiales, de zaparrastrosas tropas guerreras, de conquistadores extraviados y locos detrás de equívocas quimeras. (Tizón, 2000, p. 180)

Véase este otro pasaje, que, a pesar de su extensión vale la pena citar en su totalidad:

Cuando F. realizaba un trabajo de campo sobre el borde de este desolado país, me habló de cómo en un determinado lugar se daba la conjunción del neolítico con la posmodernidad, integrándose sin solución de continuidad. En un radio de no más de un par de leguas, estaban sobrepuestos, pero funcionales entre sí, no lejos de las cavernas con petroglifos, viviendas de arquitectura bíblica, con sus corrales circulares de piedra como el de Isaac, y sobre la cumbre de las viviendas, la antena de la TV captando imágenes y palabras universales en la neolengua del discurso global y único. El avance de la civilización, de la razón y del orden ha clasificado todo, fotografiado y catastrado. (Tizón, 2012, p. 76)

Como puede verse, la *historicidad* del espacio puneño hace coexistir en él varias capas temporales. Desde la *Geocrítica*, Westphal (2007) sostiene que los humanos son una pluralidad de tiempos (p. 28) y que la sincronía, lejos de ser homogénea, está atravesada por líneas diacrónicas (p. 83). En efecto, el espacio se “temporaliza” y justamente un análisis “estratigráfico” (la metáfora geológica es bien elocuente) hace ver cómo en un mismo espacio coexisten superpuestos varios “estratos temporales”, varias *historicidades*, desde el neolítico hasta la posmodernidad: nada menos¹⁸. La región es *espacio + tiempo, sincronía + diacronía, geografía + historia*¹⁹. Bakhtin (1998) sostiene que “la imagen del hombre es siempre

¹⁸ Véase B. Westphal, 2007, pp. 199 y 222-34: análisis estratigráfico, *asincronía, policronía*; p. 229: diacronía en los lugares = espacio-tiempo; pp. 230 y 267: espacio = heterogeneidad estratificada; Collot, 2015, p. 60.

¹⁹ “Aunque la prosa del jujeño manifiesta un claro apego a la tierra, se presenta desprovista de todo ornamentalismo artificioso. Y ello es así porque el paisaje, antes que conformar un cuadro pintoresco para el lector ávido de color local, se transforma en un ámbito en el que se entran elementos de origen geográfico y cultural. De este modo, las montañas lejanas que clausuran los poblados, la tierra dura y estéril donde es penoso respirar, el cielo que ruge con su voz implacable y colérica, el viento borrando las huellas de la vida, van pintando una realidad geográfica, pero

intrínsecamente *cronotópica*" (p. 85) y lo mismo se puede decir de toda región, entendida también como la conexión, intersección y fusión inseparables de tiempo y espacio²⁰. Y de allí que, como se ve en los dos pasajes citados poco antes, Tizón no sea ajeno a los hechos históricos que tuvieron lugar en la provincia de Jujuy, como el éxodo jujeño de 1812, en *Sota de bastos, caballo de espadas*, o la batalla de Quera de 1875, en *Fuego en Casabindo*²¹.

Tizón tiene una aguda conciencia del tiempo y sus efectos, reflejada en pasajes como los siguientes: "... el tiempo, que nunca se detiene, a su paso siembra la muerte de todo." (Tizón, 2011b, p. 62), "Yo escribo tratando de registrar el fulgor de algo que se extingue, para bien o para mal. Y sé que todo pasado será barrido por la inexorable marca del tiempo, en la que ha de perderse y conservarse a la vez." (Tizón, 2000, p. 58), "Era el Tiempo. Fuerza invisible y lenta que corroe, debilita, acumula, destruye. Que entorpece el ala de las aves, licua las osamentas de los muertos; que seca los ojos." (Tizón, 2011a, p. 31).

Y desde esta perspectiva temporal, contempla Tizón los pueblos de la Puna, sus casas, iglesias y cementerios, sumidos en la ruina, el abandono y el olvido. Todo un trabajo puede escribirse sobre el sentimiento de las ruinas en la obra de Tizón, pero si se quisiera, aunque sea sólo una muestra condensada de esta visión del paisaje puneño, se podría citar el siguiente texto de *La casa y el viento*:

Afuera no hay sombras ni luces; ni un árbol. Sólo muy de vez en cuando se adivinan las cuatro o cinco casas de un pequeño pueblo rodeando

también un mundo aislado y abandonado que transcurre en el encierro y el silencio, donde los niños mueren 'panzones de no comer' y las casas semi-destruidas lucen como 'caries en esa boca sin risa ni rumores, ni música' (*El cantar* 15)." (Massei, 1998, p. 126). La sincronía de ese presente social es el resultado de la diacronía histórica de la Puna.

²⁰ "We will give the name *chronotope* (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. (...) What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature; (...) In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope." (Bakhtin, 1998, p. 84). Para un análisis de *Fuego en Casabindo*, *El hombre que llegó a un pueblo* y *La mujer de Strasser* basado en la noción de cronotopo véase Puertas, 2007.

²¹ Para los contextos históricos en que se enmarcan ambas novelas véanse los análisis de ambas en Massei, 1998. Una tenue conexión con Belgrano constata Tizón así, en relación con la escuela a la que asistió en su infancia: "Era una escuela mixta, donde había niños de 7 a 14 años, mezclados en la misma aula que era un cuarto en una casa rural donde alguna vez durmió el general Belgrano." (Tizón, 1982, p. 367).

la iglesia –también abandonada–, único lujo de los pobres, o los cementerios en los altozanos barridos por los vientos, diezmados por la erosión y el olvido, como necrópolis persas. (Tizón, 2001, p. 22)

Temas constantes en la narrativa de Tizón son también la vejez y la muerte, o, mejor aún, los viejos y los muertos. Y no menos lo asedia el gran tema de la recuperación del espacio perdido y del tiempo pasado: de allí que haga tantas referencias a la memoria, los recuerdos, los sueños y las fotografías como medios de retener, aunque sea fugazmente, aquel mundo al cual alguna vez se ha pertenecido y que, desde el presente, se contempla muchas veces con nostalgia. Y el otro gran tema que lo asedia es el del regreso, uno de los que da inicio a la literatura occidental: no por nada, por ejemplo, las tres secciones de *La belleza del mundo* están encabezadas por versos de la *Odisea*²². Obviamente, para Tizón no se trata solamente de un tema literario más, sino de su propia vida de exiliado, de su propia experiencia de la partida y del regreso. Pero si nada vuelve, ¿es posible, existe, el regreso?, ¿se puede hacer realidad “el sueño de Ulises: irse, viajar, regresar”? (Tizón, 2000, p. 82).

La *geograficidad* de la Puna

El espacio, aunque no menos constitutivo de la existencia que el tiempo, no ha tenido toda la atención que se merece, no, por lo menos, hasta ese “giro espacial” mencionado al principio. Los seres humanos no están “deslocalizados”, al contrario, viven en el espacio, pero no en el euclidiano o cartesiano, abstracto, uniforme y geométrico, porque toda actividad y acción humanas se dan en un sitio específico: en este *lugar* y no en ése o en aquel otro porque, como dice Geertz, “nadie vive en el mundo en general”²³. Se puede agregar también que “nadie escribe en el mundo en general”, ciertamente no Tizón, tan arraigado como estaba en Yala, en Jujuy y en la Puna²⁴. En realidad, si los filósofos pueden razonar y pensar “en

²² Otros ecos de la *Odisea* rastrea Massei en *Sota de bastos, caballo de espadas* y en *Fuego en Casabindo* (Massei, 1998, pp. 48 y 75). Tizón también traza algunos paralelos entre su vida y la de Ulises (Tizón, 1982, p. 195).

²³ “For it is still the case that no one lives in the world in general. Everybody, even the exiled, the drifting, the diasporic, or the perpetually moving, lives in some confined and limited stretch of it – ‘the world around here’.” (Geertz, 1996, p. 262). Por lo cual, dicho sea de paso, proclamar que se es “ciudadano del mundo” no sólo es inexacto, sino también imposible. Para Tizón, ese lugar en el mundo fue la Puna: “He nacido en una región situada en el confín norte de la Argentina, pero en el sur remoto del mundo.” (Tizón, 2006, p. 482), “He nacido y vivo en una región situada en el confín norte de Argentina, pero en el sur remoto del mundo.” (Tizón, 1993, p. 506); también lo describe como “un pobre confín alto y desolado, pobre y perdido en el mundo” (Tizón, 1993, p. 509). La tierra del geógrafo tampoco es una tierra en general, sino una tierra con una estructura espacial de *base / horizonte* (Besse, 2010, p. 329).

²⁴ Dice Tizón en un reportaje: “He aprendido también que el lugar donde uno nació es irremedia-

general", lo que habría que comprobar, todo narrador, por universales que sean los temas que cultive, escribe desde su propio lugar en el mundo, como el mismo Tizón lo sostiene al final del prólogo a sus *Obras escogidas*:

Un escritor cuyos únicos temas, una y otra vez, han sido la piedad, la muerte, el amor y el tiempo, solapados en crónicas de hechos que ocurren o han ocurrido en un determinado lugar del mundo y entre la gente que he conocido y son o fueron mis paisanos. (Tizón, 2006, p. 484; 1993, p. 511; Buchanan, 1994, p. 44)²⁵

Y en "Equívocos": "El hombre ha creado un puñado de historias o de mitos, que seguimos repitiendo una y otra vez, de Homero a Borges, sólo que cada quien las narra desde un lugar." (Tizón, 1996, p. 124)²⁶. En este sentido, conviene recordar las advertencias de Tizón sobre la globalización como "absolutamente castradora de lo mejor que tiene el hombre: sus raíces, un lugar concreto que nunca es mayor que una municipalidad." (Tizón, 2016)²⁷.

ble, salvo que uno quiera convertirse en otro. Pero yo no creo que el exilio haya cambiado mi relación con el medio. Acá mi relación con el medio no es apacible. Yo vivo renegando en contra del medio y vivo hablando mal de mis vecinos y de este país. Es un amor muy turbulento." (Buchanan, 1994, p. 39).

²⁵ "¿De qué y cómo podría hablar entonces un escritor del sur remoto, cuando se le pregunte por su experiencia? Luego de pensarlo di con la respuesta obvia: hablaré de lo único que puedo, es decir de mi propia vida, ya larga, como escritor de supuestas ficciones en el rincón del mundo en que me nacieron." (Tizón, 1993, p. 507), "Yo creo que un escritor sólo puede escribir sobre la tierra y la gente que de verdad conoce. De lo contrario puede correr el riesgo de caer en el turismo literario. Si lo hace con hondura, con amor o con furia, apasionadamente, todo el mundo comprenderá lo que dice, puesto que las pasiones primordiales son un lenguaje común a todos los hombres y en todo el mundo. Por eso es que si, hasta cierto punto, el escritor puede ser indiferente a la militancia política o a otras actividades, jamás puede ser indiferente a la tierra donde nació." (Buchanan, 1994, p. 38). Dice uno de los personajes de *Fuego en Casabindo*: "No valemos nada fuera de nuestro lugar, Genovevo. Los que se van se mueren." (Tizón, 2011a, p. 83).

²⁶ "En su esencia, todas las fábulas son formas cambiantes de una misma y carecen de autor; sólo la manera de narrar admite autores." (Tizón, 1993, p. 508), "Pero, a la vez, la propuesta de que todo podría ser siempre nuevo, inocente y limpio, de que podremos narrar una y otra vez lo mismo, con palabras renovadas, con otra voz." (Tizón, 1993, p. 510).

²⁷ "Si tomamos la globalización como universalización de los derechos y los saberes es bienvenida, pero si la extendemos a todos los ámbitos, es absolutamente castradora de lo mejor que tiene el hombre: sus raíces, un lugar concreto que nunca es mayor que una municipalidad. Ese dominio sagrado es el laboratorio del escritor, el escenario en donde aprehende el alma de sus personajes en la figura de sus vecinos. Un vecindario que funciona como núcleo social, encierra en sí, todo. Los siete pecados capitales andan caminando por la calle, ahí, en un pueblito. Hasta las pasiones disimuladas, son notables allí. Por eso es que los grandes novelistas han hecho mucho hincapié en su pequeño lugar. Flaubert, por ejemplo o Mauriac, son escritores absolutamente de su provincia, aunque como tales, en Francia no tienen el mismo sentido que le damos en la Argentina." (Tizón, 2016). A título ilustrativo, recuérdese que en la década del treinta y en Estados Unidos, ya Ransom advirtió los peligros que les presentaban a las culturas regionales la industrialización y lo que hoy

A este estar situado del ser humano en un espacio se denomina *geograficidad*, tal como la explicita Besse. Partiendo de la premisa fundamental de que los humanos son *historia* y *geografía* (Besse, 2010, p. 327), dice Besse que “la geografía es más que una ciencia, es una dimensión fundamental, original, de la existencia humana” (p. 327). La existencia se desenvuelve en la espacio-temporalidad, o sea, en dos regímenes: el “régimen de *historicidad*”, o experiencias humanas de la temporalidad, y el “régimen de *geograficidad*”, o experiencias humanas de vivir social y culturalmente en el espacio (p. 332). Y al igual que la *historicidad*, la *geograficidad* es una “dimensión constitutiva de la humanidad misma” y así como aquélla precede a la ciencia histórica, ésta predata a la ciencia geográfica, a la vez como realidad y como experiencia (p. 328). Otra vez la palabra “experiencia”, que remite a esta *geograficidad* entendida como la “dimensión subjetiva, vivida, de las experiencias de los espacios y los lugares” (p. 326): es la Puna como espacio *vivido*, “experimentado y practicado” (p. 328), es decir, como “experiencia”, según dijo Tizón, de él mismo y también de los personajes de su mundo narrativo. La realidad geográfica siempre es aprehendida a través de una experiencia, nunca como un objeto exterior e indiferente (p. 329): es ésta, en fin, la “estructura antropológica fundamental” del ser humano (p. 331). Y esta mirada vuelta hacia las realidades sociales de la Puna es lo que distingue la narrativa de Tizón (y de otros autores) de aquellas obras del “primer regionalismo” que presentan una visión idealizada de la naturaleza americana y divorciada muchas veces de las sociedades que la habitan²⁸. El paisaje no se le presenta como un *locus amoenus*, antes bien, puede ser un paisaje de pobreza y exclusión y en este aspecto, la narrativa de Tizón no sólo recoge la herencia de grupos como *La Carpa* y *Tarja*, sino también es producto de las realidades sociales con las cuales convivió él mismo desde su infancia en Jujuy²⁹.

se denomina *globalización*: “Regionalism is as reasonable as non-regionalism, whatever the latter may be called: cosmopolitanism, progressivism, industrialism, free trade, interregionalism, internationalism, eclecticism, liberal education, the federation of the world, or simple rootlessness; so far as the anti-regional philosophy is crystallized in such doctrines. Regionalism is really more reasonable, for it is more natural, and whatever is natural is persistent and must be rationalized.” (Ransom, 1984, p. 47; este ensayo se publicó por primera vez en 1934).

²⁸ “En América del Sur, mientras yo fui joven, el relato literario era tan sólo el paisaje como telón de fondo de un regodeo estético, o exótico, de buena fe en los más logrados, pero casi siempre como fenómeno abstracto y ambiguo que sirvió para todo y sobre todo para eludir. Hasta que la ‘nueva novela’ puso al individuo como sujeto y entonces la narración de América se encarnó. Esa historia es también la historia de mis libros.” (H. Tizón, 1993, p. 510).

²⁹ Sobre estos temas véase Massei, 1998, pp. 12 y 22-33. En ese “primer regionalismo”, Massei incluye a autores como Joaquín V. González y Martiniano Leguizamón. Dice Tizón: “Mi infancia transcurrió en un paisaje de los que se llaman imponentes: montañas cubiertas de vegetación, un pueblo pequeño, habitado por aborígenes, mestizos o criollos aindiados, y extranjeros *outsiders* (no el extranjero inmigrante y laborioso, sino el aventurero: un ruso blanco que, borracho, apostó a que se pegaba un tiro en la cabeza por una caja de cerveza, y ganó la apuesta; una dama ingle-

Vivir (en) la Puna

“Vivir en la Puna” significa simplemente habitar en esa región, “*estar allí*”; “vivir la Puna” implica una vivencia íntima, personal y hasta cierto punto intransferible de la misma: “*ser puneño*”. Con palabras ya citadas del mismo Tizón, en el primer caso, la Puna es “un lugar geográfico”, en el segundo, “una experiencia”. Y cuando la región sea esa “experiencia” en la que se concreta la *geograficidad* del ser humano, cabe preguntarse no sólo cómo se *perciben* y se *conciben*, sino también cómo se viven los fenómenos naturales. Bachelard cita un texto de Coleridge (1772-1834) sobre la visión del cielo profundo más como un sentimiento que una experiencia visual o, más bien, como la fusión del sentimiento y de la vista (Bachelard, 1965, p. 191). De la misma manera, hay que estudiar cómo se vive (en) la naturaleza puneña y si en la obra de Tizón se unen también las percepciones con los estados afectivos. El caso del viento es muy ilustrativo. En efecto, el viento puede servir como metáfora de la vida humana:

Una ráfaga de viento frío agitó el duraznero desprendiendo algunos pétalos y él pensó que aquello era como metáforas de su propia vida, que se deslizaban y caían por entre sus propios dedos separados que no supieron retenerla, como una ternura de lo que no fue. (Tizón, 2002, pp. 254-255)

Pero, más que una metáfora, el viento se presenta primero como el Gran Destructor:

... ya no lloviznaba, pero el viento movía las hojas del nogal; no la lluvia, sino el viento, cuando sopla en los atardeceres como el de ahora, siempre lo entristeció; el viento como el ritmo del tiempo que huye, de los días de la vida, de los rostros, de las figuras patéticas e ilusorias, y de los nombres perdidos, espectros apagados, desvanecidos como sueños. Todas las cosas desaparecen y se destruyen con el viento, las hojas caídas, las almas muertas, las voces, las sonrisas de aquellos que creíamos amar, las lunas llenas revelando los campos floridos del verano. (Tizón, 2011b, p. 153)

¿Cómo se vive (en) el paisaje puneño? Véase ahora este pasaje de *La casa y el viento*, en el cual el narrador reflexiona sobre su propia vida, rumbo al destierro:

sa coleccionista de mariposas; un húngaro obsesionado por la idea de almacenar la energía liberada de los rayos...)” (Tizón, 1982, p. 366; subrayado de Tizón).

Sentado en la cama, con las botas puestas miro. Nieva otra vez y el viento afuera se arremolina caprichosamente en suaves o bruscos vaivenes, en espirales, como una rúbrica nerviosa y loca. Miro y veo: el viento y la nieve que cae, y juegan, como ahora mi corazón, mi juventud que tal vez se va, imitando al viento. Esto mismo, este paisaje presente en mí desde la infancia y que ahora veo, porque se necesita haberlo visto durante toda una vida para verlo. (Tizón, 2001, pp. 156-157)³⁰

“Miro y veo: el viento y la nieve que cae, y juegan, como ahora mi corazón, mi juventud que tal vez se va, imitando al viento”: fusión del sentimiento y de la vista, como decía Coleridge. El narrador y el paisaje se hacen uno: su juventud imita al viento y esa forma de vivir (en) el paisaje sólo es posible como resultado de la experiencia de toda su vida: no sólo hay que mirarlo y verlo, también hay que *vivirlo* y *revivirlo*, para lo cual función no menos crucial tiene la memoria en la *percepción* y re-conocimiento de los lugares conocidos anteriormente o percibidos por primera vez³¹.

Finalmente, ¿hay una trascendencia, es posible una apertura hacia Dios en este paisaje, una experiencia de Dios?, ¿Dios está presente en todas partes? Dice Tizón en *Tierras de frontera*: “el ojo alerta de la vida, abierto y promisorio, el rastro de la sandalia de Dios, presente en cualquier lugar cuando aprendemos a verlo.” (Tizón, 2000, p. 242). Pero, ¿cómo pensar a Dios en este paisaje?, se pregunta un sacerdote español llegado a la Puna:

Bajo la pequeña sombra del quitasol que apenas le guarecía la cara, él contemplaba el paisaje mientras viajaba; esos cerros pelados y duros, aquellas dunas de arena fina acumulada en las faldas, el cielo muy alto, claro y vacío, inhabitado y abstracto, la increíble ausencia del hombre, esta luz ennegrecedora y tan parecida a las tinieblas; el aire enrarecido.

³⁰ En una entrevista que le hizo Manzoni, refiriéndose a *La casa y el viento*, así explica Tizón el significado del título de su novela: “La casa en la novela es la patria, la matriz, la cueva, y el viento es la Historia. Cuando uno sale como el topo, o como el recién nacido de la cueva, el viento de la Historia tiende a zamarrearlo, a jugar, a batirlo, a proyectarlo... a aventarlo, como dicen los mexicanos. Es la historia de un hombre que quiere recorrer, a partir de su casa cerrada, para siempre, tal vez, un paisaje humano y geográfico que quizá ya no va a ver nunca más.” (Manzoni, 1997, p. 33); en términos semejantes se expresa Tizón en la entrevista con Buchanan (1994, pp. 39-40). Sobre esta novela como “experiencia de la pérdida, la separación, el desarraigo” véase de Diego, 2000, p. 441.

³¹ “Todos somos hijos del viento y el viento sopla a nuestro favor alguna vez. Sólo basta estar atento y oírlo. Luego el viento cambia y sopla para otros. Pero hay que aprender a escucharlo, así el que es sensato y de buen oído no tiene necesidad de ser valiente.” (Tizón, 2005, pp. 95-96).

¿Cómo es posible pensarte aquí, Señor, con pelos y ojos, con piernas, con aliento en la voz, con voz? (Tizón, 2014, p. 16)

Como ya se ha visto, para Tizón la Puna es una “experiencia” y que “quien no conoce la vastedad de su silencio y su soledad nunca podrá conmoverse”. En un reportaje, afirma, evocando su educación primaria: “La trigonometría, el álgebra, los logaritmos me dejan aún ahora tan perplejo como la idea de Dios.” (Tizón, 1982, p. 367). No obstante, hay que preguntarse ahora si en medio de esas vastas y silenciosas soledades, se puede tener la experiencia de lo divino, de Dios³². La respuesta proviene del propio Tizón en *La casa y el viento*, rumbo al exilio: “Cuando el sol está a media altura salgo a holgazanear por los alrededores; el paisaje es plano y vacío, el cielo sin una nube, las montañas como una presencia silenciosa, un descomunal testimonio de Dios.” (Tizón, 2001, p. 159).

Un lugar es un espacio “humanizado”, pero ¿basta la presencia de una persona en medio de un páramo o de un bosque para que ese sitio se convierta realmente en un lugar? Un largo pasaje de *Memorial de la Puna* se plantea esta pregunta³³. En síntesis, dice Tizón, Dios y la naturaleza se identifican y él se siente parte de ésta: “Cuando uno se acostumbra a verla así, se da cuenta al mismo tiempo de que la naturaleza es Dios, y me siento así yo mismo una parte de Dios.” (Tizón, 2012, p. 94). Pocas líneas después, dice:

³² Sobre la religión y las formas de vida religiosa en la Puna en la obra de Tizón véase Real, 1982, pp. 426-427.

³³ “En este atardecer, sentado en paz en la gran piedra de la rivera con caprichosa forma de butaca, como lo hacía cuando era niño, contemplo el valle y el cielo se abruma. La naturaleza, siempre igual a sí misma, es a la vez revolucionaria, no admite sujeciones ni tributos ante ella, ya que los registros de propiedad sólo son una burla. Cuando uno se acostumbra a verla así, se da cuenta al mismo tiempo de que la naturaleza es Dios, y me siento así yo mismo una parte de Dios.

Solamente logramos ver a la naturaleza en el bosque, y por ello siempre nos sentimos niños; la eterna juventud en que logramos desprendernos de los años, y cualquiera que viva sigue siendo un niño. Es cierto, en los bosques está la perpetua juventud, en la soledad y el silencio de la naturaleza retornamos a la razón y a la fe.

Mis ojos se aclaran y veo todas las cosas a través de las cosas, porque soy una porción de Dios, que es mi amigo más íntimo. En el medio de la naturaleza, no estoy solo ni ignorado; todo lo que sucede aquí, entre lagos y montañas, es parte de mí mismo. Ésta es mi fuerza y mi consuelo, esta armonía es compartida con todo el resto, con todo lo que existe, porque existió antes y existirá después.

Sólo cuando estamos confundidos y perdidos llegamos a sentir una especie de desierto del paisaje, y el diario que se forma en nosotros es semejante a la sensación de pérdida de un ser muy querido. Porque para un hombre agobiado por la tristeza, la calamidad y el dolor, su alma quedó confundida en la naturaleza sin perder el color y calor de su propia fogata, que ha dejado languidecer.” (Tizón, 2012, pp. 94-95).

Mis ojos se aclaran y veo todas las cosas a través de las cosas, porque soy una porción de Dios, que es mi amigo más íntimo. En el medio de la naturaleza, no estoy solo ni ignorado; todo lo que sucede aquí, entre lagos y montañas, es parte de mí mismo. Ésta es mi fuerza y mi consuelo, esta armonía es compartida con todo el resto, con todo lo que existe, porque existió antes y existirá después. (Tizón, 2012, p. 94)

La *percepción* que ahora alcanza Tizón va más allá de las experiencias sensoriales (lo que ven sus ojos) y le permite captar, *concebir*, la unidad del todo, sintiéndose una parte de Dios mismo. Más todavía, en esa fusión con el mundo natural que siente Tizón, se podría decir que todo éste se “humaniza”, que ese bosque, espacio intensamente *vivido*, se convierte en un *lugar*, pero no tanto porque simplemente él “esté allí”, sino porque todo éste pasa a ser parte de su propia humanidad. Convergen en esa experiencia los espacios *percibidos*, *concebidos*, *sentidos* y *vividos* y en esa “armonía” con lo que lo rodea, Tizón siente liberarse de la caducidad a que lo sujeta su temporalidad, participando de alguna manera con lo que existió, existe y existirá. Dicho con otro vocabulario, gracias a esa experiencia muy específica de la *geograficidad*, a ese estar en el bosque, el ser humano puede de alguna manera trascender su *historicidad*.

Con lo cual, se vuelve al principio de esta contribución: esta fusión entre hombre, naturaleza y Dios representa la suprema experiencia de la Puna y contaría con la entusiasta aprobación de los geógrafos humanistas. Pero en la obra de Tizón, esta visión del mundo circundante, “desde adentro”, no se disuelve en la pura subjetividad de una primera persona narrativa, librada nada más que a sus impresiones, porque también sabe ver a la región “desde afuera”, si no con actitud “científica” en el sentido más riguroso del término, sí con la mirada alerta de quien conoce muy bien las realidades sociales, su pasado y su presente. La “fusión” con el entorno coexiste con la toma de distancia y en ambas aproximaciones a la Puna, Tizón ha dejado páginas inolvidables que invitan tanto al deleite de la lectura como a la reflexión sobre el destino de la región.

Bibliografía

Bachelard, G. (1965). *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti.

Bakhtin, M. M. (1998). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press. 84-258.

Besse, J.-M. (2010). Observaciones sobre la geograficidad. Genealogía de la palabra, desafíos epistemológicos e históricos. En Delacroix, C.; Dosse, F. y García, P. (Dir.). *Historicidades*. Buenos Aires: Waldhuter Editores. pp. 323-339.

Biglieri, A. A. (2016a). Castilla como región: reexamen del problema. En González del Pozo, J. (dir.). *Castilla bajo mirada extraña*. Valladolid: Editorial Páramo. pp. 37-58.

— (2016b). La Mancha, de Cervantes al 98. En D'Onofrio, J. y Gerber, C. (dir.). *Don Quijote en Azul: actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015*. Tandil: Editorial Unicen. pp. 13-37.

— (2017). Los espacios abiertos de la pampa argentina. *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. (16). pp. 120-157.

Blij, H. J. de; Muller, P. O. y Nijman, J. (2004). *Geography: Realms, Regions, and Concepts*. New York: John Wiley & Sons.

Buchanan, R. D. (1994). Entrevistas. *Hispanamérica*. (69). pp. 37-44.

Carlevari, I. J. F. y Carlevari, R. D. (2007). *La Argentina: Geografía económica y Humana*. Buenos Aires: Alfaomega.

Casey, E. S. (1996). How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena. En Feld, S. and Basso, K. H. (dir.). *Senses of Place*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press. pp. 13-52.

Castellino, M. E. (2003). Imágenes del noroeste argentino: estrategias de construcción del espacio en la narrativa de Fausto Burgos y Héctor Tizón. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. XLVIII(68). pp. 183-197.

Cela, C. J. (1989). *A vueltas con la novela. Obra completa*. Barcelona: Ediciones Destino. XII, PP. 757-763.

Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria de los textos. En García, M., Punte, M. J. y Puppo, M. L. (Dir.). *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores. PP. 59-75.

Cresswell, T. (2004). *Place: a short introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

- Daus, F. A. (1978). *Geografía y unidad argentina*. Buenos Aires: Centro Naval.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2: mille plateaux*. Paris: Les Éditions du minuit.
- Demeritt, D. (2002). What is the "social construction of nature"? A typology and sympathetic critique. *Progress in Human Geography*. 26(6). pp. 767-790.
- Diego, J. L. de. (2000). Relatos atravesados por los exilios. En Drucaroff, E. (dir.). *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores. 11. pp. 431-58.
- Fleming, L. (1984). Una literatura del interior: el noroeste argentino. *Cuadernos hispanoamericanos*. (408). pp. 132-145.
- (1987). Un aspecto de la narrativa de Héctor Tizón. *Anales de literatura hispanoamericana*. 16. pp. 111-116.
- (2006a). La narrativa de Héctor Tizón: una lengua de frontera. Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, S. I.: *CEEIB*. 1620-1627.
- (2006b). Predestinado a la frontera. En Tizón, H. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara. pp. 11-34.
- Foffani, E. y Mancini, A. (2000). Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje. En Drucaroff, E. (Dir.). *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores. 11. pp. 261-291.
- Geertz, C. (1983). *Art as a Cultural System. Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books. pp. 94-120.
- (1996). Afterword. En Feld, S. and Basso, K. H. (Dir.). *Senses of Place*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press. 259-62.
- Lain Entralgo, P. (1968). *Guía plástica de Castilla. Una y diversa España*. Barcelona-Buenos Aires: E.D.H.A.S.A. pp. 79-92.
- (1972). *A qué llamamos España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

- Lewis, M. W. y Wigen, K. E. (1997). *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Manzoni, C. (1997). Migración y frontera en la escritura de Héctor Tizón. *Hispanamérica*. (78). pp. 29-37.
- Massei, A. P. (1998). *Héctor Tizón: Una escritura desde el margen*. Córdoba: Alción Editora.
- Moliner, M. (1984). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos. 2 vols.
- Moslund, S. Pultz (2011). The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading. En Tally Jr., R. T. (Dir.). *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York, Palgrave Macmillan. pp. 29-43.
- Murphy, A. B. (1991). Regions as social constructs: the gap between theory and practice. *Progress in Human Geography*. 15(1). pp. 23-35.
- Ortega y Gasset, J. (1976). *La deshumanización del arte. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente. pp. 13-64.
- Paasi, A. (1991). Deconstructing regions: notes on the scales of spatial life. *Environment and Planning A*. 23(2). pp. 239-256.
- Poderti, A. E. (2000). *La Narrativa del Noroeste Argentino: Historia Socio Cultural*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Prieto, E. (2013). *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*. New York, Palgrave Macmillan.
- Puertas, R. (2007). Variaciones del mundo narrativo de Héctor Tizón. *Revista de Literaturas Modernas*. (37-28). pp. 275-85.
- Ransom, J. C. (1984). *The Aesthetic of Regionalism. Selected Essays of John Crowe Ransom*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press. pp. 45-58.
- Real, C. (1982). La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de la derrota. *Cuadernos hispanoamericanos*. (380). pp. 419-431.

Romero, L. A. (Coord.) (2004). *La Argentina en la escuela: la idea de nación en los textos escolares*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Rossi, F. (1973). *Geografía de la República Argentina: segunda parte*. Buenos Aires: Editorial Stella.

Sánchez, D. C. (2005). Clasificación del espacio: construcción de límites y fronteras en geografía. En Guiance, A. (dir.). *La frontera: Realidades y representaciones*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. pp. 87-109.

Sarmiento, D. F. (1997). *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

— (2003). *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra.

Sayer, A. (2000). *Realism and Social Science*. London: SAGE Publications.

Strabon (1969). *Géographie*. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres". I, 1re partie.

Tally Jr., R. T. (2011). On Geocriticism. En Tally Jr., R. T. (dir.) *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York, Palgrave Macmillan. pp. 1-9.

Tizón, H. (1975). *Sota de bastos, caballo de espadas*. Buenos Aires: Crisis.

— (1982). Héctor Tizón. *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. En Zanetti, S. (Dir.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pp. 366-370.

— (1993). Las palabras que narran. *Cuadernos hispanoamericanos*. (517-519). pp. 506-511.

— (1996). Equívocos. *Revista de Occidente*, 179, 120-124.

— (1999). Héctor Tizón. *Exilios (Porqué volvieron)*. En Gómez, A. (Dir.). Buenos Aires: Homo Sapiens Ediciones. 195-197.

— (2000). *Tierras de frontera*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2001). *La casa y el viento*. Buenos Aires: Alfaguara.

- (2002). *Luz de las crueles provincias*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2005). *El hombre que llegó a un pueblo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2006). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2011a). *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2011b). *La belleza del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2011c). *La mujer de Strasser*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012). *Memorial de la Puna*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2014). *El cantar del profeta y el bandido*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2016). Héctor Tizón. *Escenarios Alternativos*, 17 de abril.
- Tuan, Y. (1974). Space and Place: Humanistic Perspective. *Progress in Human Geography*, (6). pp. 211-252.
- (2007). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.

SOBRE EL ESTATUTO LITERARIO CONTEMPORÁNEO

Alfredo Saldaña
Universidad de Zaragoza
asaldana@unizar.es

Resumen

En los estudios literarios, el desarrollo de ciertos paradigmas disciplinares supuso en su momento la aparición de un nuevo escenario epistemológico caracterizado por unas marcadas derivas metateóricas y un replanteamiento de los objetivos y estrategias de la filología. La irrupción de esas disciplinas científicas ha mostrado el agotamiento de un modelo no tanto histórico como historicista, positivista, apegado a la tradición (nada o muy poco atento a la existencia de fenómenos como la intertextualidad, la poligénesis o el entretrejimiento de diferentes lenguajes artísticos) y el extraordinario desarrollo que han experimentado los estudios de teoría literaria, historia comparada de la literatura y teoría de la historia literaria, que han apostado por un nuevo concepto de "historia literaria" marcadamente crítico, ideológico y estético.

Palabras clave: historia literaria, literatura contemporánea, teoría literaria.

En principio, como una expresión más de la producción cultural habría de verse la práctica literaria, una actividad que conlleva unas implicaciones políticas, económicas, éticas, estéticas, simbólicas y espirituales en el seno de la sociedad en que aparece. Durante buena parte de la historia cultural de la humanidad, y en determinados momentos de una forma particularmente intensa, las obras literarias se han entendido como *creaciones* merecedoras de aprecio y no como *construcciones* destinadas a ser analizadas y comprendidas. Es sabido que las disciplinas encargadas de regular la literatura como institución social se han ocupado a lo largo de esa misma historia de sistematizar y ordenar su estudio, es decir, se han dedicado a introducir jerarquías y prioridades, valores y sentidos. Si nos fijamos en las muy diversas funciones que la literatura ha desempeñado a lo largo del tiempo, es un hecho que se trata de una práctica en la que encontramos numerosos perfiles, nada, por lo tanto, esencial, dotada además de una gran diversidad temática, estilística y formal.

Se habla de literatura, es decir, de una experiencia histórica cuyo estudio fue dotándose de un estatuto científico a partir del romanticismo, en un primer mo-

mento con paradigmas de tradición filológica y humanista, alimentados en ocasiones por un positivismo demasiado estrecho, dotados luego de un aparato conceptual y epistemológico cada vez más complejo, hasta alcanzar en las últimas décadas disciplinas un tanto híbridas en su formación que se nutren de modelos teóricos, filosóficos y culturales tan dispares como el marxismo, el psicoanálisis, la fenomenología, la hermenéutica, el estructuralismo, la deconstrucción o la etnología y la sociología críticas. Un escenario, pues, intensamente fragmentado y heterogéneo gestionado por escuelas metodológicas e instituciones educativas que han acabado a menudo constituyéndose como *aparatos ideológicos* al servicio del sistema capitalista (Althusser, 1974, 1992; Eagleton, 2013).

El desarrollo de todos estos paradigmas disciplinares supuso en su momento la aparición de un nuevo escenario epistemológico caracterizado por unas marcadas derivas metateóricas y, para lo que aquí interesa, un replanteamiento de los objetivos, límites y estrategias de la filología; el *campo literario*, por decirlo de algún modo, como cualquier otro ámbito de producción cultural, no deja de redefinir constantemente sus fronteras y eso hace que literaturas hasta no hace mucho tiempo postergadas emerjan y se conviertan en el centro de atención de numerosos estudiosos; en cualquier caso, ese campo se presenta como el lugar en el que se dan constantes luchas internas con las que se trata de dirimir la imagen y las fronteras del propio campo (y establecer esos límites supone hablar de quienes participan, y de qué modo, en dichas luchas), un territorio, en definitiva, de fuerzas y de batallas configurado en torno a cuestiones de poder y de capital (Bourdieu, 1995).

La irrupción en estas últimas décadas de algunas disciplinas científicas ha dado muestra del agotamiento de un paradigma historicista, volcado hacia la erudición y positivista, apegado a la tradición (nada o muy poco atento a la existencia de fenómenos como la intertextualidad, la poligénesis o el entretrejimiento de diferentes lenguajes artísticos) y el intenso desarrollo que han experimentado la teoría literaria, la historia comparada de la literatura y la teoría de la historia literaria, que han apostado por un nuevo concepto de “historia literaria” marcadamente crítico, ideológico y estético (en este sentido, son fundamentales algunos trabajos de R. Wellek, G. Hartman, W. C. Booth o C. Guillén, y la labor desarrollada a partir de 1969 por la revista *New Literary History*). Se trata, como es sabido, de un nuevo concepto más atento a las relaciones que se dan entre diferentes literaturas que al desarrollo de una literatura en particular: “literary history is always a potential field of tensions within a given ideological situation” (Ljung, 2006, p. 40), un concepto disciplinario que –como muestran algunos trabajos recientes (Perkins, 1991; Casanova, 2001; Hutcheon y Valdés, 2002; AA. VV., 2006)– afronta el estudio de la literatura sobre un escenario transcultural y supranacional –o posnacional, si se

prefiere utilizar un término formado con un prefijo muy característico de la actual globalización posmoderna–, y todo ello en un mundo en el que las coordenadas antropológicas de tiempo y espacio han sido dinamitadas debido a la irrupción del ciberespacio, ese espacio-tiempo virtual de alcance global y duración instantánea, un mundo, pues, en el que la nación no es (no puede seguir siendo) el referente sobre el que construir la historia literaria o, sin más, la historia.

Hace ya algunos años, en 1973, Harold Bloom utilizó el sintagma *anxiety of influence* para referirse a esa relación dialéctica ciertamente conflictiva, angustiosa y por momentos agónica que muchos escritores entablan con sus predecesores, entendida a la vez o alternativamente como deuda o herencia y como negación de la tradición o expresión de la singularidad, de tal modo que, sobre un escenario de polifonía y heteroglosia, la literatura es, sobre todo, versión, cita, adaptación, traducción, glosa, comentario, interpretación, influencia, crítica, alusión, homenaje, imitación, parodia, etc. Así, la historia literaria se construye como un campo de tensiones en el que la singularidad trata de abrirse camino sobre la tradición, que actúa como un referente pero también como un freno, de tal modo que esa historia no puede desligarse del propio concepto de influencia poética “pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos”; y esa influencia –que no puede reducirse al estudio de fuentes, a la historia de las ideas o a los modelos de las imágenes– consiste fundamentalmente en “el estudio del ciclo vital del poeta como poeta” (Bloom, 2009, pp. 55-57).

Y, aunque la literatura es una práctica de transmisión y legitimación ideológicas, habría que recordar que la ideología nunca se presenta de forma inocente o pura; en su interior se localizan las luchas de clases y las contradicciones históricas entre los distintos modos de producción que combaten en una coyuntura histórica específica. Ese hecho hace posible la existencia de una literatura crítica y disidente porque, mientras exista la lucha de clases, en el interior de la ideología florecerán elementos residuales, emergentes y, por supuesto, dominantes. En este sentido, si esa literatura disidente se convierte en un “éxito de ventas”, sus posibilidades revolucionarias pueden llegar a multiplicarse, en la medida que alcanzan a un mayor número de lectores. En esta línea, el marxista italiano Antonio Gramsci exponía su teoría de la «producción artística popular», considerando que la literatura de consumo, con un proyecto ideológico y social firme, puede ser útil para la transformación revolucionaria de la sociedad y que “solo entre los lectores de la literatura folletinesca se puede encontrar el público suficiente y necesario para crear la base cultural de la nueva literatura” (Gramsci, 1973, p. 269). El folletín de nuestros días se encuentra en gran medida en la novela histórica, de la memoria, de intriga o de aventuras, modalidades que cuentan con una gran repercusión social, razón

por la que –si se dan determinadas condiciones– pueden convertirse en formas literarias idóneas en un escenario de lucha contra-hegemónica. Pero eso es solo una posibilidad que podrá o no materializarse dado que desde los distintos estamentos de poder se promueve el gusto por lo política y culturalmente correcto, y la corrección, casi siempre, se entiende como la asunción de normas y valores socialmente consolidados.

Nos encontramos, de este modo, con una práctica literaria bastante extendida que enmascara una realidad que se percibe como algo fundamentalmente desagradable y molesto y, para ello, se apuesta por textos literarios que no buscan sino la complacencia y la complicidad de los lectores, operación que se produce a partir de un elemento constitutivo fundamental en todo este proceso: el mercado. En tanto que el neoliberalismo económico supone la capitalización y rentabilización de la realidad, la literatura no puede explicarse al margen de ese capital que todo lo invade y devora. Si la lógica capitalista reconoce la literatura en tanto que mercancía, el autor no puede sino asumir su papel de productor (la figura del trabajador sustituye a la imagen romántica del genio creador) de dicha mercancía. Marx ya entrevió esto al señalar que “un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor” (Marx, 1945, p. 176).

Calibrar el valor de un texto literario consiste en medir factores lingüísticos, ficcionales, pragmáticos y normativos relacionados con dicho texto, agentes que tienen que ver con el modo en que se ha utilizado el lenguaje, el grado de imaginación alcanzado, el reflejo de experiencias humanas, la ausencia de utilidad práctica inmediata y el nivel de aprecio estético logrado, factores que nada tienen de esenciales y todo de históricos (Eagleton, 2013). Ahora bien, es evidente que, cuando la literatura entra en la siniestra lógica del mercado y el lector se convierte en un sujeto pasivo o, sin más, en un mero consumidor, ese valor de uso se transforma en un valor de cambio. En este sentido, a finales de la pasada década de los ochenta, se comenzó a hablar de una novela *light*, ligera, despreocupada y superficial que nacía con el claro propósito de no incomodar al lector y que se caracterizaba por su falta de complejidad formal y estructural, unos contenidos fácilmente digestibles y su carácter de material desechable tras la lectura. Un producto, en definitiva, de usar y tirar. En esto se ha convertido gran parte de la literatura que se publica en la actualidad, sometida a los vaivenes e intereses del mercado. El capitalismo avanzado reduce la literatura a mera mercancía programada para llevar una vida efímera y dotada de un determinado valor de cambio, convirtiéndola en un producto perecedero, envasado con fecha de caducidad.

La seducción del lector constituye un elemento básico en el entramado literario y es un requisito imprescindible para alcanzar el *éxito*; por añadidura, dicha seduc-

ción ha de producirse sin que parezca una conquista, aunque lo sea, y sin que el lector tenga la sensación de haber sido derrotado en sus convicciones; además, por medio de un discurso amable y tentador, el lector acepta ser engañado y asume sin demasiados problemas el discurso de la clase dominante. Ya no se trata de que alguien quiera seducir, sino de que todos quieren ser seducidos, conquistados, agasajados con discursos complacientes e hipocalóricos en lo que a masa crítica se refiere.

Y ahí estamos desde hace ya algún tiempo, en un escenario marcado por la fragmentariedad, la diferencia y la inestabilidad donde el lector, el público, el receptor, el intérprete, el crítico, etc., categorías centrales en algunas corrientes del pensamiento literario contemporáneo, han sido barridas por el mercado, esa especie de metacategoría propedéutica desde la que, al parecer, todo se puede explicar. A lo largo de estos dos últimos siglos, el desarrollo de los diferentes itinerarios por los que han transcurrido la historiografía, la teoría y la crítica literarias ha impulsado la aparición de un nuevo horizonte epistemológico y el *campo literario*, de alguna manera, no ha dejado de remover constantemente sus límites, abriendo paso a fenómenos como las “literaturas sin residencia fija” (Ette, 2009, p. 89), crecidas al margen de tradiciones y contextos nacionales y entendidas como manifestaciones apátridas de escrituras translingüísticas y transculturales (casos anómalos, por infrecuentes, a los que el pensamiento literario debería dar algún tipo de respuesta). Frente al tsunami banalizador que ha traído consigo la globalización, ciertas prácticas literarias mantienen un compromiso radical con una “poética del movimiento” (Ette, 2009) articulada no tanto en las fronteras (lugares en el fondo fácilmente localizables) como en los inciertos caminos del saber (trazados muchas veces sobre superficies todavía no cartografiadas); de este modo, no hay un mejor y más complejo acceso a la sociedad y a la cultura de una época que el que nos pueda ofrecer la literatura, que se presenta como una “poética contradictoria” (Rancière, 2009, p. 39), un saber en movimiento (Ette, 2009), un movimiento infinito e imparable, como señalara Blanchot en *El libro por venir*, en el objetivo de volverse hacia su propio asunto, un saber que surge –si se dan las condiciones– en un espacio caracterizado por “la possibilité d’une dialectique du désir, d’une imprévision de la jouissance” (Barthes, 1973, p. 11), allí donde las cartas no están marcadas y cabe juego todavía.

En este sentido, como recuerda Terry Eagleton (2013), los ideólogos literarios en la Inglaterra victoriana se mostraron partidarios de extender entre la población el gusto por la lectura de unas obras literarias que podía provocar la evasión e incluso el olvido no solo de las lamentables condiciones en que vivían sino también de las causas que habían generado esas situaciones; en estos casos, la lectura literaria se presenta como una alternativa a la revolución; frente a ese tipo de litera-

tura autocomplaciente y evasiva, es un hecho que existe otro tipo de *literatura política* –aunque quizás habría que preguntarse cuál en cierto modo no lo es– en la que la revolución y el lenguaje no sean categorías antagónicas, una literatura que no deje de cuestionar los límites entre los géneros, que traspase los registros expresivos y los cauces estilísticos más en boga y en la que la lectura sea una experiencia marcada por el desafío y la incertidumbre, la ventana abierta a un paisaje que se encuentra todavía por descubrir. Desde este punto de vista, esa experiencia no puede darse con una literatura orientada hacia el consumo y en la que la *ideología consumista* condiciona su propia práctica puesto que en dicho escenario la lectura suele responder a estereotipos y fórmulas prefijadas de antemano por unos *think tanks* y una maquinaria mediática que trabajan en una misma dirección, en función de idénticos intereses. Es evidente que esos “bancos de opinión” y esos medios de comunicación de masas suelen compartir objetivos económicos y, en ese sentido, sus estrategias pasan por publicitar textos que alaban los fundamentos del sistema social imperante, textos que se encuentran más cerca de los sermones, los catecismos, las loas, los manifiestos o los panfletos que de la propia literatura. Esa *ideología consumista* se alimenta a través de la publicidad y, con esos planteamientos, genera una literatura bastante autocomplaciente y poco dada a mostrar los conflictos sociales del presente. Con todo, convendría no olvidar que todo texto literario responde a una u otra dimensión política, sin que, por supuesto, esa dimensión implique necesariamente una *toma de partido* por parte del escritor a favor o en contra de una determinada causa.

Esa “nueva historia literaria” a la que me he referido líneas más arriba ha desarrollado esfuerzos por revisar el canon, ha detectado las transformaciones literarias y ha tratado de recuperar textos desplazados a la periferia por grupos partidarios de una ortodoxia literaria basada en el centro y la pureza. Por añadidura, debería mantenerse alerta frente a los constantes cambios que se producen en el escenario artístico contemporáneo, cambios que afectan a las categorías interpretativas y a la delimitación y definición de géneros, tradiciones, escuelas, movimientos, jerarquías, fronteras, límites, centros y fuentes de influencia (elementos todos ellos que deberían volverse a pensar) y, de este modo, “we must think in terms of a quite different model of literary history” dado que esa historia literaria “in any of the forms in which it is now usually practiced has lost much of its force” (Frow, 1991, pp. 137 y 142); se trata, pues, de una nueva disciplina que trabaja al margen de las categorías de nación y lengua nacional, desde una perspectiva global, transcultural, y por estudios literarios transculturales habría que entender aquellos que “transcend the borders of a single culture in their choice of topic” (Pettersson, 2006, p. 1). En todo caso, estos modelos teóricos se interesan por la literatura como un escenario en el que se desarrollan procesos dinámicos que ponen en entredicho las fronteras identitarias y culturales de una determinada comunidad na-

cional; suponen una intensa revisión de cuestiones críticas, metodológicas e historiográficas relacionadas con el estudio literario y, de paso, han abonado el caldo de cultivo que ha permitido el paso de una configuración lineal, jerarquizada y narrativa de los discursos histórico-literarios hacia una concepción teórica y dialéctica de los análisis literarios.

En este sentido, la literatura –y las disciplinas científicas que se ocupan de su estudio– constituyen escenarios adecuados para la construcción de debates sobre el posnacionalismo o la transculturalidad; entre sus contenidos se encuentran temas, motivos, símbolos e ideas que nutren los procesos de negociación política, cultural e identitaria que rigen el incierto devenir de la posmodernidad (Castany, 2007; Saldaña, 2013), y el referente de esa literatura posnacional ya no se encuentra en la nación sino en el mundo; Castany encuentra seis tipos o manifestaciones de posnacionalismo: cosmopolita, neoliberal, demócrata, nihilista, intercultural y mediático, y cada uno de esos tipos encuentra reflejo en diferentes actitudes literarias (así, Borges representaría el posnacionalismo cosmopolita, Vargas Llosa el neoliberal, Reinaldo Arenas el demócrata, el colombiano Fernando Vallejo ejemplificaría el modelo nihilista, Cristina Peri Rossi y Juan José Saer serían casos representativos del posnacionalismo intercultural y, por último, el mediático lo encontraríamos en Manuel Puig). Una literatura posnacional, pues, que intenta reflejar la diversidad y complejidad de un territorio elaborado con temas, motivos, símbolos, estilos e historias de alcance mundial y en la que la apatridia legal –aunque también simbólica, cultural e identitaria– y el *anacionalismo* (o antipatriotismo) desempeñan unos papeles relevantes. Este reflejo posnacionalista –presente en muchos escritores– es particularmente intenso en los casos de aquellos que han protagonizado experiencias de exilio o inmigración, con lo cual se han visto en la situación a veces tensa y conflictiva de tener que compartir distintos modelos culturales e identitarios, y esa situación, al final, no genera sino mestizaje y riqueza. Esos serían los casos de algunos escritores identitariamente anómalos, conflictivos o problemáticos (Stefan Zweig, J. L. Borges, Luis Cernuda, Juan Goytisolo, Thomas Bernhard, Amin Maalouf, Salman Rushdie, W. G. Sebald, entre otros).

Al margen de estas consecuencias económicas y de lo que pueda significar cualquier texto literario, la literatura responde siempre a un fenómeno de carácter comunicativo, una actividad que surge en un determinado sistema socio-cultural, en cuya definición y construcción participa activamente, y, en este sentido, algunos modelos teóricos desarrollados en estas últimas décadas (la Semiótica de la Cultura de Iuri M. Lotman, los *Cultural Studies* desarrollados por el Grupo de Birmingham, Pierre Bourdieu y sus conceptos del *habitus* y del *champ littéraire*, el *New Historicism*, la Teoría Empírica de la Literatura de Siegfried J. Schmidt, las teorías de la

transferencia cultural, Itamar Even-Zohar y la teoría de los polisistemas, especialmente indicadas estas últimas para aquellos lugares donde conviven distintos sistemas lingüísticos y literarios) han estudiado la literatura sin la rigidez de las viejas disciplinas académicas, vinculadas con frecuencia a los avatares políticos, económicos y culturales del Estado nacional (precisamente, a la crisis de ese modelo político y administrativo que es el Estado nacional le ha seguido otra crisis de los estudios literarios y de las ciencias culturales más acusadamente nacionalistas). Interdisciplinarios para unos, antidisciplinarios para otros, muchos de esos modelos teóricos se han interesado por el movimiento experimentado por ciertos fenómenos literarios al traspasar los límites que separan distintos ámbitos culturales; en sintonía con nuestra época, dichos modelos podrían calificarse de posdisciplinarios y han abordado el análisis y la crítica de la literatura fundamentalmente como medio de comunicación e institución social, centrándose sobre todo en las condiciones de producción, circulación, recepción y canonización de los fenómenos literarios, al margen de fronteras lingüísticas y nacionales, con lo cual el concepto de "literatura nacional" –que trabaja en un marco territorial limitado y sobre un modelo explicativo basado en la lengua nacional y la nación– se ve sensiblemente cuestionado. En palabras de Fredric Jameson (1991): "la posliteratura del mundo tardocapitalista no refleja únicamente la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la vieja lengua nacional" (p. 43).

Con todo, habría que recordar que no todos los géneros literarios han mantenido la misma relación con el concepto de nación; así, mientras que la novela –una modalidad genérica surgida fundamentalmente en la tradición de la incipiente modernidad europea– desempeñó un papel relevante en la configuración de la conciencia e identidad nacionales, la poesía –género desarrollado en tradiciones culturales, lingüísticas y geográficas muy alejadas entre sí– ha respondido casi siempre a un aliento más universal. En cualquier caso, las disciplinas científico-literarias deberían ser conscientes de este nuevo espacio cultural y social y trabajar –en estrecha colaboración con paradigmas teóricos como los que he señalado más arriba– para lograr una mayor y mejor comprensión de la casi siempre compleja realidad literaria. Por lo que se refiere al comparatismo literario, dos hechos han condicionado su desarrollo: por una parte, aceptar, prácticamente desde sus orígenes, como un axioma casi sagrado la supuesta singularidad histórica y artística de las literaturas europeas; por otra, asumir el nacionalismo no como una lacra sino como un ingrediente consustancial de los estudios literarios y de la propia literatura.

Quienes han dedicado algún tiempo a estudiar cuestiones relacionadas con la modernidad y la posmodernidad suelen ser conscientes del exiguo papel desempeñado por la cultura artística y el pensamiento españoles en la construcción de

ambas epistemes. Mora (2006, p. 16) señala que el pensamiento y el quehacer artístico españoles han heredado “dos rémoras históricas de peso”, dos lastres o dos carencias, según se mire, que han impedido que la cultura española comparta latidos y proyectos con otras culturas de su entorno. La primera de esas rémoras es la carencia de una modernidad española –en un sentido parecido a como se produjo en Alemania, Inglaterra y Francia–, insuficiencia que impidió que España accediera a la experiencia de la “insoportable libertad de la palabra poética” (Milán, 2012, p. 77) que tuvo lugar durante el siglo XIX en ese viaje que va del romanticismo alemán e inglés al simbolismo francés. La segunda rémora consistió en ese regalo envenenado que supuso –según recuerda Mora con un título de Ferreiro– “la larga noche de piedra del fascismo” (Mora, 2006, p. 17), un fascismo que vino a coincidir en el tiempo con el inicio de la posmodernidad y que asimismo impidió que sus aires de apertura y renovación entrasen en el país. Ese vivir al margen de los grandes desafíos de la modernidad y la posmodernidad ha provocado en la cultura literaria española una ausencia de reflexión y de pensamiento crítico que ha heredado la poesía más joven y que se aprecia en “una notable reticencia no sólo a la teoría en cuestiones de poética, sino a que la teoría *podiera u osara* manchar o salpicar el poema” (Mora, 2006, p. 48).

En estas circunstancias, nos encontramos con que una buena parte de la literatura actual –presa de la autosatisfacción y el ensimismamiento y reacia a que el texto cumpla una función crítica y desalienante– presenta un considerable déficit de pensamiento y, así, muchos escritores huyen de la teoría como si se tratara de la peste no sea que la inoculación de ese virus teórico les haga pensar y se tambaleen sus planteamientos estéticos. A este respecto, se hace imprescindible una labor de recuperación de la reflexión como elemento constitutivo esencial de la escritura literaria, hasta el punto de que el texto se presente como una entidad plenamente consciente de sí misma, de su propia entereza, acaso cimentada sobre su misma fragilidad y, en este sentido, las palabras que Max Horkheimer redactara en los años treinta del siglo pasado tienen todavía hoy plena vigencia: “La hostilidad contra lo teórico en general, reinante hoy en la vida pública, apunta en verdad a la actividad transformadora ligada con el pensar crítico” (Horkheimer, 1974, p. 262). Y habría que señalar que esa “hostilidad contra lo teórico” se da con mayor intensidad en unos lugares que en otros. España ha sido y es un país que no ha conocido la experiencia de una modernidad crítica y donde la posmodernidad ha sido prácticamente reducida a una *movida* musical y cinematográfica, es decir, un lugar marcado por la desertización del pensamiento y la trivialización y la espectacularidad de la cultura.

La superación de este *impasse* conlleva unos niveles considerables de dificultad, más aún en un mundo literario que ha claudicado frente a ciertos intereses y no

es capaz de concebir la realidad sino subordinada al orden económico. Ese modelo económico, con su perfil financiero como rasgo más distintivo, se ha erigido en el hegemónico hasta el punto de que afecta ya a una masa importante de pequeños y medianos ahorradores-inversores que funcionan según lógicas financieras (adquiriendo acciones o fondos de inversión o de pensiones, comprando suelo o viviendas no como bienes de uso sino en función de plusvalías y rendimientos futuros) y, frente a él, cualquier apuesta simbólica diferente parece inconcebible (Baudrillard, 2010). Así pues, y teniendo en cuenta estas carencias, esta situación de precariedad ideológica y de déficit teórico en que nos encontramos (entrevista ya por Daniel Bell en los años sesenta, cuando publica *El fin de las ideologías*, y analizada posteriormente por autores como Francis Fukuyama o Jean-François Revel), sería deseable fomentar –si es que queremos entender nuestro tiempo y el lugar que en el mismo ocupa la literatura– “una respuesta teórica modificada”, en palabras de Fredric Jameson (2004, p. 85), forzar un desplazamiento del punto de vista desde el que se contempla la producción cultural posmoderna, un movimiento que supone el desmantelamiento de sistemas filosóficos, estéticos y de pensamiento elaborados durante la modernidad y que implica, a la vez, un riesgo de pérdida de sentido.

Y la literatura, precisamente por ser un lenguaje donde el *sentido* se pone permanentemente en juego, puede ser un buen lugar para medir las consecuencias de ese traslado, más aún si pensamos que, como defendía Derrida, la literatura no sería nada sin ese riesgo, idea que hace suya Mora y que le lleva a elaborar una propuesta teórica no fijada de antemano sino sometida a las inclemencias y conflictos generados por los diferentes acontecimientos, un análisis de la poesía española actual basado en “una ética laica de la *singularidad*” (Mora, 2006, p. 39) y, en ese sentido, “hay que destruir, o al menos deconstruir, la dinámica previa de la crítica *española*” (Mora, 2006, p. 45), y un espejo en el que contemplarse lo encuentra en la crítica hispanoamericana, mucho más abierta y receptiva a las singularidades que la peninsular. Este proyecto pasa por reescribir la historia y la crítica de la literatura española de estas últimas décadas teniendo en cuenta que son la diversidad y la heterogeneidad –y no la uniformidad y el monologismo– sus principales señas de identidad; el trabajo de Mora se inscribe en este proyecto al reconocer expresamente que para “luchar contra el pensamiento único la única solución es comenzar a crear uno plural que nos incluya a todos” (Mora, 2006, p. 89). Sumar en lugar de restar, incluir en vez de excluir, como asimismo defiende Escuin (2013). Se trataría de restar territorio a las certezas garantizadas, llevar a cabo en el poema una saludable tarea de oxigenación, quizás no tanto para entrar en él –¿cómo adentrarse en un espacio abierto?– como para, aun a riesgo de perderlo, permitir que algo se (nos) escape, algo se desanude y se disuelva en el aire.

Y junto a esa labor de apertura que supone la reivindicación de una centralidad más o menos descentrada se encuentran las complejas relaciones que algunos escritores mantienen con la tradición literaria, marcadas no por el vasallaje y el sometimiento ciegos sino por el establecimiento de referentes con los que se pueden abrir vías inéditas de diálogo, como las establecidas desde hace ya mucho tiempo entre las literaturas que se están escribiendo en español a ambas orillas del Atlántico, de tal manera que hoy la literatura española no puede explicarse sin tener en cuenta la literatura hispanoamericana, secciones que comparten un mismo escenario en el ámbito de la literatura occidental. Y este planteamiento, que hoy prácticamente nadie discute, se ve reforzado por el hecho de que la innovación, tanto en poesía como en narrativa, se ha dado con más intensidad entre escritores de la orilla occidental del Atlántico (Vallejo, Neruda, Lezama Lima, Paz, Parra, Juarroz, Cortázar, Borges, Carpentier, Rulfo, García Márquez, Mujica, Bolaño, etc.) que entre sus homólogos afincados en la oriental. Lo ha señalado con claridad Milán al afirmar que la poesía española ha ido, respecto de la latinoamericana, “a la zaga propositiva, a la recepción de las innovaciones que los poetas latinoamericanos se atrevían a desarrollar en la primera parte del siglo XX” (Milán, 2012, p. 76).

En ese sentido se ha afirmado que la literatura es tradición o no es nada, y también que el escritor, como todo artista, se nutre en primer lugar del mismo arte que practica, una práctica que, en el caso de la literatura, no conoce fronteras nacionales, ideológicas, culturales o lingüísticas. El lector debe asumir esos tópicos y al mismo tiempo ser consciente de esa realidad compleja, que no solo atañe a los escritores: también quien lee se introduce en un laberíntico y potencialmente ilimitado mundo de referencias culturales y, de ese modo, también él lleva a cabo su particular labor de montaje con la que construye su hipótesis de lectura. El escritor habla de un proceso fascinante en el que todo, como dejara escrito Jorge Luis Borges, se confunde y se repite aunque, al mismo tiempo, todo sucede por primera vez en cada ocasión. Ese círculo se traza, sin llegar a cerrarse, entre el estreno permanente y la permanente repetición de lo ya dicho, sentido, vivido; nos introduce en un espacio imaginado donde cada texto limita consigo mismo pero no deja de proyectarse en los demás. Repetición y diferencia. Se ha señalado que, si bien la escritura finaliza cuando el escritor acaba su trabajo, la literatura no hace sino empezar entonces, cuando comienza la lectura, actividad que habrá de verse como un montaje y que inaugura –por decirlo con una expresión de Blanchot tomada a su vez de la *Estética de la creación verbal* de Bajtín– ese “diálogo inconcluso” que es la literatura, diálogo abierto y condenado a errar permanentemente sin poder encontrar su fin.

Al igual que la historia del mundo contemporáneo tendrá que redactarse como el relato de un mundo que traspasa las fronteras de las naciones, un mundo que conoce los ambivalentes efectos de la globalización (entre los que se encuentran el escandaloso e inmoral enriquecimiento de unos pocos frente al empobrecimiento y el exilio a los que se ven arrastrados otros muchos), y dado además que la nación no puede considerarse en ningún caso como una construcción social primaria e invariable, la literatura habrá de valorarse –como querían los comparatistas del primer momento– como un fenómeno radicalmente supranacional puesto que el escenario nacional se presenta insuficiente y engañoso.

Así pues, en un orden global como el esbozado hay motivos para establecer otras lecturas, pero la alternativa, como señalara Bourdieu (2001), “no está entre la *globalización* entendida como la sumisión a las leyes del comercio, [...] y la defensa de las culturas nacionales o una forma determinada de nacionalismo cultural” (p. 90), sino que pasa por una *internacional literaria* ubicada en un lugar no-lugar, un lugar no marcado, “cuyo centro está en todas partes y en ningún sitio” (p. 90), alejada, en todo caso, de la siniestra lógica comercial que dictan unos mercados que –recordémoslo una vez más– no tienen patria ni sirven a ninguna enseña nacional. En la era de la “constelación posnacional” (Habermas, 2000), las sociedades actuales –configuradas en torno al Estado-nación– experimentan constantes procesos de deslocalización y desnacionalización en muchos ámbitos de la vida material (la empresa, el comercio, la educación, el deporte profesional, etc.), y los seres humanos que viven en esas sociedades deben reivindicar su protagonismo y no ceder un ápice ante el ídolo de la soberanía del Estado nacional. Esta “desnacionalización del Estado nacional” (Santos, 2005, p. 203) se debe, por un lado, al incremento de las condiciones transnacionales y, por otro, al papel cada vez mayor desempeñado por las economías y las políticas subnacionales, locales y regionales (sin ser un Estado federal, España es un claro ejemplo de esto último que acaba de señalarse: el gobierno de la nación ha transferido a las comunidades autónomas y a las administraciones locales competencias relativas a muchos ámbitos: sanidad, educación, vivienda, cultura, asistencia social, etc.).

Es momento de trabajar por una política real y eficaz en el reconocimiento de la alteridad (campo en el que desde algunas líneas de los estudios culturales se ha avanzado de manera considerable), de desarrollar una estética de la otredad (Saldaña, 2006), de crear vínculos entre las comunidades culturales y las comunidades políticas que vayan más allá del ámbito del Estado nacional –escenario donde se produce una equiparación perversa entre identidad, nacionalidad y ciudadanía–, de promover la búsqueda y la aceptación del hecho diferencial, la curiosidad por la situación del otro, el interés por la vida del extranjero (no negándole esos valores y derechos que nos otorgamos tan fácilmente a nosotros mismos), y no hay

gesto cultural más claro que ese que se interesa por el conocimiento de otros mundos, aun a riesgo de poner en cuestión el mundo propio, hecho que implica asumir con valentía la posibilidad de la pérdida y la experiencia de la otredad.

A pesar de todas las barbaries, las masacres y la sangre derramada de tantos inocentes, también podemos encontrar en la historia europea episodios marcados por la solidaridad, la tolerancia, la negociación política y la libre convivencia de razas, lenguas y culturas, y el futuro debería transitarse por esos mismos senderos que han hecho de la producción de alternativas y de la confrontación dialéctica y no excluyente sus señas de identidad, todo ello –por lo que respecta a Europa– articulado en un escenario, sin embargo, donde al mismo tiempo que el inglés se está convirtiendo en *lingua franca* para la comunicación internacional, varios millones de sus habitantes hablan entre sí el turco o el árabe, lenguas no comunitarias. Así, por ejemplo, desde la historiología literaria se viene impulsando desde hace ya algunas décadas (Guillén, 1971) la elaboración de una historia y crítica de la literatura europea que sustituya la prioridad otorgada a las literaturas nacionales (casi siempre occidentales) por criterios geográficos, temporales o culturales: zonas literarias, épocas o eras internacionales, corrientes o tendencias literarias integradas en corrientes o tendencias artísticas y culturales más amplias, con lo cual se siente la necesidad de integrar los estudios literarios en una investigación interdisciplinar junto a otras ciencias de la cultura.

Recorrer ese territorio, como nos enseña uno de los primeros y más grandes textos de la literatura universal, la *Odisea*, es conocer la experiencia del viaje, aceptar la posibilidad de la errancia, adentrarse en uno de los escenarios de la utopía pura, allí donde la disolución, la pérdida y la quiebra son rasgos identitarios y el futuro es un texto todavía no escrito. Iuri M. Lotman (1996) ya percibió el carácter global de la semiosfera del mundo contemporáneo, un espacio semiótico en el que la interconexión de sus elementos no es una metáfora ni una aspiración sino una realidad que reclama con urgencia ya de nuestra parte una actitud más crítica y una conciencia más informada ante los movimientos migratorios internacionales y los nuevos escenarios de mestizaje e hibridación culturales que generan, escenarios fronterizos donde el pensamiento no responde a pautas prefijadas sino que emerge como un lugar en construcción, una posibilidad desde la que afrontar las nuevas situaciones generadas.

Bibliografía

AA. VV. (2006). *Literary History: Towards a Global Perspective*. 4 vols., Berlín, Alemania: Walter de Gruyter.

- Althusser, L. (1974). *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. 2ª ed. trad. de S. Funes. Madrid, España: Siglo XXI.
- (1992). *El porvenir es largo*. Trad. de M. Pesarrodonna y C. Urritz. Barcelona, España: Destino.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (2010). *La agonía del poder*. 2.ª ed., trad. de M. Pérez Colina y A. C. Conde. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trad. de J. Alcoriza y A. Lastra. Madrid, España: Trotta.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona, España: Anagrama.
- (2001). *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Trad. de J. Jordá. Barcelona, España: Anagrama.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las letras*. Trad. de J. Zulaika. Barcelona, España: Anagrama.
- Castany Prado, B. (2007). *Literatura posnacional*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Eagleton, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Trad. de R. García Pérez. Barcelona, España: Península.
- Escuín Borao, I. (2013). *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea 1990-2009*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.
- Ette, O. (2009). Hacia una poética del movimiento: literaturas sin residencia fija. *Afinidades*. (02). pp. 85-96.
- Frow, J. (1991). Postmodernism and Literary History. En Perkins, D. (ed). *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge (Massachusetts), Estados Unidos de América: Harvard University Press, pp. 131-142.
- Gadamer, H.-G. (2000). *Elogio de la teoría*. Trad. de A. Poca. Barcelona, España: Península.

Gramsci, A. (1973). *Cultura y literatura*. Sel. y pról. de J. Solé-Tura. Barcelona, España: Península.

Guillén, C. (1971). *Literature as System*. Estados Unidos de América, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Habermas, J. (2000). *La constelación posnacional*. Trad. de P. Fabra; D. Gamper y L. Pérez Díaz. Barcelona, España: Paidós.

Horkheimer, M. (1974). *Teoría crítica*. Trad. de E. Albizu y C. Luis. Argentina, Buenos Aires: Amorrortu editores.

Hutcheon, L., y Valdés, M. J. (eds.). (2002). *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Oxford y Nueva York, Reino Unido: Oxford University Press.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. de J. L. Pardo Torío. Barcelona, España: Paidós.

— (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Trad. de H. Pons. Barcelona, España: Gedisa.

Ljung, P. E. (2006). Inventing Traditions: A Comparative Perspective on the Writing of Literary History. En AA. VV., *Literary History: Towards a Global Perspective, Literary Interactions in the Modern World 1*, vol 3. Berlín: Walter de Gruyter. pp. 30-66.

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ed. y trad. de D. Navarro. Madrid, España: Cátedra/Universitat de Valencia.

Marx, K. (1945). *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. Trad. y pról. de W. Roces. México D. F., México: FCE.

Milán, E. (2012). *No hay, de veras, veredas. Ensayos aproximados*. Madrid, España: Libros de la resistencia.

Mora, V. L. (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid, España: Bartleby Editores.

Perkins, D. (ed.). (1991). *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge (Massachusetts), Estados Unidos de América: Harvard University Press.

Pettersson, A. (2006). Introduction: Concepts of Literature and Transcultural Literary History. En AA. VV. *Literary History: Towards a Global Perspective, Notions of Literature across Times and Cultures*, vol 1. Berlín: Walter de Gruyter. pp. 1-35.

Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. de C. González. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.

Saldaña, A. (2006). Cultura, crítica, utopía. En Tortosa, V. (ed.). *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante, España: Universidad de Alicante. pp. 61-79.

— (2013). *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza, España: Mira Editores.

Santos, B. de S. (2005). *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. Presentación de J. C. Monedero. Madrid, España: Trotta.

PANELES

MUJER CONTRA CIUDAD: LA POESÍA URBANA DE GLORIA FUERTES

Laura Scarano
Universidad Nacional de Mar del Plata
CONICET, Argentina
laurarosanascarano@gmail.com

Resumen

Este año se cumple el centenario del nacimiento de Gloria Fuertes (1917-1998), una poeta visceralmente urbana y madrileña. Quisiera examinar aquí, a modo de homenaje, la trama urbana de su escritura, que recupera una mirada de la ciudad desde su enfática condición de mujer. De la voz de la madrileña (sic) como protagonista, a los monólogos dramáticos de personajes anónimos y marginales, escoria y residuo *non sancto* del nuevo orden de la ciudad capitalista, su obra construye un *ethos* testimonial, que representa una nueva forma de compromiso en la poesía española. Admirada como escritora de literatura para niños, reivindicada por su desprejuiciada admisión de homosexualidad y por su defensa de ser “mujer de verso en pecho”, cabe también recordarla por construir con su pluma una de las poéticas urbanas más revulsivas del siglo XX, en la amordazada Madrid de la posguerra.

Palabras clave: España, Gloria Fuertes, poesía social, poesía urbana.

*“Asaltada estoy,
clavada en la ciudad de pies y manos
por ver y oír dolores de otros cuerpos...”*

Este año se cumple el centenario del nacimiento de Gloria Fuertes (1917-1998), y con tal motivo ya se le han dedicado varios homenajes, reconociendo –aunque quizás a destiempo– su decisivo rol en la poesía contestataria de posguerra. Incómoda para ser clasificada en la serie historiográfica, ha sido vinculada con diversas formaciones de la época: surrealistas, postistas, existencialistas, tremendistas, expresionistas, social-realistas, etc.¹ A esa cualidad de “inclasificable” se le sumó el

¹ Browne (1997) nos recuerda que González Muelas declaraba ya en 1973 que “No se puede encasillar a Gloria Fuertes. No entra en ningún ‘movimiento’ preconcebido, ni escuela de moda; como ella dice: ‘me muevo sola’. Es poeta ‘social’, pero no marxista; es cristiana, pero la Iglesia no la utilizaría como apologista; poeta de protesta... pero protestaría siempre que viera una injusticia; ce-

menosprecio que arrastró durante años, por su éxito televisivo como autora infantil y de subproductos artísticos de “fácil consumo” (Payeras Grau, 2009, p. 23). Benjamín Prado aboga por “recuperar la cara más olvidada de esta mujer que, en cierto sentido, fue devorada por su personaje televisivo”, quedándose atrapada en el estereotipo de “heroína de los niños, divulgadora de ripios”.

Reflexiona Prado que “bajo aquella careta de simpatía, descaro y optimismo que vendía en los medios de comunicación, había otra persona, más triste, más sola, algo dolida” por la poca atención que se le dedicaba “a su obra más seria en un mundillo literario machista y superficial” (2017, s/p). Si en España subsistió esa imagen de “declamadora de poemas para niños y superestrella de TV” (Prado, 2017, s/p), en el extranjero (especialmente en Estados Unidos)², es estudiada desde hace décadas como una poeta fundamental de la posguerra española, con decenas de especialistas y tesis doctorales³.

Por otro lado, su defensa de los más humildes y desamparados se ha leído mayoritariamente en clave autobiográfica, como lo hace Benjamín Prado cuando relata:

Fue una hija de perdedores, gente humilde [...]: su padre era portero en La Gota de Leche, una casa de beneficencia para madres pobres, y su madre costurera y también limpiadora en el semanario *Lecturas*, que entonces era una revista cultural –de hecho, ella publicó allí sus primeros versos, dejándolos una noche sobre la mesa del director–. Al quedar huérfana, entró a trabajar en Talleres Iglesias, una fábrica de armas para la República, que fue bombardeada en la Guerra Civil; después, fue secretaria en el Ministerio de Información y Turismo, hasta que consiguió colocarse como bibliotecaria. (2017, s/p)

layesca, pero en lo más hondo” (p. 5). La propia poeta señala su conexión con el movimiento postista de la década del '40, pero con distancia en el Prólogo a sus Obras incompletas: “Fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, apostó, ‘postista’ –la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sernesi–. La postista que irremediamente iba para modista, modista de un importante taller (mi madre se encargó de ello), modista o niñera, se reveló por primera vez; yo no quería servir a nadie, si acaso a todos” (Fuertes, 1996, p. 27).

² Desde 1961 a 1963 reside en los Estados Unidos al obtener una beca Fullbright de Literatura Española, impartiendo clases en las universidades de Bucknell, Mary Baldwin y Bryn Mawr. Para informaciones más detalladas sobre su biografía es de clásica consulta el Prólogo de Francisco Yndurain (1979) o más actualizado, su sitio en internet:

<http://www.gloriafuertes.org/index.php/biografia>

³ Acereda ya en 1999 afirmaba que “todavía hoy en España buena parte de la crítica no toma en serio su poesía y ha sido en el hispanismo norteamericano donde, con toda justicia, su obra ha generado mayor interés crítico” (1999, p. 157).

Si bien abundan este año panegíricos y ofrendas, consagrándola como paradigma de escritora “roja, 'queer', punk y feminista” (Morales, 2017 s/p)⁴, o bien como una María Elena Walsh a la española, aunando el rol de de escritora infantil con el de protesta, quisiera desechar esos estereotipos para examinar aquí su perfil de poeta urbana.

Recordemos que uno de los estadios fundamentales del discurso poético sobre la ciudad en la poesía española, posterior al legado vanguardista, lo constituye la promoción social de posguerra (Scarano, 1999). Fueron cuatro décadas signadas por la dictadura franquista, con una censura activa operante y el predominio de unas estéticas edulcoradas y evasivas patrocinadas por el régimen. Contra ese escenario lírico, nace y se consolida una poética inconformista y testimonial, que aboga por una vinculación del arte con la historia y del poeta humanizado con sus lectores. La textura urbana será predominante, desde una toma de posición política en el campo intelectual, estableciendo una continuidad con la poesía civil y de agitación de la preguerra, que enarbolaron Rafael Alberti, Pablo Neruda o Miguel Hernández, pero conscientes ahora de los desafíos estéticos de la etapa post-bélica y los estrechos límites que la censura del régimen les imponía.

El texto ícono de la serie urbana española, *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, había fundado un discurso antagonista y apocalíptico sobre la urbe moderna: “No es el infierno, es la calle./ No es la muerte, es la tienda de frutas”, denunciaba el granadino en “New York. Oficina y denuncia” (García Lorca, 1990, p. 205; cfr. Scarano, 2003). Pero en la posguerra, esa polarización entre ciudad demoníaca y naturaleza primigenia se recompone en oposiciones que tienen como base el ideograma de la lucha de clases: los privilegiados por el nuevo orden socio-económico frente a los excluidos y marginales. De la crítica ácida a la parodia, la poesía social, si bien hereda el gesto antagónico de la vanguardia, cifra su de-

⁴ En lo que va del año de homenaje a su centenario, varios artículos de divulgación la retratan desde una perspectiva biográfica especialmente. Clara Morales enfatiza su “diferencia” política, social, de género y orientación sexual. Benjamín Prado recopila anécdotas de su vida poco conocidas, como cuando narra que “cuando sus amigos la visitaban en su piso, cerca de la Castellana, en Madrid, a menudo le llevaban una botella de whisky (que le encantaba) o un jugoso lenguado, para que ella no gastara. Estos mismos amigos se quedaron atónitos cuando Gloria Fuertes murió, en 1998, y supieron que tenía cien millones de pesetas en el banco, un dineral que legó en su testamento a La Ciudad de los Muchachos. Devolvía así a los niños la fortuna que consiguió gracias a ellos” (Prado, 2017, s/p). En la antología de reciente edición *Me crece la barba*, se recogen muchos episodios que hablan de su sentido del humor, por ejemplo cuando en una entrevista le preguntaron cómo pudo superar la muerte de su gran amor, la profesora norteamericana Phyllis Turnbull, que fue su pareja durante décadas, señalaba: “Fui al Metro a matarme, pero al sacar el billete ligué, y en lugar de tirarme al tren, me tiré a la taquillera” (Prado, 2017, s/p). Otra anécdota insólita muestra el aprecio que suscita fuera de España: “en Noruega su foto ha adornado la cola de aviones de la flota de Norwegian Airlines” (Prado, 2017, s/p).

nuncia contra esa burguesía urbana, la regresión del consumismo y su panteón mercantil, frente a un colectivo desclasado (mendigos, desempleados, perseguidos), desde una postura claramente anticapitalista. Madrid, como todas las ciudades que llegaron más tarde a la efervescencia industrial, conservaba aún en esas décadas una estructura social hojaldrada, de diferentes historias superpuestas a modo de palimpsesto, lo cual le otorgaba un carácter híbrido y heterogéneo. La Madrid de posguerra, si no puede ser abiertamente impugnada desde la poesía, por la activa censura y la persecución de la dictadura, aparece sin embargo como un espacio socio-económico pervertido. Inmersa en un tiempo epigonal, representa una cultura de vaciamiento y atrofia, donde la identidad se construye en la ausencia de vínculos y la indiferencia social.

Volviendo a Gloria Fuertes, todavía no veremos en su obra la estructura doctrinaria consolidada, que décadas después fundamentará posiciones de lucha y reivindicación feministas, recuperando a las minorías genéricas como actores sociales disruptivos⁵. Sin embargo, ya se percibe un tono fuertemente político, elaborando una mirada de la ciudad desde su enfática condición de mujer. Las incesantes referencias a su género se entrelazan con su condición de poeta: "Yo poeta con senos" (Fuertes, 2001, p. 102), "soy una mujer de verso en pecho" (Fuertes, 2001, p. 152)⁶. Pero además esta naturaleza de poeta-mujer es básicamente urbana: "yo voy haciendo versos por la calle" (Fuertes, 1996, p. 89), "me meto en las tabernas,/ también en los tranvías,/ me cuelo en los teatros/ y en los saldos me visto" (Fuertes, 1996, p. 73). Francisco Nieva (1995) admite que "sonaba a Madrid como la Piaff o Prevert sonaban a París en aquellos tiempos" (p. 20), "es una de las poesías más castizamente urbanas" y "su organillo suena siempre a Gloria y a Madrid, sin ser nunca poesía localista" (p. 22).

La radicalidad de su posición nace de una mirada que repite hasta la saturación su condición sexual y social como *outsider* del poder: "Yo soy sólo una madrileña del montón" (Fuertes, 2006, p. 116). Su condición de habitante urbano de un

⁵ Tanto Payeras como Leuci advierten, no obstante, que al final de su obra ya aparecen poemas en los que se rescata a homosexuales, travestis, prostitutas. Asimismo, a pesar de la clandestinidad, cabe recordar que Fuertes funda en 1951 un grupo con otras poetas, denominado "Versos con faldas", única tertulia femenina en la que se hacían recitales de poesía.

⁶ Nos referiremos a los poemarios principales de Fuertes en las ediciones fechadas a continuación: *Obras incompletas* (1996), *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)* (2004), *Mujer de verso en pecho* (2006), y *Glorierías* (2001). El primero *Obras incompletas*, compila los textos *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo asusta* (1958), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973). En su primera edición de 1975 incluye un Prólogo de la autora titulado "Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o Vida de mi obra" (1996, pp. 21-34). *Historia de Gloria* contiene una Introducción de Pablo González Rodas, de la primera edición de 1980. Y *Mujer de verso en pecho* está precedido por un Prólogo de Francisco Nieva, de la primera edición de 1995.

locus específico es enfatizado a lo largo de toda su obra: “Yo paseo mi poesía/ por calles de Lavapiés/ -donde nací con quinqué/ y crecí en madrileña” (Fuentes, 2006, p. 88); “Yo puedo decir muchas cosas,/ y algunas no./ No puedo decir: Madrid es mi tierra,/ tengo que decir mi cemento,/ -y lo siento-” (Fuentes, 2004, p. 97). A la vez que reubica su condición femenina en la ciudad, enfatiza su repudio a un sistema inequitativo basado en la explotación y en la corrupción, que se solapa con las lacras del hábitat urbano: “Asaltada estoy/ clavada en la ciudad de pies y manos/ por ver y oír dolores de otros cuerpos” (Fuentes, 2006, p. 90).

Quizás el poema que mejor traduce esta lucha de *mujer contra ciudad*, con su fuerte dosis de ambivalencia de amor-odio, sin anular nunca el sentimiento de pertenencia filial, sea el denominado con el topónimo “Madrid”, que expande en un sinnúmero de aposiciones subrayadas por la deixis: “Madrid,/ mi tierra y mi cuna”, “Madrid, ciudad sin espacio en la era espacial”, “Madrid capital del pecado capital”, “Madrid de los mil ruidos/ y del negocio provincial”, “Madrid sin madrileños de mi edad”, “Madrid de mendigos y drogatas/ de parados y paradas (militares)”, “Madrid de mi hambre y mi metralla...”, para concluir: “Madrid de mi primer verso y verbena,/ y de sangre de Cibeles por mi vena./ Madrid, cuatro millones de madrileños,/ y sólo somos de Madrid/ los supervivientes y los pequeños” (Fuentes, 2006, p. 126).

Gloria elabora un relato urbano que parte de un yo protagonista omnipresente, basado en una sistemática autoficción, y exhibe en primer plano su nombre propio⁷, su biografía anómala y su condición de transgresora impenitente: “Vestida de soltera/ mi moda es no ir a la moda,/ mi guerra es no ir a la guerra./ Soy más pacifista que artista,/ más humanista que feminista” (Fuentes, 2006, pp. 31-32). Los títulos de varias de sus obras dan prueba de este afán, entre lúdico y referencial, que no anula la historicidad del sujeto enunciante, como *Historia de Gloria* o *Glorierías*, además de multitud de poemas denominados “biografías”, “autobiografías” o simplemente “autobios”. En el “Prólogo” a sus *Obras incompletas*, titula una sección “Con toda sinceridad”, donde admite que “mi obra en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy ‘yoista’, que soy muy ‘glorista’” (Fuentes, 1996, p. 22). En una carta a propósito de la edición de *Historia de Gloria* (escrito en 1980) reitera este *ethos* confesional: “son poemas que he arrancado de mi diario íntimo (de ahí el título)” (Fuentes, 2004, p. 35).

La persistencia en el uso del nombre civil como protagonista de los poemas no está exenta de parodia y juego, entre la verosimilitud y la irrealidad, pero nunca

⁷ Destacamos los estudios de Verónica Leuci sobre el nombre propio, tanto en su Tesis doctoral ya citada (2014a) como en artículos específicos (2010, 2014b), siendo los únicos trabajos que actualizan la categoría autoficcional en la poesía de la madrileña.

anula su posicionamiento histórico. “Nota biográfica” de *Poemas del suburbio* (1954) se abre con una declaración de clara filiación urbana: “Gloria Fuertes nació en Madrid/ a los dos días de edad/ pues fue muy laborioso el parto de su madre...” (Fuertes, 1996, p. 41). El ritmo narrativo acentúa deliberadamente el prosaísmo del poema, que enumera a modo de inventario los gestos de una vida que sólo puede sobrevivir en la ciudad: “a los seis ya sabía mis labores”, “a los nueve años me pilló un carro/ y a los catorce me pilló la guerra”. Su trayecto de vida conforma un *bildungsroman*⁸, que emula un manual de supervivencia para “sobrellevar mi juventud de barrio”, y enumera: “aprendí a regatear en las tiendas”, “empecé con los amores”, “me salió una oficina/ donde trabajo como si fuera tonta” (Fuertes, 1996, p. 42). Inventario de una vida trivialmente urbana, asimilable a la de la mayoría de sus conciudadanos, en un país atemorizado y en una ciudad pacata y provinciana, dominada por el conservadurismo religioso y la vigilancia fascista.

Si bien la guerra civil había quedado atrás, y habían pasado quince o veinte años cuando escribe sus primeros poemarios, su escritura retrata una ciudad en ruinas. La guerra aflora como memoria de la violencia y el saqueo, por ejemplo en un texto titulado “Cuando Madrid era Sarajevo”: “En Madrid llovía metralla,/ llovían muertos” (Fuertes, 2006, p. 172), pero también y sobre todo como memoria del largo letargo posterior. Retrata con crudeza desolada que “de la ciudad se va borrando de a poco la huella de los morteros” (Fuertes, 1996, p. 67), y a la vez rompe la tragicidad de su presente por la vía del humor: “En la posguerra incivil/ mi juventud fue infeliz/ entre piojo verde/ y pan serrín” (Fuertes, 2006, p. 79). Memorias fechadas del naufragio de una sociedad que la adolescente recuerda como la década más oscura de su vida, tal como vemos en el poema titulado “Del 36 al 46”: “Juventud antigua amiga/ recortada a mordiscos./ Peor época”, “Pensión amarilla/ con cenas de hambre”, “Juventud paciente/ fumando colillas”, para concluir “...fue así/ mi juventud perdida” (Fuertes, 2006, p. 49).

Pero ese tiempo agobiante tuvo causas políticas concretas que Gloria nunca escamotea, desde la crudeza y acidez al sarcasmo y humor. Una muestra de dicha polifonía es el poema “Yo era Caperucita”, que retrata la persecución y el oscurantismo del régimen en clave infantil:

Un día que tenga tiempo
os contaré la aventura de mi infancia
con el lobo Franco.

⁸ El término alemán original, *bildungsroman*, significa literalmente “novela de formación o novela de educación”, que utilizo aquí metafóricamente para aludir al relato de aprendizaje vital que realiza la autora en estos poemas autobiográficos.

Yo era una caperucita roja
en zona roja.
El lobo Franco se enteró que en mi cestita
no llevaba solomillo y queso para mi abuelita
y al ver que llevaba libros y poesía
mandó a su jauría
y me detuvo en la Gran Vía.
Los criados del lobo
me metieron en prisión,
me mordisquearon a gusto,
por poco me muero del susto.
En el bosque de cemento
pasé un miedo atroz.
Yo era una caperucita roja
y el Franco un 'lobo feroz'. (Fuertes, 2006, p. 82)

Esta veta humorística, que bien ha estudiado ya la crítica, la emparenta con la tradición carnavalesca, donde la transgresión radica en la parodia, el tono burlesco, el sarcasmo, el mundo al revés⁹.

La otra nota emblemática de una ciudad en ruinas es su deterioro, pobreza y abandono, como emerge en sus alegatos no sólo sociales sino ecológicos: "Mi barrio era de pinos y de hormigas/ –ahora rascacielos y hormigones./ [...] (En Chacmartin)" (Fuertes, 2006, p. 98). En "Estampas de Madrid" subraya la violenta convivencia entre naturaleza y degradación urbana: "En los parques de Madrid/ hay pocas flores./ Sobre la hierba/ jeringas y condones..." (Fuertes, 2006, p. 53). Y en el poema "Medio ambiente" exhorta contra la contaminación y polución que invade la ciudad: "Ved los árboles sin brillo ni simiente./ Ese aire que los ojos enrojece,/ que al pulmón ennegrece/ y al pálido niño de la ciudad/ envejece", para concluir con la ironía desestabilizadora que rompe la frase hecha: "El paisaje ya es paisaje salvaje./ Medio ambiente. (Ni medio siquiera)" (Fuertes, 2006, p. 97).

⁹ Entre varios autores, Sylvia Sherno (1989) alude a esta dimensión paródica como eje constructivo de su poesía, una especie de "carnival spirit, especially in its preference for the grotesque"; "she confronts the male-ordained codes by which women have historically been constrained, the male-sanctioned hierarchies from which women have traditionally been excluded. Armed, therefore, with the forms and rhetoric of carnival, Fuertes assumes the 'negative function' within the existing official structure" (p. 372). Y Leuci dedica un excelente artículo al humor en su obra; en su Tesis doctoral examina una amplia variedad de recursos que dan cuerpo a este ethos humorístico y autoficcional: "Un recurso principal de su escritura es la paranomasia y, en sentido amplio, los juegos lingüísticos, fónicos y semánticos que tiñen la escena con retruécanos, dilogías, silepsis, calambures y cuantiosas figuras tendientes al equívoco, la polisemia, el extrañamiento y la ambigüedad" (2014a, p. 327).

La crítica ha sucumbido muchas veces fácil e ingenuamente a su coartada confesional, sancionando toda su obra con el ambiguo rótulo de autobiografía, pero una mirada en profundidad advierte que se trata de un sujeto poroso, hojaldrado, en el cual la capa *glorista* es sólo una superficie más bajo la cual alientan multitud de voces y rostros, especialmente de postergados y marginales. Como bien lo ha estudiado Verónica Leuci, Fuertes diseña una fauna popular circense pero trágica, que se acopla a quien dice yo, engendrando un "sujeto autoficcional", "protagonista de un elenco que es, empero, plural y polifónico" (2013, p. 189)¹⁰. Esta asunción de su marginalidad femenina y social aparece pues fusionada a la crónica de otras marginalidades. Una postal claramente feminista en el poema "Las flacas mujeres" excede de inmediato la denuncia de género para subrayar su analogía con tantos otros marginados, niños, obreros, enfermos, mendigos, ratificando el talante prioritariamente social de su crítica: "Las flacas mujeres de los metalúrgicos/ siguen pariendo en casa o en el tranvía./ Los niños van algunos a las Escuelas Municipales...", "Las niñas van a las monjas que enseñan sus labores y a rezar" (Fuertes, 1996, p. 67).

Alrededor del omnipresente yo *glorista*, deambulan pues multitud de personajes al borde de la modernidad industrial, del usufructo del mercado de consumo y del progreso tecnológico, tensando como en el negativo de una fotografía el lado rezagado del habitar ciudadano. Los residuos humanos son visibles en las calles de una ciudad devastada, mental y materialmente. Entre tales escombros aparecen los mendigos como habitantes emblemáticos: "En Madrid hay muchos./ (Ahora les llaman indigentes)" (Fuertes, 2006, p. 83). El tono admonitorio y profético de Lorca es reemplazado por la frase irónica y la mirada desmitificadora: "se han venido todos los mendigos/ a refugiarse bajo el puente roto", "están enfermos y viven en las cuevas" (Fuertes, 1996, p. 134), "fuman mucho/ y ni siquiera tienen ideas de izquierdas [...]./ También hay mendigas" (Fuertes, 1996, p. 55).

No hay interpelación apocalíptica ni voluntad magisterial, sino registro descarnado de la exclusión social, a veces desde montajes textuales híbridos que se apropian de otros discursos, como el de la administración pública, en textos que bien podríamos llamar *poesía de no ficción*, como se ve en la construcción del personaje del *homeless* en "Ficha Ingreso Hospital General": "Nombre: Antonio Martín

¹⁰ Leuci concluye que "su poesía despliega conjuntamente un orbe lúdico y provocativo de estrategias en la inclusión textual del nombre de la autora, que borronean su perfil autobiográfico y se instalan en cambio en un espacio autoficcional. Por un lado, merced a la explotación semántica del sustantivo "gloria" y del adjetivo "fuertes" en textos que juegan con la polisemia de los términos y sus múltiples acepciones, oscilando entre su carácter designativo y connotativo: "(rascacielo de Madrid, piso séptimo) / la Gloria está en la gloria / en el séptimo cielo" (Fuertes, 2004, p. 323), etc. "Me alegra poder decir / para la futura historia, / que no pasé por la tierra / sin *pena* ni *Gloria*" (Fuertes, 2004, p. 364), etc. (citados por Leuci, 2016, p. 250).

Cruz./ Domicilio: Vivía en una alcantarilla./ Profesión: Obrero sin trabajo./ OBSERVACIONES:/ Le encontraron moribundo./ Padecía: Hambre.” (Fuentes, 1996, p. 135). El discurso burocrático se ve tensado con la denuncia social, en una serie de respuestas en abierto desajuste con el lenguaje administrativo, con un choque efectista (hiperbólico y explícito) que desnuda las lacras urbanas: desocupación, subalimentación, analfabetismo, desamparo¹¹.

Estos personajes marginales, que atentan por su sola existencia contra el orden social que la ciudad industrial alimenta y legitima, aparecen como mudas fotografías que incomodan, en un discurso que centra su mirada en la omnipotencia del poder y sus secuelas en el habitar colectivo. La trama narrativa de su poesía entroniza una galería de tipos urbanos, siempre en los márgenes de la sociedad de bienestar: “niños flacos”, “castañera que pasa frío”, “albañil” y “minero”, “modista” y “prostituta”, “preso” y “enfermo”, y a menudo desemboca en el eslogan o consigna social-realista: “el rico que no sabe ser pobre” y “el pobre que no sabe lo que es ser rico” (Fuentes, 1996, p. 135).

El principio constructivo de su obra es sin duda la alternancia entre el humor y la gravedad en una misma matriz de denuncia, por eso conviven ambos ejes en numerosos alegatos extremos. La cartografía de la miseria urbana se hace explícita en ciertos lugares, como en “Hospital-asilo ancianos pobres”, donde el mundo moderno del capitalismo amontona su excedente humano –seres ya inútiles para el consumo y la producción–, legitimándolos institucionalmente en el asilo:

Viven mucho.
Algunos no tienen nada más que años.
Algunos nunca tuvieron nada.
–Algunos tienen hijos casados, en buena posición–.
Otros tienen un cáncer calladito,
la mayoría padece locura senil
y guardan estampitas de la Virgen.
Allí están solos
y aún vivos,
solamente esperando.

Viven mucho.

Valen tan poco que ni la muerte les quiere. (Fuentes, 1996, p. 257)

¹¹ Fuentes refuerza la oralidad de su escritura “emulando actos de habla que albergan fuerzas elocutivas y performativas, como la confesión, el pregón, el pedido de limosna, etc.” (Leuci, 2013, p. 199).

La multitud lorquiana del poema "La aurora", deambulando insomne en aquella onírica visión de una ciudad bañada en "un naufragio de sangre" (García Lorca, 1990, p. 161), se reduce aquí a un retrato minimalista de una ciudad que anochece en sus habitantes anestesiados y autómatas, en el movimiento monocorde del subterráneo, otro *locus* emblemático que registra la alienación urbana. En "Ciudad –fin de jornada–" leemos: "Tanto vivo en el metro va de cuerpo presente/ con los ojos cerrados de cansancio o de sueño,/ los escupe la boca del suburbano,/ y caminan... caminan.../ sin mirar que atardece,/ que el cielo está bonito." (Fuertes, 1996, p. 256). La voz en tercera, distanciada, opera como una lente fotográfica, que registra en una escritura aparentemente neutra y reticente la ceguera humana embrutecida en la ciudad, rotos ya todos los vínculos vitales con el orden de la naturaleza. Pero también protagoniza el desasosiego y soledad del yo, como en el poema "Una de la madrugada en Madrid": "Y no hay donde llamar [...]/que se inunda la casa,/ a chorros mueres...", "Por la mañana azul ya es otra cosa [...]/coges el autobús y eres un muerto" (Fuertes, 1996, p. 221).

En el emblemático poema titulado "Puesto del Rastro" (de su inicial *Poemas del suburbio*), Gloria Fuertes recupera un espacio y un discurso pre-moderno: el del mercado ambulante y el del pregón, emblema de la ambigüedad de una modernidad contrahecha que, en sus puestos callejeros, hace sobrevivir una ciudad desconocida por las autopistas y los *shoppings centers*:

–Hornillos eléctricos brocados bombillas
Discos de Beethoven sifones de self
Tengo lamparitas de todos los precios,
Ropa usada vendo en buen uso ropa
Trajes de torero objetos de nácar...
(...)
Incunables tengo gusanos de seda
Hay cunas de niño y gafas de sol.
Esta bicicleta aunque está oxidada es de buena marca.
Muchas tijeritas, cintas bastidor... (Fuertes, 1996, p. 67)

El montaje del pregón ingresa en el circuito del consumo urbano, de la mercancía que mixtura lo antiguo con lo nuevo y así enlaza el imaginario tradicional y religioso con las novedades que trae la modernidad. El pregón callejero, antecesor del *grafiti*, da voz a otra ciudad que se preserva en sus costumbres populares. Collage de mercancías que acumulan siglos y entremezclan voces urbanas de diversa factura y procedencia, testigos todos de una evolución inexorable, desde la ciudad medieval a la industrial, que progresa azarosamente, y sobrevive disuelta entre reliquias antiguas y primicias de moda recién nacidas.

De la voz de la *madrileña* (sic) como protagonista, a los monólogos dramáticos de marginales urbanos, escoria y residuo *non sancto* del nuevo orden de la ciudad de posguerra, su poesía construye un *ethos* testimonial, que representa una nueva forma de compromiso en la poesía española. Admirada como escritora de literatura para niños, reivindicada por su desprejuiciada admisión de homosexualidad y por su defensa de ser “mujer de verso en pecho”, cabe también recordar a Gloria Fuertes por construir con su pluma una de las poéticas urbanas más revulsivas del siglo XX, en la amordazada Madrid de la posguerra. *Mujer contra ciudad* definitivamente, como anticipamos en el título, ya que Madrid fue para esa generación “una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”, como profetizó Dámaso Alonso en su poema “Insomnio” de *Hijos de la ira* (1944, p. 15), cuando se refería, no ya a los muertos de la guerra, sino al millón de cadáveres sobrevivientes de la inacabable posguerra.

Bibliografía

Acereda, A. (1999). Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes. *Letras Femeninas*. XXV(1-2). pp. 155-172.

Alonso, D. (1978). *Hijos de la ira*. Madrid: Espasa-Calpe.

Browne, P. (1997). *El amor por lo (par)odiado: la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid: Pliegos.

Fuertes, G. ([1975] 1996). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

— ([1980] 2004). *Historia de Gloria*. Madrid: Cátedra.

— ([1995] 2006). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.

— (2001). *Glorierías*. Madrid: Torremozas.

— (2017). *Me crece la barba (Poemas para mayores y menores)*. Edición de Paloma Porpetta. Barcelona: Reservoir Books.

García Lorca, F. ([1940] 1990). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.

González Rodas, P. ([1980] 2004). “Introducción”. En Fuertes, G. *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra. pp. 31-51.

González Muelas, J. (1973). *La nueva poesía española. Gloria Fuertes, Angel Gonzalez, Jose Angel Valente*. Madrid: Ediciones Alcalá.

Leuci, V. (2010). Gloria Fuertes, en primera persona: juegos del nombre propio. "Historia de Gloria". *Actas del II Coloquio internacional "Escrituras del yo"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado en <http://www.celarg.org/int/arch-coloquios/leuciacta.pdf>

— (2013). Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes. *Revista Celehis*. (26). pp. 183-202. Recuperado en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/894/924>

— (2014a). *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Tesis doctoral, en prensa en Villa María: Eduvim. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

— (2014b). Ficciones con nombre propio en las Obras incompletas de Gloria Fuertes. El discurso poético entre la autobiografía y la ficción. *Revista de Estudios Hispánicos*. 1(1). pp. 69-95.

— (2015) "Sobre los lomos del humor": Polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes. *Pasavento*. III(2). pp. 325-344.

— (2016). "Poetas y versos": autoficciones en la poesía social española. En Funes, L. (coord.). *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Anexo Digital. Sección III. Buenos Aires: Miño y Dávila. pp. 245-254.

Morales, C. (11 de marzo de 2017). Gloria Fuertes: roja, 'queer', punk y feminista. *InfoLibre*. Recuperado de http://www.infolibre.es/tags/autores/clara_morales.html.

Nieva, F. (1995). "Prólogo". En Fuertes, G. *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra. pp. 17-28.

Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Prado, B. (28 de abril de 2017). Gloria Fuertes se hace mayor a los 100 años. *InfoLibre*. Recuperado de: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/04/28/presencia_gloria_fuertes_64391_1821.html.

Scarano, L. (1999). Ciudades escritas (palabras cómplices). *Revista del Celehis*. (11). pp. 207-234.

— (2003). Imaginarios urbanos en clave poética: Del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero). *España Contemporánea*. XVI(2). pp. 7-28.

Sherno, S. (1989). Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes. *MLN*. 104(2). pp. 370-392.

Yndurain, F. (1979). Prólogo. En Fuertes, G. *Antología poética 1960-1969*. Barcelona: Plaza y Janés. pp. 7-45.

INTERFERENCIAS ORALIDAD / ESCRITURA / IDEOLOGÍA EN LOS ROMANCEROS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Gloria Chicote
IdIHCS (Conicet- UNLP)
gchicote@conicet.gov.ar

Resumen

El propósito de este artículo es interrogarse sobre las características de las relaciones que protagoniza el romance desde el ámbito de la oralidad hacia el de la escritura y su retorno a la transmisión oral (o por lo menos vocalizada), en un período establecido, los siglos XVI y XVII, en función de determinadas interrelaciones culturales e ideológicas. En este sentido, parecería que en el siglo XVI, cuando el romance se incorpora a la producción poética escrita, se opera una transgresión, una especie de invasión triunfante de las prácticas orales hacia la cultura institucional, para construir un espacio entre sus filas y regresar victoriosas a la tradicionalidad de la cual habían partido. Esta afirmación inicial debe ser relativizada, ya que dicho movimiento de apariencia ascendente (desde lo tradicional hacia lo "culto"), podría pensarse en realidad a la inversa, como un movimiento descendente (desde lo "culto" hacia lo tradicional), operado a partir de la apropiación que efectúa el ámbito institucional-académico de un género tradicional con la intencionalidad de utilizarlo como un vehículo de transmisión de determinados mandatos.

Palabras clave: escritura, oralidad, romancero.

Las relaciones entre prácticas orales y escritas son mucho más complejas que las planteadas por las teorías individualista y neotradicionalista en su controversia sobre los orígenes de la épica románica. En el caso del romancero, ya es materia verificable su difusión oral desde la Edad Media hasta nuestros días y es asimismo innegable que el acceso a esa cadena de transmisión ininterrumpida fue también posible a partir de la fijación escrita del fenómeno que se efectuó en momentos puntuales de ese lapso, habiendo determinado en consecuencia la generación de un circuito de recepción diferente al de la oralidad primaria en función de esa escritura.

El propósito de esta ponencia es interrogarse sobre las características de este movimiento que protagoniza el romance desde el ámbito de la oralidad hacia el de

la escritura y su retorno a la transmisión oral (o por lo menos vocalizada), en un período puntual, los siglos XVI y XVII, en función de determinadas interrelaciones culturales e ideológicas. En este sentido, parecería que en el siglo XVI, cuando el romance se incorpora a la producción poética escrita, se opera una transgresión, una especie de invasión triunfante de las prácticas orales hacia la cultura institucional, para construir un espacio entre sus filas y regresar victoriosas a la tradición de la cual habían partido. Esta afirmación inicial debe ser relativizada, ya que dicho movimiento de apariencia ascendente (desde lo tradicional hacia lo "culto"), podría pensarse en realidad a la inversa, como un movimiento descendente (desde lo "culto" hacia lo tradicional), operado a partir de la apropiación que efectúa el ámbito institucional-académico de un género tradicional con la intencionalidad de utilizarlo como un vehículo de transmisión de determinados valores, con fines propagandísticos¹.

En primer término, para comenzar a entender la peculiar vitalidad del género deben dejarse de lado las oposiciones oral-escrito (en correlación con las de popular-culto) y pensar los siglos XVI y XVII como el período en el que, si bien signado definitivamente por la primacía de la escritura a través de la tecnologización de la imprenta, continuaron desarrollándose prácticas de transmisión oral y los circuitos de recepción siguieron pensándose como una audiencia. Para comprender la compleja y fundante relación del romance con los ámbitos oral y escrito es crucial tener en cuenta que la tecnología de la imprenta y todas sus consecuencias sociales no entraron en contradicción con la esencia oral de producción y circulación de los géneros poéticos orales, entre ellos el romance. Por el contrario, se integraron exitosamente, sobre todo porque desde un primer momento fue captada su posibilidad de alcance masivo.

Ciertamente, esta adaptación no fue unidireccional ni dejó inalterado el mundo oral. Godzich (1994, pp. 72-95) explica de qué modo la imprenta produjo un cambio estructural en los circuitos totalmente orales: la audiencia que genera el texto escrito es una audiencia *in absentia*. Ya no se produce el intercambio participativo propio de la *performance*, sino que se constituye como un receptor capturado, subyugado, persuadido de modo seductor por el texto que tiene nuevas maneras de manipulación.

En esta etapa, la literalidad está vista como una forma de competencia tecnológica que no está limitada a un conjunto de receptores particular sino que es incluyente

¹ Las siguientes páginas retoman parte de lo desarrollado en Chicote (2012). "Introducción". Esta presentación se inscribe en el proyecto bajo mi dirección, H 686 "Tensiones y contactos en la tradición lírica románica de la edad media y el renacimiento hasta sus proyecciones en la modernidad" (UNLP).

hasta el punto de convertir el problema de la cultura en un proyecto del estado. En un primer momento, el éxito de la imprenta determina cierta anarquía en la difusión de los productos (un grupo de imprenteros extranjeros, especialmente alemanes, monopolizan el mercado y propagan los pliegos sueltos), pero rápidamente el estado comienza a reglamentar este nuevo proceso de difusión. En 1502 se previene de imprimir cosas vanas y sin provecho; en 1525, el imprentero académico Miguel Eguía llama la atención sobre la ineficiencia de esas leyes y la falta de disciplina de las imprentas españolas, que reproducen baladas obscenas y otras banalidades; en 1559 aparece el *Index (Novus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum)* que por fin regula orgánicamente el sistema de prohibiciones (Godzich - Spadaccini, 1994).

En lo que se refiere al romancero, Vicenç Beltrán, en su reciente libro *El romancero de la oralidad al canon* (2016) analiza este complejo proceso operado en el siglo XVI en el que los romances son puestos por escrito, re-escritos y musicalizados por artistas cortesanos, publicados en cancioneros y pliegos sueltos, y dirigidos, por último, a nuevos y diversos destinatarios, procedentes de un mercado urbano que consumía y descartaba estos productos efímeros. La estrecha conexión del romance con las celebraciones de la corte, tales como victorias en los hechos de armas, coronaciones de reyes, bodas o nacimientos de herederos habrían tenido según Beltrán, una finalidad propagandística, más allá de la función ornamental que hasta ahora se les había atribuido.

A modo de ejemplo puede citarse cómo la estrecha relación entre romances e ideología encuentra un caso ilustrativo en los romances históricos que ingresan masivamente en el universo impreso a partir del *Cancionero de Romances* (Amberes s.a.), especialmente la edición de 1550. La inclusión de estos textos, que Georges Martin (1995) considera procedentes de las crónicas contemporáneas y no de la tradición oral, responde a un propósito ideológico que se concreta gracias a una arquitectura precisa del manejo de los contenidos: la *fragmentación*, que conlleva la construcción de un nuevo significado de los acontecimientos narrados y la *federación*, que consiste en la posibilidad de relacionar temáticamente los textos entre sí. También en el momento de ofrecer una síntesis de la historia el género romancístico se convierte en un discurso apto para penetrar en el tejido social debido a su brevedad constitutiva y a la actualidad de su lengua, por su relación con los universos oral y escrito, y por su función en los rituales comunitarios. En este sentido, Martin sostiene que el romancero histórico sirve en ese momento para transmitir ideales sociopolíticos y para cohesionar el imaginario. Estaríamos nuevamente frente a la utilización de un producto literario tradicional para ponerlo al servicio del sistema de valores imperante. Desde esta perspectiva, el romance "Cabalga Diego Láinez" funcionaría, por ejemplo, como exaltación del poder se-

ñorial en desmedro del poder real, haciéndose eco de un conflicto de la época (Martin, 1995).

La hegemonía de la forma romancística como la más apta para narrar, ya sea la historia o la ficción, se extiende en todo el Siglo de Oro. Las colecciones de romances tradicionales publicadas en el formato libro son reemplazadas por una proliferación de romances históricos de factura culta como los reunidos por Lucas Rodríguez o Lorenzo de Sepúlveda y las selecciones de romances nuevos en el *Romancero general* de 1600 (*RG1600*) (González Palencia, 1947)².

Otro fenómeno novedoso de los siglos XVI y XVII que conecta los universos de la oralidad y la escritura es la proliferación de pliegos sueltos. Godzich señala que en este circuito de propaganda a través de textos poéticos se inscriben también los pliegos sueltos o literatura de cordel. Los romances impresos en hojas sueltas y vendidos en las ferias al gran público, proceden por lo general de poetas que desean transmitir la ideología imperante y reproducir el sistema de valores establecido. No obstante, sería incorrecto atribuir un efecto de manipulación total al fenómeno de la literatura de cordel. La aparición de textos masivos, posibilitada por la imprenta y articulada por una conciencia de clase y una política concreta de estado, complejiza el concierto de los aparatos ideológicos al introducir nuevos sujetos y nuevas formas de comunicación en la sociedad. El caso concreto de literatura de cordel implica, sin lugar a dudas, un movimiento hacia la fijación de mensajes y actitudes subjetivas que antes, al constituirse *in praesentia*, eran objeto de mayor negociación. Sin embargo, dos elementos característicos de la literatura de cordel señalan que su institución a través del tiempo no es ajena a la negociación de apropiación ideológica, lo que significa que no se puede concebir a sus masas receptoras como sujetos acrílicos listos para ser formados por la ideología dominante. Por un lado, la adaptación a la que se ha hecho referencia de la literatura impresa a los gustos y los géneros del pueblo dan cuenta de un poder de aceptación o recusación por parte del mismo. Si bien la difusión impresa determinó una clara diferenciación entre quienes seleccionaban, constituían y emitían los discursos y los nuevos grupos, en su mayoría populares y urbanos, a los que estos textos estaban destinados, con el transcurso del tiempo los nuevos receptores comenzaron a condicionar la producción. Por otro lado, el hecho de que la literatura de masas sólo fuera leída en una parte –pequeña– de su circulación (el pliego lo leía o memorizaba uno que sabía leer y que luego lo cantaba al colectivo presente) indica la presencia de una instancia, si bien relativa, de *performance* en el sentido que los teóricos de la literatura oral le han dado al concepto.

²También se relaciona con esta práctica la utilización del romance en las crónicas de Indias. Véanse las resignificaciones que hace Bernal Díaz en su *Historia verdadera*.

A su vez, como ejemplo de la producción temprana de pliegos sueltos se puede citar la función espejada y resignificativa de la literatura en el romance que relata la historia de Amadís de Gaula, en un pliego suelto de c. 1514-1519, reelaboración de la materia de *Amadís*, publicada originalmente en 1508 en la versión compuesta por Garci Rodríguez de Montalvo. El editor del pliego suelto presenta en verso octosilábico un resumen de la ficción en prosa que desenfatisa su destino elevado y trivializa los logros del héroe. El poema tiene como destinatario al gran público, mientras que la extensa obra en prosa estaba dirigida a caballeros urbanos, instruidos y aristocráticos, quienes, más allá de que pueden haber disfrutado de la versión del pliego suelto y de su *performance*, seguramente continuaban identificándose con la novela, el texto que traía a sus ojos el universo idealizado de la caballería cortés.

Los pliegos sueltos continúan editándose, pero relegados a un espacio cada vez más marginal, en un evidente cambio de función en el sistema literario de la época que permite percibir la dimensión diacrónica del género. Alrededor de 1600 las condiciones de la imprenta cambian, los escritores ofrecen cada vez más resistencia al pliego suelto y marginan a los consumidores de dicho medio. Esta crisis determina que estos folletos estén dirigidos a receptores de los estamentos bajos y que se impriman casi exclusivamente romances vulgares. Más tarde derivarán en los romances de ciego que dan cuenta de "relaciones de sucesos", festividades religiosas y propaganda política. En el plano discursivo los poemas pierden paulatinamente sus méritos literarios y en el nivel de la intriga cada vez se simplifican más: se vuelven lineales y portadores de un sistema de valores llano y conservador, pasible de ser rápidamente aprehendido por el pueblo. Como ejemplo paradigmático de este proceso, destaco el *Romance de Rosaura la de Trujillo (Nº78)* (Infantes - Muro Castillo, 1997), del que nos llega un pliego suelto de principios del siglo XVIII y múltiples reediciones posteriores que testimonian su gran fortuna editorial en los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX. El gusto del receptor se orienta hacia el relato de una desdichada historia de amores, con ultrajes incluidos y con el castigo ejemplar de los culpables que tiene el doble fin de restituir la justicia poética y, especialmente, la armonía social³.

³ No fue éste el único derrotero seguido por el romance en el Siglo de Oro. En efecto, el género se benefició con la renovación estructural que significó la valorización efectuada por los autores del romancero nuevo y el ingreso masivo del metro, procedimientos y temas romancísticos en el teatro. Al respecto, Maurice Molho (1995) plantea en qué medida nace con los romances escritos a partir de los últimos decenios del siglo XVI un estilo nuevo de practicar un género establecido. A partir del análisis de romances de Góngora y consideraciones referidas a la poética de Lope de Vega, Molho (1995) afirma que dos reglas convergen en el romancero nuevo: la heredada matriz cuadrada del romance tradicional y la innovadora cuarteta como marca específica. La primera asegura la permanencia de la forma romance, la segunda crea el romancero nuevo mediante el agregado de estribillos y la interpolación o integración de estructuras heterogéneas en las que se otorga

Este rumbo bifurcado en la fijación escrita del romancero señalada hasta aquí nos conduce nuevamente a la afirmación inicial respecto de que, desde el siglo XVI, la cultura institucional está integrada por dos esferas: la elite cultural que se halla en consonancia ideológica con los logros del estado y se dedica a su promoción y consolidación y un público ampliado que recibe los productos en las modalidades clásicas de divulgación y comercialización propias de una incipiente cultura de masas.

La evolución de la vida social, literaria y cultural y los cambios en la etiqueta de la corte, coincidiendo con la emergencia de nuevas formas de propaganda política, determinaron la creación de un nuevo público lector de cancioneros y pliegos con las consecuentes modificaciones en los contenidos (Beltrán, 2016, p. 152).

Por último, creo que el porqué de que la forma romance aparezca reiteradamente en fijaciones textuales desde el siglo XV hasta nuestros días debe buscarse en las posibilidades narrativas que ofrece a partir de su utilización para re-escribir otros géneros discursivos. La aptitud que se le ha conferido al romance para narrar el universo panhispánico está relacionada tanto con sus características formales (el ritmo "natural" del octosílabo rimado en los pares que determina su fácil memorización) como con rasgos específicos de su estructura discursiva, por ejemplo la utilización de fórmulas y motivos que articulan el relato sintéticamente, restringiéndose a lo esencial y sugiriendo desarrollos que quedan abiertos para posibles reelaboraciones. En esta especial configuración discursiva reside la clave de la extrema popularidad del romance, que, a su vez, es la base de la refuncionalización de que el género es objeto⁴. Nos hallamos en todos los casos ante fijaciones escritas ligadas al proceso de masificación de la cultura, que en distintas etapas se revistió tanto de gusto arcaizante, como de reivindicación de los valores nacionales, de conservadurismo o de popularismo en aras de la instrumentación específica que se hizo de los poemas⁵.

al metro del romance su capacidad narrativa. Así, el romance nuevo monta sobre la matriz básica del metro tradicional un artificio ornamental de característica morfología barroca.

⁴ Parto de la abstracción simplificadora que significa agrupar bajo el rótulo de "romance" géneros baladísticos que poseen particularidades diferenciadas como romance tradicional, romance nuevo, romance de ciego o romance "culto" del siglo XX, ya que considero que sus especificidades no modifican en términos generales mi planteo.

⁵ Tal como enuncian Charles Briggs y Richard Bauman (1996), la épica, el proverbio o la balada asistieron a la creación nostálgica de una cultura folk que fue utilizada para los avances de los estudios de corte nacionalista, a través de la apropiación del pasado y de la afirmación de la superioridad y de la autonomía cultural de los géneros literarios.

Bibliografía

- Beltrán, V. (2016). *El romancero de la oralidad al canon*. Kassel: Reichenberger.
- Briggs, C. y Bauman, R. (1996). "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. 11. pp. 78-108.
- Chicote, G. (2012). *Romancero*. Buenos Aires: Colihue.
- Díaz del Castillo, B. (1966). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Godzich, W. y Spadaccini, N. (1994). *The Culture of Literacy*. Cambridge: Harvard UP.
- González Palencia, A. (ed.). (1947). *Romancero general* (Madrid, 1600). Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Infantes, V. y Muro Castillo, M. (eds.). (1997). *Verdadero romance de la Rosaura de Truxillo*. Badajoz: Diputación.
- Martin, G. (1995). "Sur la genèse, l'architecture et les fonctions du premier Romancero historique". En Bremond, C. y Fischer, S. (eds.). *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Molho, M. (1995). "Poética del Romancero Nuevo". En Bremond, C. y Fischer, S. (eds.). *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*. Madrid: Casa de Velázquez.

PROPOSITIVIDAD Y NORMATIVIDAD EN LA ORALIDAD

Aurelio González
El Colegio de México
agonza@colmex.mx

Resumen

Tomando en cuenta que no todos los textos que se transmiten oralmente pertenecen a lo que llamamos literatura de tradición oral y a partir de la distinción entre textos tradicionales y textos populares se muestra como, debido a la apertura que caracteriza al texto tradicional, son más habituales los textos simplemente propositivos en la literatura tradicional, a diferencia de los textos populares, entre los cuales predomina la normatividad ya sea en la voz del narrador o por medio de expresiones o formas codificadas. La ejemplificación textual se hace a partir de romances de tradición oral.

Palabras clave: normatividad, oralidad, popular, tradicionalidad.

La transmisión oral a lo largo de la historia ha sido el medio de conservación más común de la literatura y de otros textos considerados valiosos por una comunidad, pero también una forma de creatividad estética de las colectividades formadas por el ser humano a lo largo de los siglos. Incluso hoy en día, en medio de todo tipo de innovaciones tecnológicas, la mayor parte de la humanidad sigue funcionando y comunicando –aunque sea parcialmente– sus textos heredados en el ámbito de la oralidad.

Walter Ong (1987), al analizar las relaciones entre la oralidad y la escritura, distingue entre lo que llama “oralidad primaria y oralidad secundaria”, entendiendo por oralidad primaria

la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es “primaria” por el contraste con la “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión (p. 20)

Entre ambas formas de oralidad surgieron la cultura caligráfica y la cultura tipográfica, durante las cuales la oralidad como medio de transmisión de distintos tipos de textos literarios nunca dejó de existir, como sigue existiendo hoy en día, aunque con características distintas.

La literatura que se transmite en las sociedades de oralidad primaria estaría constituida por “las formas artísticas exclusivamente orales” (Ong, 1987, p. 23). Pero, de acuerdo con Ong, las culturas con una oralidad primaria desaparecieron hace tiempo y en sentido estricto se puede decir que actualmente hasta las culturas que aún parecen ofrecer tales características tienen algún tipo de conocimiento y experiencia de la escritura y sus efectos, lo cual desde nuestro punto de vista no anula la transmisión oral.

Es claro que, con la aparición de la escritura, no sólo se modifica la manera de conservar y transmitir los textos literarios, sino también la forma de “hacer” literatura. Posteriormente, cuando aparece la cultura tipográfica, la literatura que se pone por escrito abarca tanto la creación de literatura culta como de literatura popular, aunque ambas formas literarias escritas pueden seguir transmitiéndose oralizadas¹. Recíprocamente, los textos originalmente transmitidos –y sobre todo recreados– oralmente, pueden ser preservados y difundidos por escrito.

Pero también hay que tomar en cuenta al hablar de oralidad que son muchos los tipos de textos que se transmiten por medio de la palabra hablada y que son muy distintos entre sí por su función y valoración. Desde niños, incluso en una sociedad tecnificada, somos receptores de distintos textos transmitidos oralmente en diversos contextos recreativos y formativos. Por ejemplo, el niño aprende el himno patrio y lo canta en ceremonias cívicas escolares, sin embargo, aunque el aprendizaje dependió de la transmisión oral, se trata de un texto absolutamente culto y clausurado, en el cual no se debe ejercer ninguna creatividad y su significado está hipercodificado normativamente y que no pertenece, en sentido estricto, a la literatura de tradición oral. Lo habitual es que este texto de exaltación patria se aprenda, sí por transmisión oral y de una manera natural sin mayor proceso o método de aprendizaje. Algo similar sucede con las oraciones religiosas que se aprenden oyéndolas y repitiéndolas y también pertenecen al ámbito de respeto y en ese sentido siguen siendo consideradas como ajenas al patrimonio “literario” de la colectividad, aunque su *performance* pueda ser grupal y se lleve a cabo en actos de significado comunitario.

¹ Margit Frenk ha demostrado ampliamente la importancia de la lectura en voz alta como vehículo de transmisión de la poesía culta en los Siglos de Oro (1982, t. I, pp. 101-123, y 1984, pp. 235-240).

Incluso hay otra dimensión de relación de la oralidad con la cultura culta en la cual un receptor común puede lexicalizar y conservar en la memoria textos cultos compuestos desde una estética individual, pero recibidos de viva voz en ambientes o entornos particulares. En este sentido, por ejemplo, en México en el ámbito urbano, en las cantinas populares, además de músicos o cantantes pueden encontrarse declamadores ambulantes que se ganan la vida con un repertorio muy variado y no necesariamente popular en el cual pueden incluir textos como “El brindis del bohemio”, largo poema narrativo de Guillermo Aguirre y Fierro, periodista profesional del cual se sabe muy poco como autor, más allá de que nació en 1887 en San Luis Potosí y murió en la Ciudad de México en 1949. Este poema forma parte de la cultura que podríamos llamar “popular” por su difusión, pero que textualmente pertenece a un modelo romántico culto, aunque no muy valorado por la crítica por su acentuado tono melodramático. El texto apareció en un libro intitulado *Sonrisas y lágrimas*, título que ya nos da una pauta de su tono, publicado en 1942. El poema narra los brindis de seis hombres “bohemitos” reunidos en torno a una mesa de cantina, bebiendo en una noche de Fin de Año, y el cierre del poema es un brindis a la madre. Indudablemente el tono exageradamente sentimental apela a sentimientos encontrados y estereotipados que pueden estar a flor de piel por el alcohol y la culpabilidad del escucha. Muchos han aprendido versos de este poema de escucharlo en la cantina, el aprendizaje nuevamente viene de la oralidad, pero, aunque el texto se fije en la memoria, no crea un acervo folclórico ni propio. Desde luego el poema, aunque muy difundido, pertenece a un contexto patrimonial, estético y social distinto del de los juegos infantiles, los cuentos maravillosos, los corridos o los romances que forman el patrimonio literario “de tradición oral”.

En la transmisión oral de textos también hay que tomar en cuenta las diferencias a la luz de la actitud o de la implicación de la colectividad y de los propios transmisores en el fenómeno literario: ya sea como sujeto creador, como sujeto trasmisor o como sujeto receptor. En cualquier caso, hay procesos de codificación y descodificación textual que tienen que ver con los valores de esa comunidad y el momento en que se transmiten, los cuales interesa poner de manifiesto.

Menéndez Pidal, con gran agudeza, percibió el problema de la creación, la transmisión y la conservación textual por la oralidad y propuso una distinción que, desde mi punto de vista, sigue siendo de gran utilidad teórica. Si dejamos de lado los tipos de textos que mencionamos anteriormente, que, aunque se transmiten oralmente, son oficiales, cívicos, religiosos, experimentales o cultos y nos centramos en aquellos que forman un patrimonio cultural comunitario intangible y que tiende a la permanencia y la refuncionalización, podemos distinguir entre textos “tradicionales” y textos “populares”. Para Menéndez Pidal (1958), es popular

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo (...) El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. (p. 73)

Y define como poesía tradicional aquella

(...) que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. (...) bien distinta de la otra meramente popular. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo (...); está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes. (1958, p. 74; 1953, t. I, pp. 40 y ss.)

Entonces, el texto que definimos como tradicional (y que siguiendo a Menéndez Pidal, distinguimos de aquel que llamamos popular) se caracteriza por su apertura –esto es, su capacidad de variación– y por tanto es un texto que se reproduce con variantes que el transmisor introduce apegándose a un lenguaje que conoce y que la comunidad reconoce como propio, y que el transmisor puede manejar creativamente, pero lo hace apegándose a una estética colectiva que permite que la versión o variante sean apreciados y reconocidos. En este sentido también el transmisor tradicional oral profesionalizado, e incluso el poeta culto, pueden llegar a manejar este lenguaje y a seguir las pautas de esta estética y generar textos que sean aceptados por la comunidad y puedan entrar en la cadena de la transmisión oral y la tradicionalización, en la que variarán y se adaptarán a las diferentes circunstancias y a los cambios en los valores que acepta una colectividad. Esto explica que en este tipo de textos tradicionales no sea habitual la existencia de sentencias de valor normativo general o estricto que por esta condición limitaran la variación o la adaptación a nuevas condiciones. Podríamos decir entonces que los textos tradicionales son esencialmente “propositivos”.

En este sentido, tendríamos como un buen ejemplo el Romancero tradicional, cuya propositividad, casi podría ser condición necesaria para explicar su vitalidad tratándose de un género con una amplia presencia temporal que abarca siete siglos, pero también una rica variedad estilística y temática, y extensa dispersión geográfica.

Como es bien sabido, en el corpus que conocemos como Romancero Viejo –expresión medieval del género– de amplia difusión en el siglo XVI por la transmisión

tanto oral como de la imprenta, encontramos múltiples maneras en que los textos se reactualizan y refuncionalizan, incluso los de tema épico cuya pertinencia con el paso del tiempo lógicamente puede haberse debilitado notablemente. Sin embargo, el que el texto tradicional por su apertura evite los planteamientos normativos de la historia narrada –tan característicos de otro tipo de romances como los de pliego suelto de estilo vulgar del siglo XVII y posteriores–, no quiere decir que en el estilo tradicional y en los romances viejos no encontremos algunas expresiones normativas que obviamente corresponden a valores de esa sociedad como la función señorial, la honra o el valor caballeresco (González, 2009, pp. 139-149).

En este sentido, la amplia gama de posibilidades que existen en el tratamiento de los textos literarios que se transmiten oralmente podemos condensarlas en dos grandes modelos: por un lado, uno que corresponde a una posición sencillamente “propositiva” (la cual, por ejemplo, se aleja de las moralejas explícitas dejando abierta la interpretación del sentido del texto), esta posición se ubica en lo que consideramos el ámbito de la tradicionalidad, esto es, del texto abierto que se recrea en los distintos procesos de transmisión. Y otra explícitamente “normativa” que cierra la interpretación y da un sentido moral o ideológico al texto, modelo que es muy común en los textos que consideramos populares.

Pero, como ha dicho Menéndez Pidal, la popularización es la etapa previa en el proceso tradicional: “Toda poesía tradicional fue en sus comienzos mera poesía popular. Entre una y otra categoría hay, pues, una diferencia cuantitativa, porque la tradición supone una popularidad continua, prolongada y más extensa...” (1953, t. I, p. 46). Esta “popularidad continua” es la verdadera aceptación de un texto por parte de la comunidad, y esta aceptación implica “(...) la conservación y la variación. Una y otra son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional” (Díaz Roig, 1976, p. 2).

No hay que olvidar que en el proceso de variación intervienen también, y hay que tomarlos en cuenta, el gusto particular de un cantor y las características ideológicas específicas de una comunidad determinada. Ejemplo de estas son, por ejemplo, las rectificaciones y modificaciones, como la supresión de menciones de la Virgen, por razones religiosas, de algunas versiones de la tradición sefardí. Lógicamente, también forma parte de la variación por las condiciones y características de una comunidad la adaptación al uso dialectal específico de una región, los localismos y los referentes geográficos o naturales.

En este sentido, además, tenemos que recordar que “The oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and

untrammelled genius: poetry is the creation *both* of a particular community *and* of a particular individual” (Finnegan, 1977, p. 213). Por lo tanto al asumir una expresión normativa explícita por un lado se sigue un valor comunitario, pero por otro se está tomando una posición individual del transmisor que puede obedecer a una intención concreta, ya sea de interés personal o difusor de una situación particular, o a la expectativa de una valoración positiva de los receptores.

Si el texto tradicional es aquel que, por su propia capacidad de “apertura”, la comunidad recrea poéticamente a través de las distintas versiones que aparecen a lo largo del tiempo, el tono normativo estaría a contramano de esta variación. Por el contrario, un texto popular, que la comunidad acepta, pero que se mantiene casi inmutable en las distintas ejecuciones es coincidente con dicha normatividad. A la lexicalización de este tipo de textos contribuye en buena medida el hecho que una parte importante de su transmisión es por escrito, a través de hojas volantes o de pliegos sueltos y más recientemente de cancioneros o grabaciones. Con ello, el mantenimiento de elementos formales cultos y de temáticas extremas es más intenso, y la comunidad, si bien los acepta, no se siente dueña de ellos hasta el punto de poder recrearlos (sino muy raramente y con mucha lentitud).

En el Romancero encontramos fácilmente las dos formas que acabamos de describir. Entre los romances de tradición oral moderna se reconocen textos de origen notablemente antiguo, en un principio juglarescos o incluso cultos, que se han transmitido oralmente, creando un lenguaje particular con el cual se reproducen en multitud de variantes en cada *performance* o ejecución. Estos textos son los llamados romances tradicionales, y son fundamentalmente propositivos. Por otra parte tenemos aquellos textos cuya difusión se ha llevado a cabo a partir de un texto impreso, normalmente un pliego suelto, compuesto con un estilo –distinto del tradicional– que recoge elementos degradados del estilo culto, por lo general con poca maestría, adaptándolos a sus necesidades; estos romances, al transmitirse en una primera etapa, difícilmente se someten a un proceso de variación, ya que no poseen el lenguaje poético que conoce el receptor-transmisor y que es lo que permite la recreación. Ejemplo de estos textos son *La fiera Cuprecia*, *Rosaura la del guante*, *Los hermanos de Barcelona*, *La renegada de Valladolid*, *Atropellado por un tren* o las innumerables y larguísimas narraciones sobre crímenes horrendos, milagros y demás hechos notables, también cantados en América modernamente en corridos y galerones llaneros. Todos estos textos se pueden denominar como “vulgares”, esto es, del vulgo, y corresponden a lo que hemos definido como literatura popular. Desde luego este tipo de romances, con la permanencia en el gusto de la comunidad y las sucesivas repeticiones, pueden modificar radicalmente su estilo y llegar a ser textos tradicionales; a éstos, cuando se puede reconocer claramente su origen, por conocer la fuente o por su estilo, los designamos como

romances tradicionalizados: tal es el caso de *La difunta pleiteada* o *Madre, Francisco no viene*.

Este tipo de textos populares por lo general está clausurado (de ahí la presencia sin problemas del medio impreso como forma paralela a la transmisión oral y de los procesos de lexicalización en el transmisor oral) y por tanto tiende con facilidad a dar valoraciones normativas evidentes por medio de moralejas, sentencias o refranes. Como ya la he comentado en otra ocasión:

Esta diferencia de tratamiento en los textos y de posición ante la valoración de lo narrado implica diferencias en los recursos expresivos que utiliza el texto literario (fórmulas, por ejemplo) e incluso en la presencia de determinados motivos. Las fronteras entre ambos tipos de texto son muy permeables y así, textos clausurados y que definimos como populares al transmitirse oralmente entran en un proceso de tradicionalización, esto es, la comunidad se apropia de ellos y puede variarlos con amplitud. Por otra parte al tratarse de una gama no podemos hablar de una exclusividad absoluta, ya que podemos encontrar textos tradicionales que apelen, por ejemplo, a moralejas, sin que necesariamente esto los clausure y viceversa. (González, 2013, pp. 347)

Estas posiciones normativas se dan a través de expresiones que condensan en pocas palabras la idea general, de una manera similar a la que lo hacen las moralejas. Esto se logra con sentencias: expresiones directas, afirmativas y tajantes que se enuncian como verdades irrefutables y aunque por lo general están en voz de personaje y van dirigidas a otro personaje, explican al receptor el comportamiento de un protagonista.

Por el contrario, una posición propositiva evita cualquier tipo de comentario valorativo, incluso el final de la historia narrada puede quedar abierto. Se dice lo que sucede, pero no hay mención de castigo cuando ha habido una falta. Esta proposición no valorativa, cuando mucho puede hacer explícito el significado de la acción narrada, como en esta versión de la tradición oral moderna mexicana de *Las señas del esposo* que ante la prueba de fidelidad del marido que vuelve de la guerra, resalta la capacidad de la esposa y asume que la mujer se puede defender:

—Una en casa de la Ana, otra en casa de la Inés,
y la más chica que tengo conmigo la dejaré,
para que me lave y me planche y me haga de comer.
—Oiga, mi gran señora, sí se supo defender.

(*Las señas del esposo*, Guadalcázar, San Luis Potosí, México. García Baeza, 2012, p. 135)

En otras versiones de este mismo romance, el sentido del final queda abierto, por lo que consideramos que en esos casos el romance es simplemente propositivo:

A mis dos hijos varones a la patria los daré,
y a mis dos hijas mujeres de monjas las entraré.
—Calla, calla, Catalina, cállate infeliz mujer.
¡Hablando con tu marido sin poderlo conocer!

(*Las señas del esposo*, Catamarca, Argentina. Carrizo, 1926, p. 34)

Pero en algunos casos, un texto de estilo y tema tradicional, puede asumir el tono normativo más característico de los textos populares. Es el caso de esta versión del romance de *La adúltera* que integra elementos característicos del corrido popular –género al cual se ha asimilado– como las despedidas y atribuye al texto una función claramente ejemplarizante:

Ya con ésta me despido, amigos del corazón,
para que estén al corriente de las que juegan traición.
(*La adúltera*, México, Mendoza, 1939, pp. 332-333).

La posición normativa puede estar desplazada de la voz del narrador al personaje, incluso a acciones de este, incrementando el valor de la acción o justificándola plenamente. Ejemplo de esto es la siguiente versión de un romance de pliego recogida de la tradición oral:

y la colgó en una puerta, y puso abajo un letrero
qu' en sus tres letras decía: "Esto hizo Antonio Montero,
pa que nadie ponga amor en prenda que tiene dueño".
(*Antonio Monteros y Diego de Frías*, Coihueco, Ñuble, Chile. Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 393-395).

O esta otra versión donde se refiere explícitamente al texto de una versión del romance de *Bernal Francés* como corrido, poniendo la expresión del castigo y muerte ejemplarizante de la esposa en voz del personaje femenino protagonista:

—Vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí,
si no viven arregladas morirán como yo aquí.—
Ya con ésta me despido de ver mi suerte tan buena,
aquí se acaba el corrido de la señorita Elena.
(*Bernal Francés*, Tehuantepec, Oaxaca. Mendoza, 1939, pp. 339-340)

Las expresiones normativas, presentes tanto en textos tradicionales como populares, tienden a usar enunciados tópicos, como frases hechas, locuciones o incluso refranes, pues este tipo de expresiones pertenecen al acervo cultural colectivo. Tal es el caso de estas versiones:

—No hay perdón para el que yerra, mucho menos para ti,
tu ganado está en la sierra, bien te puedes ir de aquí.
(*La dama y el pastor*, Matamoros, Tamaulipas. Díaz Roig y González, 1986, p. 43).

—No la maldiga ninguno, que es mi mujer natural,
con ella vuelvo a mi tierra, adiós, señores, quedad,
que los amores primeros son muy malos de olvidar.
Quédese con Dios la moza, muy vestida y sin casar,
que quien de lo ajeno viste, desnudo suele quedar.—
(*La condesita*, Córdoba, Argentina. Viggiano Esaín, 1981, t. III, pp. 57-59)

Ya que el romance convive con otras formas poéticas líricas, en ocasiones la forma de expresión está utilizando recursos de la canción lírica tradicional como la copla, en la cual se da de forma sintética el comentario sobre lo sucedido, a veces de forma más bien práctica que moral o normativa, como en la siguiente versión chilena de *Bernal Francés* que se cierra con un “cogollo” que es una estrofa con que generalmente se da remate a las canciones o tonadas. Este tipo de estrofa es una lisonja, una advertencia, y a veces también una pulla, dirigidas a alguno de los oyentes:

Cogollo
Señoras y señoritas,
cogollitos de alhelí,
la niña perdió la vida
por no saber distinguir.
(*Bernal Francés*, Quilicura, Santiago. Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 545-547).

También es posible expresar un comentario sobre la historia que se cuenta, que así se vuelve ejemplar, pero sin dar ninguna valoración moral de las acciones del protagonista. Por lo general estos ejemplos tienen que ver con un final negativo, trágico o violento:

Bajaron al toro prieto que nunca lo habían bajado,

pero ahora sí ya bajó revuelto con el ganado.
Ya con esta me despido con la estrella del Oriente,
esto le puede pasar a un hijo desobediente.
(*"No me entierren en sagrado"*, Juchitán, Oaxaca. "Colección Aurelio González" inédita)

La propositividad puede ser absoluta, en cuyo caso no hay comentario de ningún tipo, como en esta versión de *La malcasada*, cuyo texto final está en voz de la propia protagonista femenina, y no expresa ningún comentario sobre la acción violenta del marido:

—Ábreme, mujer, ábreme, María
que vengo cansado de buscar la vida.
—Ya sé d'onde vienes, de ver tu querida.—
Me largó un puñete, me dejó tendida.
(*La malcasada*, Buenos Aires, Argentina. Moya, t. II, p. 279)

Es claro que la versión no quiere tomar partido explícito por la esposa engañada. En otras ocasiones simplemente se deja el texto más abierto evitando algún episodio. Es el caso de esta versión de *Conde Olinos*, que tampoco tiene un comentario sobre la muerte de los enamorados, pero no ha conservado, como sí sucede en otras versiones, la reacción persecutoria de la reina ante la transformación de los amantes después de su muerte.

Y en la mitad de la plaza los ha mandado quemar.
De ella salió una paloma y de él salió un palomar.
Volaron por mar arriba, hasta llegar Puente Real.
Y volaron por mar abajo, hasta llegar a Vadorreal.
(*Conde Olinos*, Suaita, Santander del Sur, Colombia. Beutler, 1977, p. 340)

Otra posibilidad es que el comentario de cierre, aunque exista, no tenga un valor normativo y quede casi como una opinión del narrador, así este narrador ve muy "lindos" los entierros de los tres personajes que mueren violentamente:

Don Carlos murió a la una y don Alberto a las dos.
Al otro día en la misa, ¡qué bonita procesión!
¡qué repique de campanas en la iglesia mayor!
¡qué lindos los tres entierros de tres amantes que son!
(*La adúltera*, Illapel, Coquimbo, Chile. Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 79-80)

Una versión chilena de *Gerineldo* nos da una opinión particular, puesta en boca del rey, aunque igual podía ser voz del narrador, sobre las razones para que la infanta se case con el paje, a pesar de la diferencia de nivel social:

—¿De quién es este sombrero? —De mi hermano muy querido.
—¿Y de quién son estas armas? —De Galinardo pulido.
—Si yo mato a la princesa, ella es mi bien más querido,
y si mato a Galinardo queda mi nombre perdido.
Cásate con él, infanta, por lo bien que te ha servido,
cásate con él, infanta, que mejor no has merecido.
(*Gerineldo*, Rancagua, O'Higgins, Chile. Catalán y Cid, 1975, p. 260).

Otros ejemplos de normatividad dependen más que del género del texto, de su contexto temático y aunque éste sea de origen mucho más reciente, maneja tópicos, motivos y fórmulas ya usados por la tradición en distintos contextos, es el caso de los corridos que desarrollan temas del ámbito del narcotráfico, como en el caso del corrido del *Ruso Zúñiga*, narcotraficante de Chicago. En otros casos se inserta una moraleja explícita sobre el fin desdichado de los delincuentes, pues el objeto no es la exaltación del personaje, sino mostrar su trágico final, es el caso del corrido *Carga blanca*, el "narcocorrido" más antiguo que ha pervivido en el gusto del público pues "De los anteriores a la década de los cincuenta del siglo pasado *Carga Blanca* es el único que sigue formando parte del repertorio de los músicos ambulantes del Noreste mexicano y del Sur de Tejas, el único que se sigue grabando" (Ramírez-Pimienta, 2015, p. 161).

Ahora según se dice,
ya ven la gente cómo es,
el dinero completito
volvió a su dueño otra vez.
Despedida se las diera,
pero ya se me perdió
Dejen los negocios chuecos,
ya ven lo que sucedió.
(*La carga blanca*, México)²

Ya que la transmisión oral implica la conservación de un patrimonio comunitario, los textos que circulan en la oralidad se van a estructurar (y en algunos casos reelaborar y refuncionalizar) según sus objetivos particulares y valoraciones comu-

² "Los Alegres de Terán", *Historias del siglo XX en 20 corridos*, Woodland Hill, CA, Machin-Discos Power, 2010, pista 11. Corrido compuesto en la década de 1940 por Manuel C. Valdez que ha tenido más de sesenta versiones grabadas por los grupos más importantes del género.

nitarias y es por ello que pueden ser propositivos o normativos y desde esta perspectiva encontramos que hay un grado de correspondencia con la perspectiva pidalina de lo tradicional y lo popular, sin que esta sea absoluta ya que la apertura textual permite la adaptación de los textos.

Bibliografía

Beutler, G. (1977). *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Carrizo, J. A. (1926). *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Silla Hermanos.

Catalán, D. y Cid, J. A. (1975) con la colab. de Pazmany, M. y Montero, P. *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas, 7, Gerineldo el paje y la infanta*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos.

Díaz Roig, M. (1976). *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.

Díaz Roig, M. y González, A. (1986). *Romancero tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Finnegan, R. (1977). *Oral poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frenk, M. (1982). "‘Lectores y oidores’. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro". En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (t. I, pp. 101-123). Roma: Bulzoni.

— (1984). "Ver, oír, leer...". En *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia. pp. 235-240.

García Baeza, R. R. (2012). *La lírica tradicional infantil de México: letra y música*. Tesis de maestría. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

González, A. (2006). "Normatividad y propositividad en la literatura de tradición oral" en *International Conference Advances in Oral Literature Research - Conferencia Internacional Avances en el Estudio de la Literatura Oral*. Belgrado: Universidad de Belgrado.

— (2009). "Normatividad en el Romancero viejo". En Cañas Murillo, J.; Grande

Quejigo, J. y Roso Díaz, J. (eds.). *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura. pp. 139-149.

— (2013). "Normatividad en la poesía narrativa hispánica de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares*. XIII(2). México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 347-373.

Mendoza, V. T. (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Menéndez Pidal, R. (1958). "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los romances de América y otros estudios* (1a. ed. 1939). Madrid: Espasa-Calpe. pp. 52-87.

— (1953). *Romancero hispánico*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.

Moya, I. (1941). *Romancero. Estudios sobre materiales de la colección de folklore*. 2 vols. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramírez-Pimienta, J. C. (2015). "El tema de la traición en tres corridos de narcotráfico y narcotraficantes: Carga blanca, Contrabando y traición y Chuy y Mauricio". *Hispanic Journal*. 36(2). Filadelfia, Universidad de Pensilvania. pp. 161-177.

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

Viggiano Esaín, J. (1981). *Cancionero popular de Córdoba. Poesía mayor tradicional*. t. III. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

PRÁCTICAS DISCURSIVAS ORALES EN LA EMERGENCIA DE LAS LETRAS CASTELLANAS

Leonardo Funes
UBA / IIBICRIT (SECRET) – CONICET
lfunes55@gmail.com

Resumen

El trabajo es parte de un estudio en curso sobre el proceso de emergencia de las letras en lengua romance castellana en los últimos decenios del siglo XII y los primeros del siglo XIII. Teniendo en cuenta el contexto de una cultura manuscrita y situando la producción verbal (el objeto específico de toda investigación literaria) en el punto de cruce de prácticas discursivas orales y escritas y de específicas condiciones tecnológicas de producción, se analiza en la propia condición manuscrita de estos textos iniciales el impacto de la oralidad en ese momento fundante de una nueva tradición literaria. Se trabaja no con la épica ni con la lírica tradicional, sino con textos que responden ya a pautas clericales: la *Disputa del alma y el cuerpo*, el *Auto de los Reyes Magos*, la *Razón de amor con los desnudos del agua y el vino* y *Elena y María*; elegidos porque todos, con una excepción, nos llegan en manuscritos que corresponden a la época que nos interesa. Según surge del análisis codicológico, las propias condiciones materiales del registro escrito indican el carácter marginal de esa literatura emergente en lengua romance, surgida en los intersticios de una textualidad latina, en los descartes de su materia escriptoria. En estos casos el copista trabaja por el gusto de hacerlo, con la intención de preservar algo valioso para él pero no para la cultura oficial. Por eso trabaja gratis sobre lo gratuito. La escritura resulta no espera ser leída según nuestro criterio de lo que es la lectura. Esta escritura constituye un código mnemotécnico para facilitar la recuperación de un texto memorizado. Es, en rigor, oralidad graficada. Si esta presencia de la oralidad es tan visible en poemas de tradición culta, mucho más lo será en tradiciones populares como la épica y la lírica tradicional.

Palabras clave: clerecía, escritura, oralidad, transmisión textual.

Una de las líneas de indagación que vengo desarrollando en los últimos años, sobre todo en el marco de los cursos universitarios, tiene que ver con un intento de analizar con la mayor minucia posible el proceso que lleva a la emergencia de las letras en lengua romance castellana en un tiempo que podemos ubicar en los últimos decenios del siglo XII y los primeros del siglo XIII. Para darle una formula-

ción con un poco más de impacto, se trata de buscar respuestas a la pregunta ¿cómo nace una literatura?

Poniendo entre paréntesis los problemas conceptuales que abre una formulación tan propia del estilo periodístico y tan alejada del registro académico, las proyecciones de una respuesta a esta pregunta (acotada en principio al caso medieval) alcanzan las literaturas contemporáneas, al ofrecer un modelo explicativo que puede ser útil para pensar fenómenos de emergencia de nuevas formas literarias (lo que suele llamarse “literaturas emergentes” o géneros menores).

Pero, paradójicamente, para asegurarnos de que las conclusiones de un trabajo semejante tengan relevancia teórica o crítico-instrumental para pensar fenómenos contemporáneos del arte literario, es necesario prestar atención a la radical alteridad de las condiciones materiales de la producción medieval; es decir, cuán otra cosa es en relación con lo que hoy entendemos por literatura¹. Como vienen planteando las corrientes más recientes de la medievalística, pensar que en la Edad Media existieron cosas tales como la religión o el arte, es convertir fenómenos históricos en categorías universales y caer en anacronismos que dificultan la comprensión de una cultura pre-moderna².

Ciñéndonos a lo que aquí nos interesa, la especificidad del fenómeno literario medieval también alcanza conceptos tales como “autor”, “lectura” o “texto”, que frecuentemente se usan también como categorías universales. De modo que intentaré ilustrar hasta qué punto, en el momento de emergencia de las letras en castellano, el sentido de producir un texto o leerlo era tan diferente al sentido contemporáneo.

Comenzaré refiriéndome a lo que denomino “cultura manuscrita”. Se trata de un concepto que pertenece al paradigma de los estudios histórico-culturales y que se funda en un enfoque en la materialidad del soporte que vehiculiza los textos y los discursos, es decir, en las prácticas, los materiales y las tecnologías que confluyen en la producción de objetos del arte verbal.

Este enfoque se apoya a su vez en la convicción de que estos factores tienen una

¹ Desde hace ya dos décadas se ha impuesto una nueva concepción global de las letras medievales que presta especial atención a las particularidades materiales del texto medieval en el contexto de una cultura manuscrita. Me permito remitir a mi presentación general del asunto en Funes, 2009. Con nuevos datos complementarios véase también Lacarra-Cacho Blecua, 2012.

² Cuando los medievalistas afirman que en la Edad Media no había religión sino iglesia; no había arte sino imágenes, están queriendo subrayar la radical alteridad de la experiencia religiosa o de la experiencia artística medievales en relación con nuestras actuales concepciones y vivencias (Guerreau, 2002; Castelnuovo-Sergi, 2009).

incidencia tan importante como los factores estéticos y formales en el proceso que lleva a que un determinado texto se convierta en objeto estético, en obra de arte literario.

Definida a partir de las condiciones materiales de la escritura a mano, interesa en nuestro caso pensar la cultura manuscrita en relación con la cultura oral, pero, sobre todo, en contraposición con la cultura impresa. Y esto último para estar en condiciones de intervenir en el debate actual de la crítica y marcar los puntos débiles de una postura que podemos llamar "anti-oralista" hoy dominante en el ámbito del medievalismo. Hablar de cultura manuscrita es, así, una manera específica de identificar una cultura pre-moderna a partir de elementos comunicacionales y de situar la producción verbal (el objeto específico de toda investigación literaria) en el punto de cruce de prácticas discursivas orales y escritas y de específicas condiciones tecnológicas de producción.

Me interesa situar ahora esa cultura manuscrita en unas coordenadas precisas de espacio y tiempo: el ámbito castellano, finales del siglo XII.

Una parte hoy mayoritaria de la crítica es muy renuente a considerar la oralidad como factor determinante en la emergencia y evolución de ciertos géneros como la épica y la lírica.

Cualquier referencia a tradiciones orales es tachada de rémora de un romanticismo decimonónico ya totalmente superado y se insiste en que el surgimiento de las letras castellanas es producto exclusivo de una cultura letrada y de los recursos de la composición escrita.

Lo mismo ocurre en el ámbito de la historia del Derecho: el llamado derecho consuetudinario de transmisión oral ha quedado relegado a la categoría de mito romántico y todo el derecho medieval hispánico es considerado fruto de la evolución del código latino visigodo y de la recepción del derecho romano.

En la vieja contienda entre neo-tradicionalismo e individualismo sobre la poesía épica castellana, que no voy a reseñar aquí, pareciera también que la mayoría se inclina por la postura individualista, con escasas y notables excepciones, como la de Matthew Bailey (2003, 2010), que basándose en conceptos del lingüista Wallace Chafe, especializado en lenguas indígenas (y por ello, interesado en fenómenos de oralidad: Chafe, 1980; Chafe y Danielwicz, 1987), ofrece una explicación muy atendible de la génesis oral del verso épico castellano, en el que coinciden un principio cognitivo (foco de atención, centro de interés) y un principio físico (la respiración).

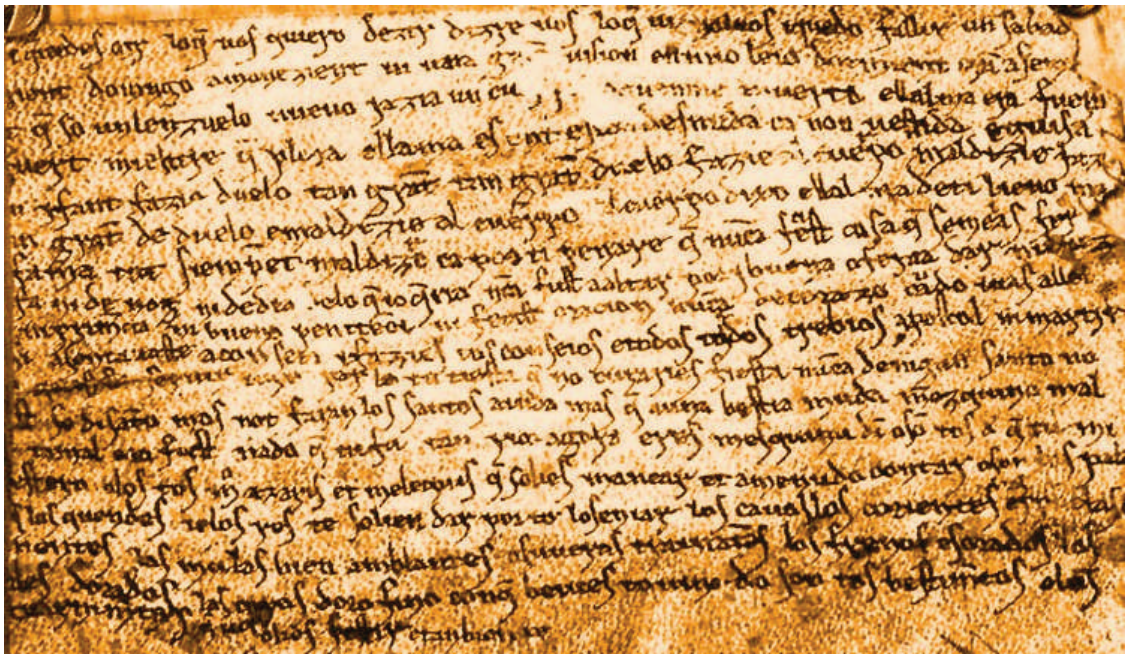
Ante la obvia falta de evidencia directa de una producción oral, ante las infinitas interpretaciones de los testimonios secundarios de tal actividad oral, ante las impugnaciones sobre la validez de extrapolar a la Edad Media casos contemporáneos (los famosos cantores yugoslavos, o la cultura de los pueblos originarios), la discusión se encuentra estancada: parece imposible decir algo sobre la oralidad a partir de testimonios exclusivamente escritos, más allá de conceder su forzosa existencia.

Sin embargo, y aun tomando en consideración todas estas dificultades y objeciones, es posible detectar, en la propia condición manuscrita de estos textos iniciales, indicios para una respuesta a la pregunta sobre los comienzos de las letras castellanas y para apreciar el impacto de la oralidad en ese momento fundante de una nueva tradición literaria.

Tomemos como punto de partida no la épica ni la lírica tradicional, sino unos pocos textos que responden ya a pautas clericales: la *Disputa del alma y el cuerpo*, el *Auto de los Reyes Magos*, la *Razón de amor con los desnudos del agua y el vino* y *Elena y María*. Y tomo estos textos en consideración porque todos, con una excepción, nos llegan en manuscritos que corresponden a la época que nos interesa.

La *Disputa del alma y el cuerpo* se encuentra en un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y fechado en 1201. El texto (un fragmento de 73 versos de una composición que se estima debió de tener unos mil versos) está copiado al dorso de un acta de donación del monasterio de Santa Eulalia de Rosa por parte del abad del monasterio de San Salvador de Oña a un tal Miguel Domínguez³.

³ Aprovecho en esta descripción el trabajo filológico y paleográfico iniciado por Menéndez Pidal (1976a) y perfeccionado por Franchini (2001, pp. 23-42). En todos los textos comentados en este trabajo también aprovecho información básica proporcionada por el *Diccionario filológico de literatura medieval española* (Alvar y Lucía Megías, 2002) en las entradas correspondientes, así como las ediciones y comentarios de este corpus por Fernando Gómez Redondo (1996).



Disputa del alma y el cuerpo (fragmento de Oña)

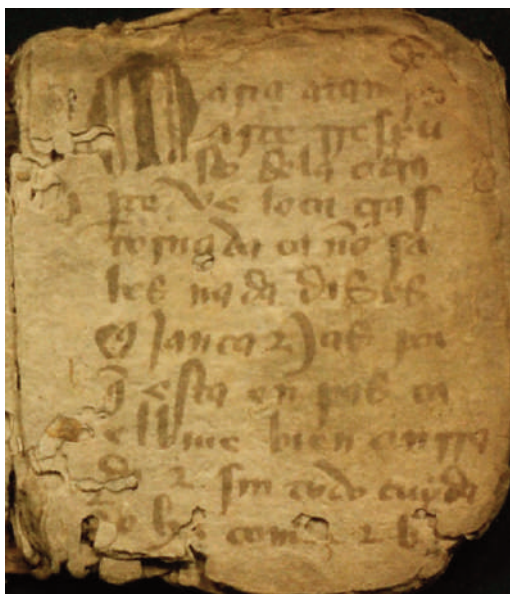
El llamado *Auto de los Reyes Magos* nos ha llegado en un código copiado hacia 1200 que perteneció a la biblioteca de la catedral de Toledo y hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Ms. Vitrina 5-9). El manuscrito contiene una versión latina glosada del *Cantar de los cantares* (fs. 1-27); las Lamentaciones de Jeremías glosadas y comentadas (fs. 31-67v); el *Auto de los Reyes Magos* (fs. 67v-68r); y se cierra con un breve texto latino sacado del *Liber sententiarum* de San Isidoro (f. 68v)⁴.

La *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia (Ms. Lat. 3576), código en pergamino confeccionado en el Sur de Francia a fines del siglo XII o principios del XIII, que contiene en su mayor parte una colección de sermones en latín. Un cuadernillo central quedó en blanco, práctica habitual en ese tipo de sermonarios para facilitar la consulta. Cuando el código pasó a la Península Ibérica, los nuevos usuarios aprovecharían los folios en blanco del cuaderno central para copiar sucesivamente una serie de exorcismos (principios del S. XIII), la *Razón de amor* (hacia 1250) y un texto sobre los *Mandamientos* (hacia 1275)⁵.

⁴ Este enigmático testimonio del teatro primitivo castellano ha sido objeto de numerosos estudios; de allí que se disponga de varias ediciones confiables (Álvarez Pellitero, 1990; Surtz, 1992; Pérez Priego, 1997). Hay una breve aproximación al texto desde la perspectiva que aquí pretendo llevar a cabo en Dagenais (1994, pp.43-47).

⁵ Desde el pionero estudio y edición de Menéndez Pidal (1976b), publicado inicialmente en 1905,

Por último, el poema llamado *Elena y María* se conserva en un manuscrito que pertenece a la Biblioteca de la Casa Ducal de Alba (Palacio de Liria, Madrid, Ms. 86). Se trata de un manuscrito en papel, de letra de principios del siglo XIV, lleno de picaduras de polilla y muy destrozado en los márgenes. Las hojas, muy desiguales, parecen sacadas de desperdicios de papel, y forman un cuadernito de 6 cm por 5 cm, con una cubierta hecha con un diploma del siglo XIV⁶.



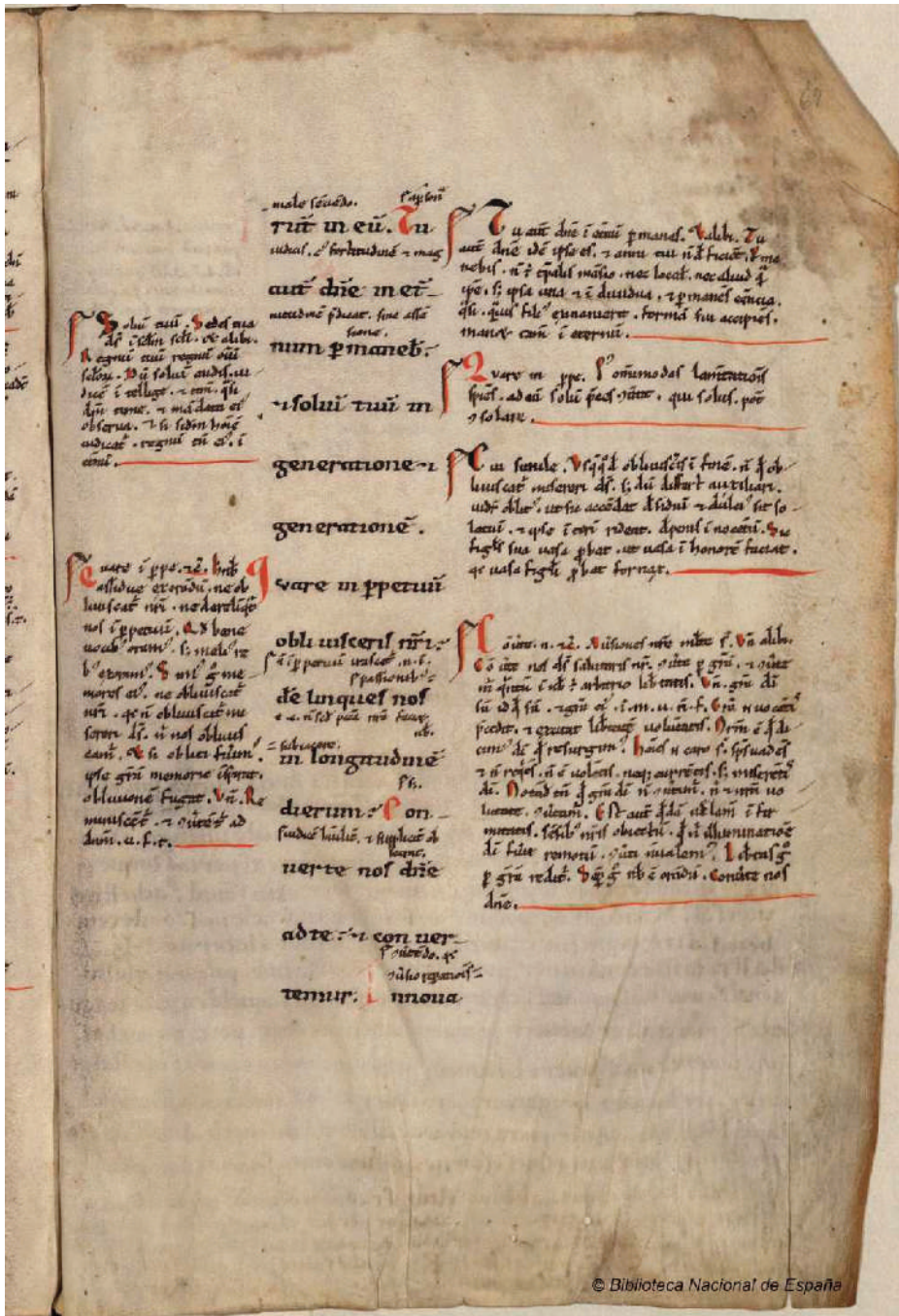
Elena y María

Como puede verse, las propias condiciones materiales del registro escrito indican el carácter marginal de esa literatura emergente en lengua romance, surgida en los intersticios de una textualidad latina, en los descartes de su materia escritoria.

Me voy a concentrar en lo que resta de mi intervención en un solo texto: el *Auto de los Reyes Magos*. Se trata de un caso similar al de *Razón de amor*. En un manuscrito latino, confeccionado en el sur de Francia en el siglo XII con textos de contenido religioso, han quedado unos folios finales en blanco o casi en blanco. El manuscrito es enviado a Toledo y allí alguien aprovecha ese espacio libre para copiar un texto en lengua romance. Todos los aspectos gráficos y paleográficos marcan el contraste entre la escritura en latín y la escritura en romance.

este poema ha sido de una cantidad apreciable de estudios. La exhaustiva monografía que le dedica Enzo Franchini (1993) es hoy ineludible para todo interesado en analizar esta obra.

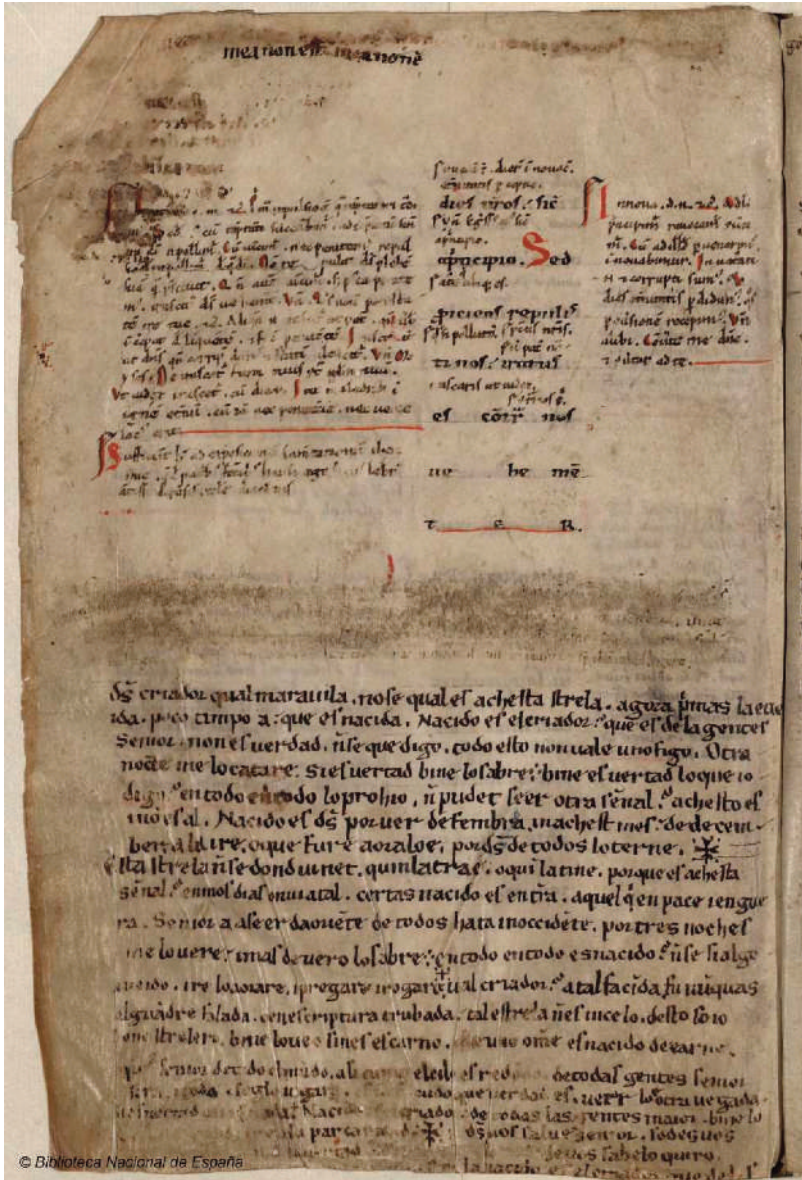
⁶ Otra vez, el punto de partida de la producción crítica sobre esta obra es la edición y estudio de Ramón Menéndez Pidal (1976c), publicado originalmente en 1914. Véase también Di Pinto, 1959 y Franchini, 2001, pp. 95-122.



Ms. Biblioteca Nacional de España Vitrina 5-9, fol. 67r

En la parte en latín, el copista trabaja por encargo, no por gusto. Lo hace sobre un pautado de líneas y de cajas que responden al nuevo diseño de la puesta en página que estaba revolucionando el libro durante el llamado Renacimiento del

siglo XII: una columna central con el texto principal, en un módulo mayor; dos columnas laterales con las glosas en un módulo menor. Todo en una letra carolina francesa, de formas redondeadas, que comienza a adoptar ciertos elementos de la letra gótica (apreciable en ciertos ángulos y terminaciones del trazo). De ese modo se garantiza la legibilidad de la letra y la inteligibilidad del texto, que espera no una lectura continuada, sino una lectura de consulta: el texto apunta a un lector erudito que no tiene mucho tiempo que perder.

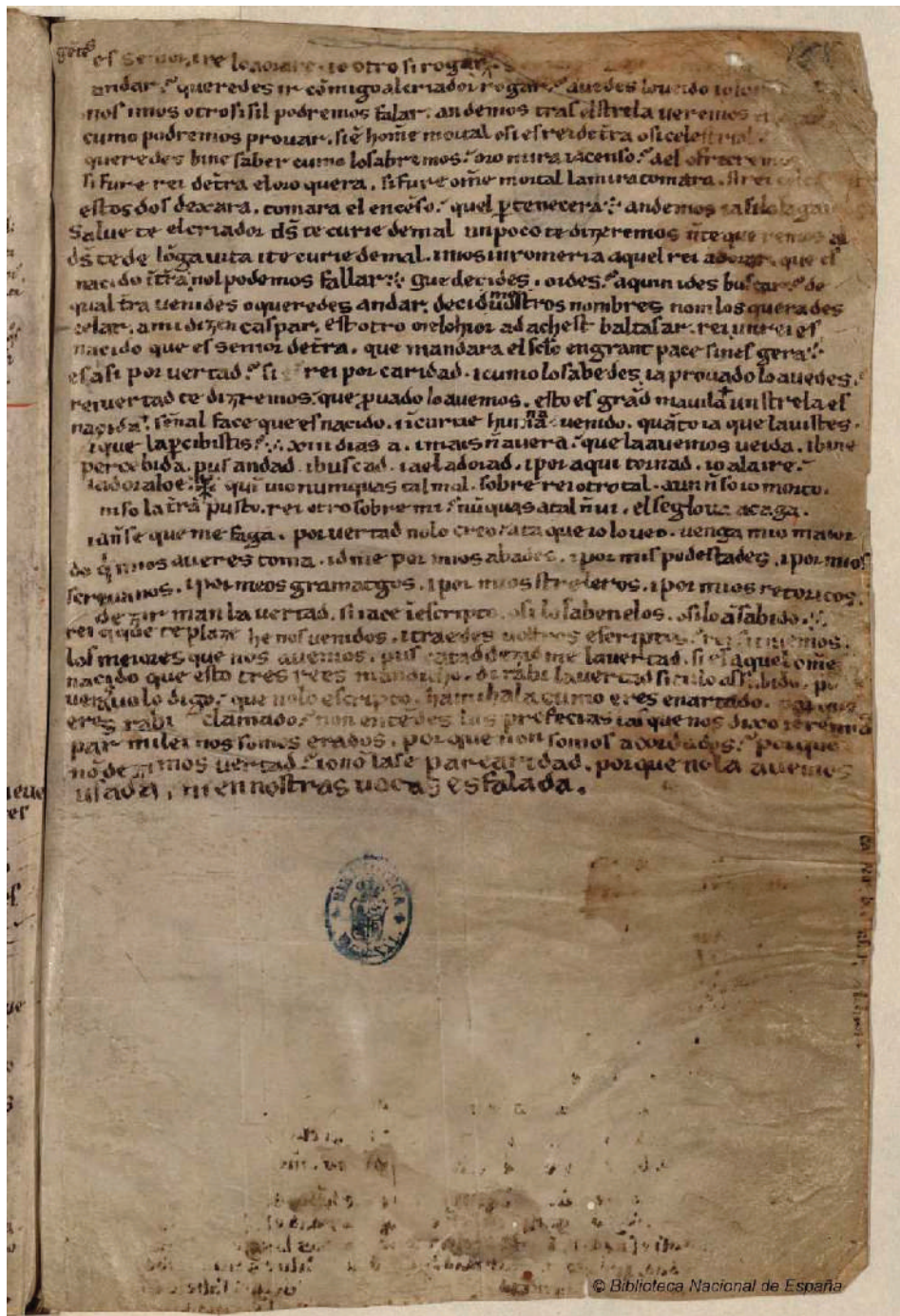


Auto de los Reyes Magos (fol. 67v)

Veamos ahora la parte en castellano. Aquí el copista trabaja por el gusto de hacerlo, con la intención de preservar algo valioso para él pero no para la cultura oficial. Por eso trabaja gratis sobre lo gratuito.

Hasta puede que haya sido una actividad clandestina, quitando tiempo a sus deberes en el capítulo catedralicio. En todo caso, es una actividad absolutamente marginal, de allí que no haya pautado de líneas: claramente se ve la irregularidad en la separación de los renglones. No hay columnas: se copia a renglón seguido y a plana entera lo que se supone que es un texto en verso, de modo que se pierde la imagen esticográfica de lo que es un poema; sólo pervive un irregular e inconsistente sistema de puntos para distinguir versos. También se pierde cualquier diseño que evoque el carácter dramático del texto, sólo hay rastros incompletos de un sistema de marcas: signos de interrogación, signos de cambio de interlocutor, signos de cambio de escena. La letra (una minúscula carolina con influencia gótica) es gruesa y corta, alejada de la fineza y de la estilización con la que se escriben los diplomas del siglo XII. El texto está copiado a vuela pluma, en una única y breve sesión, con el único afán de registrarlo y sin preocupación por la apariencia. Tampoco hay intención de que esto perdure: es una escritura para el momento, para el uso inmediato, y por ello casi tan fugaz como la propia oralidad. Y si este testimonio, como los otros casos mencionados, han llegado hasta nosotros, atravesando los siglos, ha sido solamente por azar. Como dice un editor reciente de este texto, César Gutiérrez (2009), de la Universidad Complutense de Madrid: "la literatura medieval sobrevive acurrucada bajo las quebradizas ramas de la casualidad" (p. 4).

Nada facilita aquí la lectura. Y es que no se espera de ninguna manera que esto sea leído según cualquier sentido que tenga para nosotros la actividad de leer. Esta escritura constituye un código mnemotécnico para facilitar la recuperación de un texto memorizado. Esta escritura es, en rigor, oralidad graficada.



Auto de los Reyes Magos (fol. 68r)

Si nos enfocamos en las palabras aquí transcritas; es decir, si lo abordamos desde el punto de vista de la lengua, el texto es claro testimonio del período de transi-

ción entre dialecto y lengua literaria⁷. Esto implica el proceso de búsqueda de una nueva identidad cultural de la lengua, y como tal, se desarrolla bajo el influjo de factores políticos (como la preeminencia de Castilla dentro de la península), factores sociales (como un mayor dinamismo de la sociedad urbana castellana), factores culturales (como el impacto de la inmigración francesa, por vía eclesiástica o comercial). En este momento de tránsito hacia una lengua literaria, el romance castellano era obviamente una lengua oral, cuyo mayor dinamismo le trajo también una mayor inestabilidad: no tenía normalización ni homogeneidad, rasgos que sólo derivan del largo uso como lengua escrita.

¿Cómo pasar a ser una lengua escrita? Apoyándose en las que ya lo son: el latín y el francés. De modo que lo que leemos aquí, aún si nos acotamos al aspecto estrictamente lingüístico, es el trabajoso intento de adaptar un sistema de signos gráficos diseñado para una lengua determinada a una nueva lengua que hasta entonces funcionaba en la absoluta oralidad. De allí que esta escritura romance se resigne a sus limitaciones: puede escribir el texto pero no puede escribir la representación, por eso esta orientada a un usuario que puede reponer el contexto espectacular en que estas palabras deben decirse (recuérdese que estamos ante un ejemplo de teatro litúrgico).

Espero que este ejemplo haya sido lo suficientemente elocuente para ustedes, como lo es para mí, para ilustrar el modo en que prácticas discursivas orales intervienen de modo significativo en el momento de emergencia de una nueva literatura.

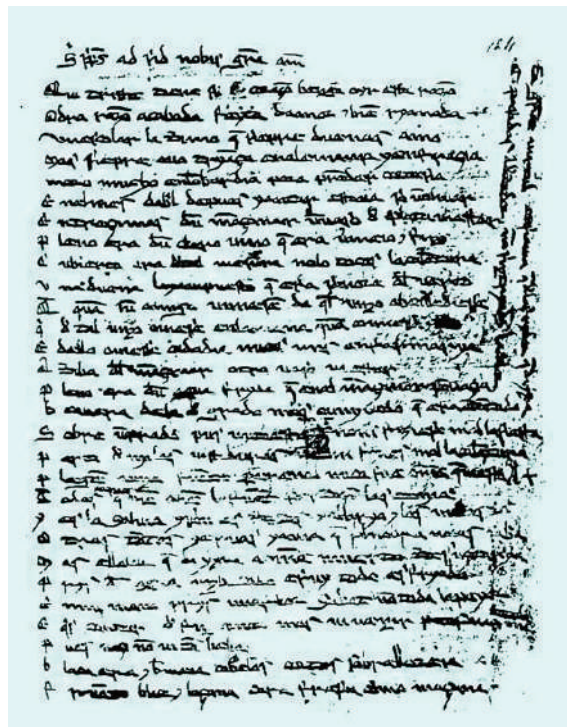
Una primera respuesta a la pregunta “cómo nace una literatura” sería, por tanto, que nace del cruce de tradiciones culturales letradas y populares, de la amalgama de funciones de actores culturales tan diversos como juglares, trovadores, clérigos y letrados, del intento de salir al encuentro de un nuevo público, mayoritariamente iletrado. Quien promoverá esta emergencia será un nuevo agente cultural, un clérigo letrado *filiado* a la tradición culta latina en la que logró el dominio de la tecnología de la escritura, pero *afiliado* a la modalidad oral de las prácticas discursivas populares⁸.

Los nuevos productos del arte verbal (piezas dramáticas, poemas de debate de temas religiosos o amorosos, cantares de gesta) se fundan en la memoria, la vo-

⁷ Aprovecho en lo que sigue el panorama trazado por Enzo Franchini (2004), que a pesar de depender demasiado de las concepciones de su maestro Gerold Hilty (ver sus estudios reunidos en Hilty, 2007), los aspectos que resalta vienen muy a cuento de lo que aquí intento señalar.

⁸ Estoy remitiendo, obviamente con anacronismo deliberado, a los conceptos de Edward Said (1996) cuando discute las representaciones del intelectual.

calidad y la auralidad. La escritura es un medio extra para asegurar un registro, casi usado “de contrabando” en lo descartado por la alta cultura escrita, y a sabiendas de que lo fundamental no estará en el código gráfico, sino en lo que la memoria y la actuación concreta lograrán actualizar ante un público. De allí el aspecto de borrador de estos testimonios escritos. De allí, también, que en el *Auto de los Reyes Magos* no haya acotaciones ni se indique la distribución de los parlamentos entre los distintos personajes (un verdadero rompecabezas para los editores modernos del texto cuando intentan atribuir cada parlamento a un personaje específico). De allí que en la *Razón de amor* –para dar un último ejemplo– no importe poner unos versos verticales en el margen, aunque el copista haya alcanzado a marcar con una cruz dónde deberían insertarse, porque, en rigor, para los usuarios de este registro escrito no había problemas: la representación y el poema estaban vivos, completos y coherentes en la memoria y en la constante circulación oral de estas obras.



Razón de amor

Si esta presencia de la oralidad es tan visible en poemas de tradición culta, religiosa o trovadoresca, cuánto más lo será en poemas surgidos en la cultura popular como los cantares de gesta o la lírica tradicional.

Por supuesto que faltan aquí considerar factores culturales, ideológicos y políticos para dar un cuadro más completo del momento de nacimiento de una literatura,

pero valga lo dicho para dar una idea del proceso humilde, dubitativo, laborioso, de optimización de la función estética de una lengua nueva.

Bibliografía

Alvar, C. y Lucía Megías, J. M. (2002). *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*. Madrid, España: Castalia.

Álvarez Pellitero, A. M. (ed.). (1990). *Teatro medieval*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Bailey, M. (2003). Oral Composition in the Medieval Spanish Epic. *Publications of the Modern Language Association*. 118(2). pp. 254-269.

— (2010). *The Poetics of Speech in Medieval Spanish Epic*. Toronto, Canadá: Toronto University Press.

Castelnuovo, E. y Sergi, G. (dir.). (2009). *Arte e historia en la Edad Media. I. Tiempos, espacios, instituciones*. Madrid, España: Akal.

Chafe, W. L. (ed.). (1980). *The Pear Stories: Cognitive, Cultural, and Linguistic Aspects of Narrative Production*. Norwood, Estados Unidos: Ablex.

Chafe, W. L. y Danielwicz, J. (1987). *Properties of Spoken and Written Language*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Dagenais, J. (1994). *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the "Libro de buen amor"*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.

Di Pinto, M. (1959). *Due contraste d'amore nella Spagna medievale (Razón de Amor e Elena y María)*. Pisa, Italia: Libreria Goliardica Editrice.

Franchini, E. (1993). *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la "Razón de amor"*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (2001). *Los debates literarios en la Edad Media*. Madrid, España: Ediciones del Laberinto.

— (2004). Los primeros textos literarios: del *Auto de los Reyes Magos* al Mester de clerecía. En Cano, R. (ed.). *Historia de la lengua española*. Barcelona, España: Ariel. pp. 325-353.

Funes, L. (2009). Lección inaugural: objeto y práctica del hispano-medievalismo. En *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila. pp. 15-56.

Gómez Redondo, F. (ed.) (1996). *Poesía española. 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*. Barcelona, España: Crítica.

Guerreau, A. (2002). *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo XXI*. Barcelona, España: Crítica.

Gutiérrez, C. (2009). Estudio y edición del *Auto de los Reyes Magos*: análisis lingüístico, paleográfico y literario. *Diálogo de la lengua*. (1). pp. 26-69.

Hilty, G. (2007). 'Íva •I con la edat el coraçón creçiendo'. *Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánica*. En López Guil, I.; Maier-Troxler, K.; Bossong, G. y Glessen, M. D. (eds.). Madrid, España: Iberoamericana.

Lacarra, M. J.; y Cacho Blecua, J. M. (2012). Introducción. En *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. Edad Media*. Barcelona, España: Crítica. pp. 1-21.

Menéndez Pidal, R. (1976a). *Disputa del alma y el cuerpo*. En *Textos españoles medievales*. Madrid, España: Espasa-Calpe. pp. 161-169.

— (1976b). *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*. En *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*. Madrid, España: Espasa-Calpe. pp. 105-117.

— (1976c) *Elena y María* (Disputa del clérigo y el caballero). Poesía leonesa inédita del siglo XIII. En *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*. Madrid, España: Espasa-Calpe. pp. 119-160.

Pérez Priego, M. Á. (ed.). (1997). *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona, España: Crítica.

Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona, España: Paidós.

Surtz, R. E. (ed.). (1992). *Teatro castellano de la Edad Media*. Madrid, España: Taurus.

BAJO EL IMPERIO DE LA MELANCOLÍA: LA RETÓRICA TEATRAL DE LO EFÍMERO EN *EL MELANCÓLICO* DE TIRSO DE MOLINA

Marcela Beatriz Sosa
CIUNSa-ICSOH
sosamar57@gmail.com

Resumen

Este trabajo sobre *El melancólico* (1611) de Tirso de Molina constituye una indagación sobre el porqué de la recurrencia de la melancolía y la locura en el teatro barroco hispánico y su conexión con el imaginario de la época. La mayoría de las aproximaciones críticas a la comedia tirsiana ha girado en torno a la caracterización, patológica o no, del sabio Rogerio, con énfasis en el temperamento de base humoral –según el saber médico de la época– o en el imposible enamoramiento del joven devenido duque hacia una pastora, Leonisa. En este último sentido se ha interpretado la melancolía del protagonista como artilugio de simulación/disimulación para enmascarar sus verdaderos sentimientos ante un conflicto –la diferencia de clase– que no sabe cómo resolver. Estas hipótesis dejan de lado una serie de cuestiones que habilitan una nueva lectura de la comedia: la melancolía como enfermedad “de moda” y el rol de la hechicería en conexión con distintos procedimientos metateatrales que aparecen en el texto. No sólo Rogerio padece melancolía sino que el mal impregna múltiples situaciones dramáticas y se extiende a los más importantes personajes de la pieza. Estos se caracterizan por el control hipócrita de sus pasiones y una prudencia civil propios de la corte, prácticas en las que se funden el ideal represivo de la moral cristiana y la ocultación de los afectos por razones de inconveniencia o relaciones de poder. La *situación implosiva* así generada se exterioriza asimismo en figuras e isotopías que permiten reconstruir una más comprehensiva y totalizadora retórica teatral de lo efímero.

Palabras clave: imaginario, melancolía, retórica, teatro barroco.

Quiero escribir y el llanto no me deja...
Lope de Vega

Nuestro trabajo sobre la comedia de Tirso de Molina, *El melancólico*¹, constituye un primer acercamiento dentro de una investigación mayor² sobre un fenómeno que se advierte a poco que uno se asome al abigarrado universo del teatro barroco hispánico, sea éste de régimen serio o cómico: la recurrencia de la melancolía y la locura, problemáticas de la época que aparecen tematizadas y encarnadas en numerosos personajes de textos dramáticos³.

Con respecto a la comedia tirsiana, la mayoría de las aproximaciones críticas (v.gr. Pallares, 2003, 2006, 2008; Jensen, 2003)⁴ ha girado en torno a la caracterización patológica del sabio Rogerio a partir de su temperamento melancólico según la teoría de los humores vigente, ya que se consideraba que los estudiosos estaban inclinados a padecer este mal por el predominio de bilis negra. Cito la explicación de Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía*, a pesar de que *El melancólico* se anticipa en diez años al célebre tratado⁵:

(...) la contemplación "(...) seca el cerebro y extingue el calor natural, pues mientras los espíritus están dedicados a la meditación en la cabeza, el estómago y el hígado se quedan desamparados, y de ahí viene la sangre negra y las indigestiones por falta de digestión, pues por falta de ejercicio los vapores superfluos no se pueden exhalar", etc. (Burton, 2015, p. 150)

En realidad, en el siglo XVII el término *melancolía* designaba un concepto ambiguo y plurivalente, que daba nombre a una serie de conductas humanas y prácticas sociales que escapaban a la idea histórica de *normalidad* y que podían ser explicadas tanto por el influjo de Saturno y el desequilibrio de los humores como por un equivocado temor a Dios, un apasionado enamoramiento de la carne, hechizos, una dieta inapropiada, el exceso de estudio, la envidia, la vanidad, la pobreza, la muerte de un amigo, la deformación del cuerpo... (Manguel, 2015, p. 15).

¹ A partir de ahora citaremos el texto por la edición de Cervantes Virtual (2005), que sigue la de Blanca de los Ríos (1968).

² Proyecto del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (Argentina), iniciado en enero de 2017: "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación", bajo mi dirección.

³ La problemática aparece también en otros géneros literarios (Valencia, 2010).

⁴ Excluimos en esta breve nómina los estudios referentes a *Esto sí que es negociar*, la refundición que sobre *El melancólico* efectúa Tirso unos años después, y que ha desatado controversias por la prelación, modificaciones y motivos entre ambas comedias. Entre las causas de la refundición, algunos críticos han visto una alusión bastante clara a amores de Felipe II, recientemente fallecido al momento de la escritura de *El melancólico*, por una joven de condición social inferior. Otros ven, en cambio, conexiones del personaje Filipo con el joven Felipe IV (García Ruiz, 1985). En la re-escritura la problemática melancólica es relegada a un segundo plano.

⁵ Pilar Palomo (1998) fecha en 1611 la escritura de la comedia.

Ignacio Arellano, al definir al protagonista, opina que

(...) la melancolía en *El melancólico* no surge de complejas actitudes internas, suma del rechazo de corte y "desarraigo existencial", sino de una pena amorosa concreta y precisa. Todas las demás complejidades son excusas de Rogerio que provocan la confusión de los otros (1984, p. 13).

Es decir, que desestima la existencia de una melancolía de origen orgánico para caracterizar a Rogerio como *galán cortesano* según el modelo descrito por Castiglione (1984, p.10). De hecho, el conflicto dramático surge del enamoramiento del joven devenido duque hacia una pastora, Leonisa, por lo que la melancolía sería un artilugio de simulación/disimulación para enmascarar sus verdaderos sentimientos ante un dilema –la diferencia de clase– que no sabe cómo resolver.

Las interpretaciones precedentes dejan de lado una serie de cuestiones que habilitan una nueva lectura de la comedia: en primer lugar, la melancolía como enfermedad "de moda", pues no sólo Rogerio padece melancolía sino que la dolencia se extiende a los más importantes personajes de la pieza; en segundo término, el rol de la hechicería y de distintos procedimientos metateatrales que aparecen en el texto y por último, las figuras e isotopías de *lo líquido* –lágrimas, sangrías, tinta– que nos permitirán reconstruir una más comprehensiva y totalizadora retórica teatral.

Pasiones "líquidas"

Por ser necesario a nuestro objeto, resumiremos brevemente la intriga de *El melancólico*. El primer acto se inicia con los pastores Firela, Leonisa y Carlín que discuten sobre el amor. El gracioso, prendado de Firela, introduce un relato sobre burros. A solas, Leonisa cuenta a su amiga su amor no correspondido por Rogerio, señor de las tierras donde viven, sabio en numerosas artes pero indiferente al amor. Rogerio manifiesta a Pinardo, su supuesto padre, su interés de ir a la corte, pero el anciano declara que hay un arte que no domina: el amor, para el que debe "ensayar" con labradoras. Durante una cacería, el conde Enrique confiesa a Clemencia, la duquesa de Borgoña, su deseo de casarse con ella y heredar al Duque, mientras es escuchado, sin saberlo, por este. El Duque declara la existencia cercana de un hijo suyo no reconocido y su intención de que herede el trono. Rogerio confiesa a Pinardo que se ha enamorado de Leonisa, una pastora que ha visto lavando en la fuente. Llega el Duque con su comitiva a casa de Rogerio; al reconocer a su hijo, lo invita a residir en la corte. Rogerio y Leonisa se prometen mantener su amor a pesar de la distancia.

En el segundo acto, el Duque expresa su satisfacción por dejar el gobierno en manos de Rogerio, a la vez que promete casarlo con Clemencia –quien ve con buenos ojos tal matrimonio–, previa dispensa papal. Rogerio manifiesta melancolía. Enrique desespera por el rival que ha aparecido. Clemencia se declara a Rogerio y este la rechaza, aduciendo melancolía (Cervantes virtual, 2005, II, vv. 149-162). Carlín llega a palacio con una carta de Leonisa, es interceptado por Clemencia y le revela el amor de Rogerio por una labradora. En el campo, una serie de confusiones orquestadas por Firela hacen que Leonisa crea que Rogerio se casará con Clemencia y que Rogerio, que también se ha desplazado hasta allí, crea que Leonisa corresponde a Filipo, otro caballero que la pretende. Rogerio lleva a Filipo a la corte como secretario para separarlo de Leonisa.

En el tercer acto, Rogerio protagoniza una escena de gobierno con agudeza y prudencia. Rogerio y Filipo se enfrentan aunque el Duque los detiene, al avisar que Clemencia está enferma de melancolía por desamor (Cervantes virtual, 2005, III, v.v. 181-185). Cruce de cartas (escena de escritura, polvos y tintero entre Rogerio y Filipo). Leonisa finge ser una curandera que sanará del supuesto hechizo que provoca la melancolía de Rogerio. El Duque –inducido por Clemencia y Enrique– considera a Leonisa una hechicera y la manda prender junto con Carlín, su “saludador”⁶. Rogerio simula haberse repuesto del hechizo y proclama su decisión de casarse con Clemencia. También prepara un ardid para que Leonisa adopte otra identidad. Previamente, Pinardo ha contado al Duque la reciente noticia de que Leonisa es hermana de Clemencia y que, por intrigas políticas, fue secuestrada y criada como pastora. Clemencia, al saber que Leonisa es su hermana, depone su interés en casarse con Rogerio. La comedia concluye con las futuras bodas, previa doble dispensa papal, entre Leonisa y Rogerio y entre Enrique y Clemencia.

La comedia exhibe semejanzas estructurales con otras del género palatino, si bien con inclusión de “lo villanesco”⁷: el escenario palaciego, la ubicación geográfica remota (ducado de Bretaña⁸), los personajes nobles de verosimilitud histórica (duques de Bretaña y de Borgoña suficientemente lejanos en el tiempo como para corroborar su existencia real), la trama amorosa (Leonisa ama a Rogerio, Enrique ama a Clemencia, Clemencia ama a Rogerio, Filipo ama a Leonisa, inclusive el

⁶ Carlín se presenta como saludador: el saludador, el dador de salud, se dedicaba a curar y precaver la rabia u otros males, con el aliento, la saliva y ciertas fórmulas y deprecaciones.

⁷ “(...) el elemento histórico o pseudo-histórico, utilizado como refuerzo del interés de la acción, junto a la noción de comedia de enredo con una trama amorosa como base esencial, [...] va a determinar la aparición, hacia la misma época, de un nuevo tipo de comedia, la palatina –con personajes de apariencia histórica, verdaderos o no, que actúan sobre una base de acontecimientos verosímiles–, que triunfa en *El melancólico* (1611), con fuertes entronques con lo villanesco (...)” (Palomo, 1997).

⁸ Se instaura en el siglo X y se incorpora al reino de Francia entre 1491 y 1532.

Duque ama a Clemencia). Sin embargo, Zugasti (2003, p. 167-168) aclara que, como la comedia palatina articula amor y poder, el predominio de uno sobre otro posibilita el deslinde de dos categorías: la comedia palatina cómica y la comedia palatina seria. En primera instancia, la relevancia del asunto amoroso de *El melancólico* permitiría considerar la comedia dentro del primer grupo. En nuestras conclusiones se verá que nada es tan sencillo como parece.

Examinemos el conflicto dramático en relación con la temática melancólica. Hemos mencionado antes la serie de objetos amorosos no correspondidos; no obstante, hemos elidido –intencionadamente– señalar el primero que aparece en escena: el amor de Carlín, el gracioso, por Firela, la pastora amiga de Leonisa. Él es quien introduce la cuestión y lo hace con el relato del burro y la burra (Cervantes virtual, 2005, I, vv.45-108). El planteo simple de Carlín preside la acción posterior, en una *mise en abyme* muy sugestiva: el burro, que es “cortesano”, se encuentra en una cuesta con una burra “muy honesta”, uno al subir y la otra al bajar; ambos se miran, se dan una coz y este hecho implica, como el alcalde sentencia, que “tién” que casarse. La secuencia es inmediatamente anterior a la confesión de Leonisa sobre su amor por el frío y sabio Rogerio quien, por ignorar su pasión, es definido con el oxímoron *sabio ignorante*. El metarrelato anticipa, pues, el desenlace en bodas de Rogerio y Leonisa, así como el origen de la supuesta melancolía que contraerá el “fénix” (nombre que le dan a aquel otros “sabios en armas y letras”; Cervantes virtual, 2005, I, vv. 144-143).

Hay un segundo metarrelato que duplica el sentido del previamente expuesto: el cuento del gallo y las gallinas (Cervantes virtual, 2005, II, vv. 547-567), también a cargo de Carlín, que opera asimismo como motor de la acción dramática al insinuar prosaicamente a Rogerio la posible entrega sexual de Leonisa a otro pretendiente más cercano y persuasivo (Filipo). Es decir que ambos metarrelatos construyen un juego contrapuntístico con el tenor elevado del género –caracterizado por la retórica del amor cortés y el estilo pastoril–, al destacar con símiles del reino animal la naturaleza erótica de la relación entre los jóvenes⁹.

La rápida mudanza de actitud del frío Rogerio se produce cuando por azar¹⁰ descubre a Leonisa, quien lava ropa en el río y deja entrever sus encantos corporales, ajena a los ojos de quien la atisba como un perfecto *voyeur* (obsérvese la larga y

⁹ Existe un paralelismo antitético con los amores de Calixto y Melibea y su amor *impervio* (Criado de Val, 2002), aspecto que retomaremos más adelante.

¹⁰ Otra similitud más con el texto de Rojas: Calixto entra en el huerto en busca de su azor y topa con Melibea; Rogerio, también de cacería, al perseguir su presa desemboca en el río donde lava Leonisa.

sensual descripción que hace Rogerio a su padre Pinardo de la escena y en la cual los “ojos” del agua que salta a borbotones son copia de los suyos)¹¹:

Espejos eran todos, donde vieras,
que el sol con sus reflejos retrataba,
no ciego, lince sí, bellos despojos,
dando ojos a la ropa y a Amor ojos. (...)
Blanca gorguera, abierta lechuguilla,
guarnecida de puntas, mejor flechas
que entre limpia camisa, maravilla
será si ves sus pechos, y no pechas. (...)
Gozaba el agua lo demás que callo,
puesto que bien pudiera por viriles,
cuando no distinguirlo, penetrallo.
Los ojos del amor, Argos sutiles
de mi vasalla, en fin, siendo vasallo,
criminales deseos, en civiles
ejercicios, de estudios ocupados,
a nuevo amor dan ya nuevos cuidados. (Cervantes virtual, 2005, vv.
634-669)

El lenguaje gongorino de Rogerio no logra disimular su deseo, por lo que Pinardo, que le había aconsejado antes ensayar el amor con espadas negras¹² –metáfora que refiere a labradoras–, le recomienda olvidar a quien le ha hecho perder el seso. La confidencia tiene lugar poco antes de que el Duque haga su aparición en casa de Pinardo y de que, reconociéndolo como hijo suyo, lo inste a acompañarlo a la Corte; el logro inesperado de la ambición intelectual y social enfrenta al protagonista con una nueva emoción, la melancolía, que no surge sino del duelo por la pérdida del objeto de deseo recién hallado (v.gr. Cervantes virtual, 2005, III, vv.1-4).

Pero este sentimiento no será privativo de Rogerio; antes bien, será compartido por Leonisa, Clemencia, Filipo y Enrique. Leonisa llora primero por la indiferencia de Rogerio de acuerdo con las convenciones de la lírica bucólica y garcilasiana:

¹¹ Esta estrategia será utilizada nuevamente por Tirso en *La huerta de Juan Fernández* (1634). Américo Castro, para responder a la pregunta de cómo era posible que un fraile teólogo elevado a altos puestos dentro de su Orden cultivara un arte tan sensual y profano, ejemplifica con *La huerta...* introduciendo una insinuante descripción de los pies y los pechos de una dama... por otra, disfrazada de hombre (Castro, 1980, cit. en Sosa, 2009).

¹² Las espadas negras eran utilizadas para practicar, de metal de inferior calidad, sin afilar y con un botón o zapatilla en la punta porque no tenían que hacer heridas, a diferencia de las espadas blancas.

“–¿Hay fuente que no murmure / mi rigurosa aspereza? / ¿Prado que no me retrate? / ¿Eco que no me dé quejas?” (Cervantes virtual, 2005, I, vv. 173-176; II, Esc. XIII; III, vv. 561-562); luego, justo cuando cree haber sido correspondida, Rogerio parte a la Corte, por lo que vuelve a caer en la melancolía (el gracioso refiere su permanente llanto como efecto de la cebolla que cocina).

Por su parte, Enrique expresa su melancolía por la pérdida del amor de Clemencia de esta manera: “(...) ya yo, castigado, presumido, / de mis desdichas lloro la experiencia” (Cervantes virtual, 2005, III, vv.362-363) y declara a la joven: “(...) porque os pierdo, estoy triste” (Cervantes virtual, 2005, III, v. 448)¹³.

El caso más paradigmático es el de Clemencia, que enferma por el desamor de Rogerio (Cervantes virtual, 2005, III, vv.181-185; vv.505-506). Según el Duque, que desconoce el verdadero origen de los sentimientos de uno y otra, su hijo le ha contagiado la dolencia, por lo cual aconseja el tratamiento médico usual: una *sangría*. Antes de que esto ocurra, Clemencia se entera del otorgamiento de la dispensa papal y exclama: “–Ya se ha acabado mi mal. / ¡Oh, alegre dispensación!” (Cervantes virtual, 2005, III, vv. 405-406).

Pero la melancolía de Rogerio es también una estrategia de simulación/disimulación para encubrir su pasión inconveniente, *un rol dentro del rol* que no es difícil de componer porque sus características eran claramente distinguibles inclusive en la iconografía epocal: “el melancólico suele representarse como una persona delgada, de apariencia demacrada y cabizbaja” (Pérez Rodríguez, 2011, p. 361). Hay una semejanza interesante con la máscara que utiliza el protagonista de *El cuerdo loco* de Lope de Vega, quien finge estar loco para contrarrestar los peligros de la corte (Sáez, 2015). Como sostiene Sáez (2015), parafraseando a Saavedra Fajardo¹⁴:

(...) la simulación activa (fingir ser algo que no se es) suele condenarse –entre ciertas contradicciones– en los tratados coetáneos como una expresión inaceptable de duplicidad, pero también se aprueba que se empleen estos recursos de forma ocasional y solo por motivos justos (autodefensa) en casos de extrema necesidad y durante un tiempo restringido. En suma: se puede resumir que, si bien con límites y contextos mucho más marcados de lo que es el caso con la disimulación honesta, la simulación se tiene por una muestra de prudencia política. (p. 101)

¹³ Filipo, al sentir esperanza de casarse con Leonisa, decide convertir en risa sus “lágrimas de amor leales” (Cervantes virtual, 2005, II, vv. 686-688).

¹⁴ Saavedra Fajardo (Empresa XLIII, «Ut sciat regnare») menciona la astucia, la prudencia y la vigilancia como virtudes de una *dissimulatio* lícita, “convenientes y necesarias para el que gobierna” (1999, p. 529).

Rogerio aparece en el tercer acto cumpliendo sus obligaciones como un prudente y reflexivo gobernante, asistido por Filipo. Pero sabemos que se trata de una actuación: la máscara del melancólico se superpone al verdadero rostro de la melancolía amorosa, surgida del insalvable obstáculo que opone su razón de sabio a la pasión sensual que lo domina. La oposición con respecto a Calixto es notable: está consciente de que su amor es *impervio*, o sea, que no hay camino para su concreción pero, por otra parte, el continuo embate de los celos le impide abroquelarse en su rol de melancólico.

En todos los personajes cortesanos, el contraste entre lo dicho a solas (en apartes, soliloquios o coloquios íntimos) y lo actuado muestra el control hipócrita de sus pasiones, respondiendo a prácticas palaciegas en las que se funden al mismo tiempo el ideal represivo de la moral cristiana y la ocultación de los afectos por conveniencia o relaciones de poder. Hasta el propio Duque refrena su primigenio amor por Clemencia –y su resentimiento hacia Enrique, a quien juzga *traidor* porque desea heredar trono y mujer–, en pos de los intereses sucesorios y políticos.

Se configura un verdadero *teatro de la condición melancólica*, como lo llama Rodríguez de la Flor (2007, p. 55), donde se actúa una enfermedad de aparente tristeza y desgana tras la cual se esconde la turbulencia emocional de los protagonistas. Así, el dolor de cada personaje de *El melancólico* por la pérdida, vivida o temida, del objeto de deseo se proyecta en una red de significantes afines: lágrimas, sangría, tinta, que construyen lo que llamamos tentativamente una *retórica de lo líquido*. Las lágrimas son, como vimos, atributo de varios personajes de la comedia porque son “efecto mismo del amor” y “el único humor y gesto humano no sujeto a una doble lectura: la única leal e inobjetable evidencia de la nostalgia humana de un bien por siempre inalcanzable” (Rodríguez de la Flor, pp. 283-284).

También aparece el eje semántico de la *sangría*, de citación inexcusable por ser tratamiento prescripto para la enfermedad melancólica¹⁵, pero que alcanza en el texto una significación polisémica por su sostenido y enfático uso. El Duque refiere que “sangrarse quiere Clemencia”, para lo cual ordena a su hijo enviarle una san-

¹⁵ “La curación de la enfermedad amorosa tiene que venir del ámbito médico, pues de otra forma se intentan remedios ridículos, más propios de la hechicería que de la ciencia médica; como por ejemplo, unir a la persona con un objeto perteneciente al amado o beber sangre caliente de un gladiador” (Pérez Rodríguez, p. 375). Se creía que las sangrías aliviaban la acumulación del humor atrabiliario, pues se suponía que la pérdida del equilibrio entre los cuatro humores –causa de muchas enfermedades– se podía restablecer sangrando al enfermo. Aquí, sin embargo, se debe interpretar la sangría como cura en un sentido traslaticio ya que lo que necesita Clemencia para sanar su melancolía es la presencia de quien la envía, Rogerio.

gría (Cervantes virtual, 2005, III, vv. 200-201). Rogerio aprovecha la ocasión para ordenarle al reacio Filipo, su rival, que se *sangre* de los corales (pertenecientes a Leonisa) que lleva al cuello (Cervantes virtual, 2005, vv. 202-209), *so pena* de que lo hará él personalmente. Recuérdese que “unir a la persona con un objeto perteneciente al amado” era una forma no científica de curar la melancolía¹⁶. Rogerio manda a Filipo por tintero y polvos (estos se usaban para secar la tinta fresca) con el propósito de escribir una carta a Clemencia, que enviará junto con la sangría:

FILIPO

¡Que deste hombre tiemble yo!

Pero es Duque y es discreto:

sangrarme manda, en efeto,

porque los corales vio.

Yo estoy por Leonisa ciego,

y si me sangra, verá

que, en vez de sangre, saldrá

de todas mis venas fuego. (Cervantes virtual, 2005, II, vv. 234-241)

En su turbación, Filipo vuelca el tintero en vez de los polvos encima de la carta. La analogía entre sangre y tinta se visualiza gráficamente en el líquido derramado, que transparenta la pasión por Leonisa, pero también se relaciona con las lágrimas pues, como dice Rodríguez de la Flor (2007), “las lágrimas, (...) en cuanto expresión más del alma que de la corporalidad, se acercan al valor mismo que la sangre también ostenta (...)” (p.285). Todo ello va configurando un *continuum* de representaciones de tormento.

A las *estrategias melancólicas* (Rodríguez de la Flor, 2007) del enigmático Rogerio se corresponden las dos máscaras de Leonisa, que primero adopta el rol de curandera para introducirse en palacio y reclamar al joven Duque su inconstancia, y luego el de la duquesa de Clarencia, identidad fraguada por este mismo para salvar a la joven de la acusación de hechicera. Antes ya había aparecido el eje de la brujería a través de la mención de los berros y la artesa¹⁷ (Cervantes virtual, 2005,

¹⁶ Efectivamente, cuando la supuesta pastora irrumpe en la corte y finge ser una curandera, proclama que debe sacar los corales a Filipo y dárselos a Rogerio para que este sane de su aparente enfermedad. “Según la tradición terapéutica de los humores, el coral se asocia con el corazón y la sangre por su color rojo. Por una lógica de curación alopática, el coral remediaría los males correspondientes al melancólico, pues la sangre como humor se corresponde con el aire, el calor y la humedad, es decir, el coral se opone a los principios que se corresponden con el humor melancólico, asociado con la tierra, el frío y la sequedad” (Jensen, 2003).

¹⁷ Sebastián Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, consigna que para tildar a una vieja de hechicera se dice que “hará nacer berros en una artesa” (Sabrina de Simone, en Martínez Carnero, 2008).

II, v. 785), precisamente cuando Carlin es interpelado por la pastora a su regreso de la Corte. Recordemos que podía enfermarse de melancolía también por efecto de un hechizo; por lo tanto, el ardid de Leonisa al fingirse curandera y utilizar los corales que han fabricado el malentendido entre los enamorados, es plausible. Sin embargo, creemos que se persigue instaurar una antítesis conceptual con lo que representa Rogerio, es decir, entre ciencia y magia, y mostrar que una y otra son incompetentes para sanar la verdadera melancolía de un sujeto enfermo.

Bien está lo que bien acaba

La comedia termina bien, aunque rozó por instantes el “riesgo trágico” (Arellano, 1995, p.137-138): con las coincidencias fortuitas propias del género, nos enteramos de que Leonisa es en realidad la perdida hija –otro duelo– del duque de Borgoña¹⁸, o sea, que es hermana de su rival. Clemencia, al saber su parentesco con la supuesta pastora, depone su intención de casarse con Rogerio, por lo que el desenlace incluye las futuras bodas –previa doble dispensa papal¹⁹– entre los enamorados y entre Enrique y Clemencia.

No obstante, si volvemos nuestra atención a los elementos que hemos ido analizando sucintamente, notaremos que de todos ellos surge una *situación implorativa*²⁰, como diría Rodríguez de la Flor. Las estrategias melancólicas de los personajes cortesanos, desde el imperturbable Duque –que disimula su frustrado amor por la joven sobrina y el desapego de su hijo bastardo–, hasta Leonisa (al fin y al cabo, de sangre noble), manifiestan su impotencia ante el imperio de las pasiones, en un todo acordes con un imaginario social y cultural que responde a la “lógica de lo peor” (Rodríguez de la Flor, p. 56 y ss.), regido por la idea de di-

¹⁸ Explica Pinardo al Duque: “[...] se murió /el pastor a quien tenía /por padre y obedecía /Leonisa, el cual me dejó/aqueste papel cerrado,/mandando que se me diese/el día mismo que muriese./Leíle, y del he sacado/que era un noble caballero,/que del gran Duque ofendido/de Borgoña, y persuadido/de vengarse, el medio fiero,/que tomó fue de dar muerte/a Leonisa en una quinta,/recién nacida, en quien pinta/el cielo su ilustre suerte./Hallola sola y tan bella,/que juzgando por crueldad/el marchitar su beldad,/huyó a estos montes con ella;/que por vivir desterrado/de Borgoña y sin hacienda,/le pareció con tal prenda/quedar más rico y honrado.” (Cervantes virtual, 2005, III, 815-838).

¹⁹ Jensen (2003, p. 67-70) menciona la *cultura de presencia* –caracterizada por el rol de la Iglesia y lo sagrado en la vida del hombre– por oposición a la *de sentido*, citando categorías de Gumbrecht (*Production of Presence. A Proposal for the Humanities after the Age of Hermeneutics (s/d)*), para destacar el rol de la dispensa papal que interpreta, en última instancia, como una equivalencia del Papa con el dramaturgo, ya que deja el desenlace sin bodas concretadas.

²⁰ También puede leerse como tensión la oposición campo/ciudad o *menosprecio de corte y alabanza de aldea* –presente en lo *villanesco*, citado por Palomo (1997)– que, según Jensen, es un tópico fundamental en *El melancólico*, aunque debemos reconocer que la dicotomía no funciona de manera absoluta pues en el campo también ha tenido lugar la intriga de Firela.

solución de todo lo existente. El deterioro del imperio hace trastabillar las certezas de los individuos en un orden superior; por ello, la melancolía se materializa en una espiral ascendente de convicciones negativas hasta desembocar en el poeta de comedias, que articula los procedimientos discursivos y escénicos antes mencionados –la *mise en abyme* de los metarrelatos, los sucesivos papeles representados, la retórica de lo líquido– dentro de una más amplia *retórica teatral de lo efímero*. No es casual que el ya citado Burton (2015) haga coincidir teatralidad y melancolía en su prólogo, al presentarse como un “bufón o actor enmascarado” que aparece en el “teatro del mundo” usurpando el nombre del melancólico Demócrito (p. 23).

Tampoco es casual que por esa estrategia fría²¹ pero perfecta del arte barroco quede en suspenso la doble boda, cobrando relieve la faz política²²: el proyectado himeneo restituye los deseos perdidos de la clase gobernante (el Duque²³, Rogerio, Enrique) y promueve una imagen de armonía pública que disuelve con su alegría fugaz, por un instante, las escenas melancólicas de la sociedad hispana.

Bibliografía

Arellano, I. (1984). El sabio y melancólico Rogerio: interpretación de un personaje de Tirso, *Criticón*. (25). Toulouse: Presses Universitaires du Midi. pp. 5-18.

Burton, R. (2015). *Anatomía de la melancolía*. Prólogo y selección de Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 2ª. ed. [ed. orig. 1621].

Castro, A. (1980). Prólogo a *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. Edición de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe (1ª ed. 1922).

de Simone, S. (2008). Proverbios contenidos en *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias. En Martínez de Carnero, F. *Diccionarios monolingües*. Recuperado de <http://www.martinezdecarnero.com/glossword/index.php>

²¹ “El humor melancólico transfiere constantemente su energía negativa a todos los comportamientos y a todos los sistemas de signos, a los que contamina profundamente [...]” (Rodríguez de la Flor, p. 56). En consecuencia, continúa de la Flor, “los códigos formales, complejos y extraordinariamente severos en la época que alumbró el culteranismo y el conceptismo, imponen sus ópticas distanciadoras; ‘enfrian’ en verdad todo dolor y muestran a los artistas del momento una senda de sublimación de la que sacarán eficaces rendimientos” (p. 87-88).

²² El cariz político hace repensar la categoría de comedia palatina cómica.

²³ Al dar un paso al costado, el Duque sustituye su deseo personal por el del gobernante, atento a la necesidad de un sucesor de la misma sangre (isotopía que, uniendo las dos identidades secretas reveladas de Rogerio y Leonisa, propiciaría otro estudio de esta comedia desde la perspectiva del linaje y la trama política).

Criado de Val, M. (2002). *La Celestina*, tratado del amor *impervio*. En *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Caminería*. Recuperado de <http://www.ai-camineria.com/congresos/celestina.htm>

García Ruiz, V. (1985). *Esto sí que es negociar y El melancólico*: dependencia estructural y cronología. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. 1(1). Pamplona: Universidad de Navarra. pp. 83-90.

Jensen, J. H. (2003). El discurso, el melancólico y el amor. En Galar, E. y Oteiza, B. (eds.). *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*. Pamplona: GRISO/Instituto de Estudios Tirsianos. pp. 53-71. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10171/38189>

Molina, T. de (2005). *El melancólico*. En De los Ríos, B. (ed.). *Obras dramáticas completas*. Vol. I [en línea] Madrid: Aguilar. 1968. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. pp. 220-265. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc08653>

Palomo, M. del P. (1997). La creación dramática de Tirso de Molina. "Prólogo" a Tirso de Molina. En Molina, T. de. *Obras*. Edición, prólogo y notas de María del Pilar Palomo. Barcelona: Vergara. pp. 11-125. Recuperado de <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/palomo1.htm>

Pallares, B. (2003). La melancolía en la comedia palatina de Tirso de Molina (Contribución al estudio del tema en su obra). En Galar, E. y Oteiza, B. (eds.). *La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. GRISO / Revista de Estudios Tirsianos*. Pamplona. pp. 91-123.

— (2006). La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina (Contribución a su estudio). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Dolfi, L. y Galar, E. (eds.). (2001). *Tirso de Molina: Textos e Intertextos*. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos. (pp. 125-178). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04h5>

— (2008). La locura, procedente o no de la melancolía, en la obra de Tirso de Molina. En Oteiza, B. (ed.): *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. pp. 107-124.

Pérez Rodríguez, C. (2011). *El resurgir de la razón melancólica*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. [en línea]. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/916/1/TESIS%20145-120309.pdf>

Rodríguez de la Flor, F. (2007). *Era melancólica*. Madrid: Marcial Pons.

Sosa, M. (2009). La huerta de Juan Fernández de Tirso de Molina: ¿abismación de un género?. *Temas de Filosofía*. (13). Salta: Centro de Estudios Filosóficos de Salta. pp. 315-328.

Saavedra Fajardo, D. (1999). *Empresas políticas*. Edición de Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra [ed. orig. 1640].

Sáez, A. J. (2015). Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI. pp. 95-115. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuario-lopedevega.88>

Valencia, F. (2013). *"El melancólico vacío": Poesía, poética y melancolía entre La Galatea de Cervantes y las Soledades de Góngora (1585-1614)*. Tesis doctoral. [en línea]. Rhode Island: Brown University. Recuperado de [studylib.es/doc/5951986/\"el-melancólico-vacío\"-poesía-poética-y-melancolía-entr...](http://studylib.es/doc/5951986/\)

Zugasti, M. (2003). Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro. En Galar, E. y Oteiza, B. (eds.). *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina* (p.159-185). Pamplona: GRISO/Instituto de Estudios Tirsonianos.

EL TEATRO HISTÓRICO DE LOPE DE VEGA Y LA RELATIVIZACIÓN DE LAS TAXONOMÍAS

Florencia Calvo

CONICET

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO"

Universidad de Buenos Aires

florencianoracalvo@gmail.com

Resumen

Hace algunos años definí cuatro categorías que permitían describir las obras de Lope de Vega de tema histórico pensando no tanto en un proyecto clasificatorio sino como un modo de entender si existía o no una especificidad de estas piezas. En este trabajo intento volver a estas obras luego de haber transitado a lo largo de estos años por otras zonas de la obra de Lope de Vega: la construcción del canon lopesco en el siglo XIX, el proyecto de clasificación Artelope y las obras no dramáticas escrita por Lope en sus últimos años. La idea del análisis que sigue no es trabajar sobre las comedias de tema histórico sino establecer algunas líneas para revisar las categorías taxonómicas a partir de estos nuevos derroteros personales sobre la obra del Fénix. Cada uno de estos ejes son absolutamente distintos entre sí, los dos primeros son procesos organizadores de la obra dramática mientras que el tercero abre la posibilidad de una lectura en contraste entre la producción teatral con la prosa y la poesía. Sin embargo los tres brindarán algún tipo de herramienta para visitar mis afirmaciones anteriores sobre las obras de tema históricos y permitirán sumar sentidos al problema de la clasificación de estas piezas en particular y de toda la obra dramática lopesca en general.

Palabras Clave: géneros dramáticos, Lope de Vega, taxonomía, teatro barroco.

I Principios

El panel en el cual se incluía este trabajo llevaba por título Teatro barroco: melancolía, engaño, historia y autorreflexión. Entiendo que mi participación en este panel está representada en su título por la palabra historia. Sin embargo, podría también adscribirse al término melancolía, aunque no voy a tratar de ella en estas líneas. Mi trabajo con el teatro histórico de Lope se remonta a mis estudios de doctorado y ya de eso han pasado casi quince años. Por eso cuando me invitaron

a ocupar este lugar dudé: corría el peligro de transformar mi participación en un lamento melancólico por el tiempo perdido y no recuperado. Sobre todo porque durante estos años abandoné (aunque no del todo) el teatro histórico para concentrarme en otros derroteros críticos más diversos. Es por eso que intentaré entonces en estas reflexiones una suerte de diálogo transtemporal que recupere aquellas lecturas de hace ya tiempo pero tamizadas por mi trabajo en otros ámbitos, distintos pero no tanto, en estos años.

El punto de partida serán mis conclusiones acerca de un problema con el que he abordado el teatro de tema histórico: su taxonomía. En mi tesis doctoral realicé una clasificación de las obras de tema histórico de Lope de Vega. En dicha clasificación partía de la identificación entre historia y tragedia, y de la adopción del modelo de tragicomedia reelaborado en una matriz novedosa y enfrentada con los parámetros clásicos de tragedia y de comedia. Este modelo genérico servía para poder narrar y dramatizar la historia de España. En un segundo paso, elaboré cuatro matrices que funcionan de acuerdo a ciertas premisas básicas: las taxonomías propuestas no intentan constituirse en subgéneros dramáticos dentro de un supuesto género más amplio que podríamos denominar "teatro histórico"; no se codifican a partir de criterios argumentales y no comparten principios de definición de otros tipos de teatro histórico como el caso de los dramas hagiográficos o de las comedias genealógicas. Estas matrices son: las crónicas dramatizadas, las tragedias incompletas, las comedias del otro y las tragicomedias nuevas.

Cada una de estas categorías se construye a partir de diferencias en su estructura, en el tratamiento del tiempo y del espacio, en la construcción de los personajes o en el intercambio entre lo trágico y lo cómico. Clasifiqué las obras, además, de acuerdo a la relación entre la Historia y la escritura dramática. Como resultado, las categorías presentan una suerte de estadio en el tratamiento de la materia dramática, marcando una evolución que no siempre se corresponde con la evolución cronológica en la producción de Lope. Así quedó establecido un haz de posibilidades que oscila desde los condicionamientos que implica dramatizar la historia, hasta la metamorfosis de la historia en una materia más para dramatizar.

De las cuatro categorías que definía, las tres primeras funcionan como mojones en el camino de avance hacia la comedia nueva representada por la última de las categorías; sin embargo, esto no significa que son instancias cronológicas. A la distancia puedo afirmar que, en su momento, la sistematización que fijé para este teatro tuvo una serie de objetivos básicos: a) reflexionar acerca de los modos de dramatizar la historia en un momento en el que la preceptiva dramática resultaba a todas luces insuficiente, b) superar las clasificaciones tradicionales del teatro de Lope, que la crítica siempre ha problematizado sobre todo por la escasez de cla-

sificaciones contemporáneas a los momentos de producción, ya sea desde la clasificación siguiendo criterios puramente argumentales, ya sea desde los criterios decimonónicos, ya sea desde variables provenientes del estructuralismo o del neo-historicismo, c) escapar a la tautología de establecer tantas categorías como obras escritas existen.

A continuación, voy a tratar de presentar tres diálogos siguiendo tres ejes con los que trabajé luego de considerar que el teatro de tema histórico era ya un tema resuelto: mi participación en Artelope, los estudios sobre el canon y la crítica del siglo XIX, especialmente los estudios de Marcelino Menéndez Pelayo al corpus lo-pesco y mis trabajos de estos últimos años sobre el Lope no dramaturgo.

II Artelope¹

Es indudable que la aparición de Artelope, la completa base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, ha cambiado de manera sustancial las formas de trabajar con el teatro del Fénix en la última década y sobre todo, su visión de conjunto. El proyecto ha funcionado como un hito en el trabajo con el corpus dramático de Lope de Vega, no solamente en lo que tiene que ver con la edición y digitalización de su obra sino también en tanto establece nuevas normas para su organización y nuevas y amplias potencialidades taxonómicas. A tal punto que ha llevado a críticos como Joan Oleza (2013) a redefinir sus posturas críticas elaboradas desde la década del '80 del siglo pasado². Frente a esta necesidad homogeneizadora provocada por la necesidad de insertar las obras en la matriz de Artelope; en este trabajo de 2013, Oleza reformula las taxonomías anteriores siguiendo tres coordenadas básicas: la primera, considerando la historia desde los parámetros de lo histórico en los contextos de producción de las obras (por eso para Oleza la definición correcta en el momento de clasificar para Artelope no sería dramas históricos sino dramas historiales),

a) Entendiendo que la crítica acerca de la historia y de su relación con la poesía no depende tanto de criterios aristotélicos sino de los modos de construcción de lo histórico desde los paradigmas de los críticos (de ahí rescatar los dramas históricos de hechos privados, a partir de las historias de las mentalidades)

¹ En un trabajo previo (Calvo, 2017) realicé el análisis del cruce entre los criterios de Artelope y mi propia propuesta en el caso de una obra en particular. Trabajé así sobre *El sol parado* a la cual clasifiqué como una tragedia incompleta.

² Tal como afirma Melchora Romanos (2017) "En dos trabajos más recientes publicados en 2013 J. Oleza vuelve sobre este problema para convertir estas "extrañísimas" obras en una suerte de caso testigo de sus planteos metodológicos sobre la constitución de los parámetros propuestos para determinar la taxonomía de la comedia de Lope de Vega." (p. 214)

b) Instalar el concepto complementario de traza

Indica así el crítico que:

Hace unos años, en el 2001, y a propósito de La *Estrella de Sevilla*, elaboré a modo de hipótesis el concepto de *traza* para caracterizar una trama de acontecimientos que se repetía en obras muy diversas entre sí. En un trabajo posterior, publicado en el 2009, y gracias a la consulta de un numeroso grupo de obras en Artelope, pude fundamentar este concepto de traza como una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos, que se manifestaba en una serie de obras de distinto género pero que compartían un mismo conflicto de base. (Oleza, 2013, p. 122)

Es indudable que la necesidad sistematizadora y homogeneizadora de una base de datos es también una de las razones de ciertos forzamientos de la taxonomía. Forzamiento que, si nos acogemos al concepto de traza estaría, de algún modo, haciendo desaparecer la categoría de género y en consecuencia relativiza toda clasificación posible. Así, mi participación en Artelope también me hizo reflexionar acerca de que la única certeza es la dificultad, de que solamente desde la posibilidad de lograr una taxonomía eficaz para estas obras se puede solucionar el problema de establecer un criterio que las agrupe y que supere el mero criterio argumental para su definición. Por otra parte, es importante distinguir entre una clasificación que sirva como instrumento para investigar, es decir como una base de datos que oriente a los investigadores para encontrar las obras en donde criterios amplios indican que va a estar y una clasificación más analítica, que dé cabida además de parámetros generales a características constitutivas comunes de las obras.

III Teoría del canon

Si Artelope es el proyecto editorial de Lope de Vega de fines de siglo XX y principios del siglo XXI podemos pensar que la monumental edición de la obra dramática de Lope de Vega llevada adelante por Marcelino Menéndez Pelayo lo es de fines del siglo XIX y principios del XX. Ya Amador de los Ríos había instalado la centralidad del teatro de tema histórico de Lope de Vega³ y Menéndez Pelayo fortalece esta operación en su edición de las obras. Edición que, como he demostrado, está condicionada por criterios taxonómicos (Calvo, 2006).

El intento editorial y organizador de Menéndez Pelayo posee en común con Artelope la idea de que todo debe ser clasificado, en una coincidencia más amplia

³ Tal como indica José María Pozuelo Yvancos (2002).

ambos proyectos se transforman en instrumentos que construyen un canon propio desde el orden. Pero a su vez la grilla ordenadora de Menéndez Pelayo se diferencia de Artelope en el estatuto que le otorga a la historia, a la que, indudablemente otorga una primacía sobre la poesía. Sin embargo, me parece que más allá de la relación de la historia con la poesía, de la interpretación de la historia o de la jerarquización definida entre ambas, resulta fundamental entender que para entrar en esta clasificación es histórica toda aquella obra que sirve para lograr una suerte de restauración de las épocas de Carlos V o de Felipe II que en este tipo de dramas remiten además a la centralidad de Castilla en los orígenes de un relato imperial. En estas taxonomías no funcionan tanto los modos de entender la historia sino la función que lo histórico reviste en cada época.

Tanto con Artelope como con la obra de Menéndez Pelayo el desmontar estos procedimientos de armado del canon del teatro histórico de Lope de Vega me sirve, ahora, para afirmar que tal vez esa primera categoría que yo había definido como crónicas dramatizadas no sean plausibles de ser integradas todas bajo esa noción que ahora pueda verla como algo simplificadora. Estas obras deberían ser revisadas considerando que en ellas se dan cita otros subgéneros dramáticos más allá de lo histórico. Es el caso de piezas como *La varona castellana* o *Los Benavidez* en las que podemos encontrar rasgos de comedias palatinas, villanescas o genealógicas.

Pero la clasificación decimonónica tiene clara una coordenada que en las especulaciones últimas se está dejando de lado. Cuando me refiero a que el afán ordenador, lo llamaría digitalizador de Artelope, no respeta a veces las características constitutivas de las piezas pienso sobre todo en el borramiento de uno de los rasgos característicos del teatro de tema histórico que las clasificaciones decimonónicas lo tienen muy en claro, no tanto por razones estéticas sino ideológicas: la doble temporalidad del teatro histórico.

Entonces esta categoría de las crónicas dramatizadas podría estar influida por estos modos de construcción del canon, no tanto en lo que respecta a la confección de un friso de historia de España sino en lo que tiene que ver con la función que se le otorga a la historia como actualizadora del momento de escritura, del momento de representación y del momento de recepción.

Es decir que desentrañados los mecanismos de construcción del canon es posible que algunas de lo que yo llamo crónicas dramatizadas deban ser reagrupadas; lo que no es posible es que por querer alejarse de estos modos de organizar el teatro decimonónicos perdamos de vista las coordenadas ideológicas, sobre todo las relacionadas con la cadena casi infinita de temporalidades y el retorno constante a

los distintos presentes (el de la historia que se dramatiza, el de la escritura, el de cada una de las puestas, etc.) del teatro histórico. Esto para el caso de las crónicas dramatizadas. En lo que tiene que ver con las otras dos categorías, la de las tragedias incompletas y la de las comedias del otro son dos categorías inviables en cualquiera de las clasificaciones que intentan organizar el corpus y muchas de ellas son incluidas bajo otros rótulos de subgéneros. Pero son interesantes como camino hacia la automatización de la materia histórica y como modo de funcionamiento de núcleos trágicos o cómicos independientes dentro de las obras más allá del género macro al cual puedan ser adscriptas.

IV Lope no dramaturgo

Mi otro ámbito de estudio a lo largo de estos años ha sido el Lope no dramaturgo posterior a 1630, allí su obra deja entrever una figura de poeta desengañado construida entre otras cosas sobre la problemática cronista y poeta erudito y en su relación con la materia histórica y con la materia biográfica, entre otras cosas⁴. En este caso podemos pensar esta figura del Lope no dramaturgo y sus esfuerzos por encontrar el lugar de la erudición y del poeta consagrado más allá de la legitimación ya otorgada por el público del corral como movimientos para jerarquizar también su teatro. De este modo, siguiendo una lectura tradicional se puede pensar su teatro de tema histórico como un complemento y la existencia de una suerte de poeta bifronte, dos Lopes, uno dramaturgo y otro poeta que pretende reconocimiento. Esta necesidad podría verse sobre todo en sus últimas obras como la *Epístola a Claudio* o *El huerto deshecho*. Sin embargo, un análisis detenido sobre estas y otras obras de este período nos deja en claro que no hay dos Lopes que utilizan lo histórico de forma distinta de acuerdo a la matriz que eligen, sino una materia histórica que ya ha devenido en objeto poético tanto en el teatro como en la poesía como en obras más complicadas de encuadrar como *La Dorotea*. No es el objeto de este trabajo, pero una lectura hacia futuro podría extender estas consideraciones también alrededor de esto el problema de la épica. En sus últimos textos, sobre todo, Lope va dejando huellas de un yo épico que nunca ha terminado de desarrollar en su totalidad. Lo importante es que la materia histórica funciona en las obras no dramáticas del mismo modo que lo hace en las tragicomedias nuevas (definidas por mí como el último estadio de las obras de tema histórico), como una materia más.

V

Luego de este recorrido tal vez no esté en condiciones de sostener a rajatabla la taxonomía propuesta hace tanto tiempo, prometí de todas formas al comienzo

⁴ Pienso sobre todo en *La Dorotea*.

no hacer un trabajo sobre la melancolía. Tengo dos reparos importantes: uno tiene que ver con la vacilación en torno a las crónicas dramatizadas, aunque no resigno de ninguna manera su explicitación al momento de jugar con la doble temporalidad del teatro. El segundo es alrededor de las tragedias incompletas y las comedias del otro. No funcionan como categorías de organización sino como estadios experimentales en el manejo de los núcleos trágicos y los núcleos cómicos.

Pero también tengo algunas certezas sobre estas reflexiones: la relativización de estas afirmaciones creo que me acerca a la idea de traza de Oleza que hace desaparecer la noción de géneros y la idea de la historia como materia dramática en las tragicomedias nuevas se sostiene en tanto en la obra no dramática de Lope se verifican los mismos procedimientos.

Para finalizar, el cambio de posición no se da tanto por criterios argumentales o de estructura que finalmente serían los que definen la taxonomía en los proyectos reguladores decimonónicos, sino por la ampliación de las variables a considerar, patrimonio de la relativización de los límites genéricos definida por la codificación de Artelope de comienzos del siglo XXI.

El problema queda abierto: el desafío es encontrar el equilibrio entre las modas de la crítica, los proyectos más amplios de sistematización sin perder las características básicas de las obras como por ejemplo sus juegos temporales. Se debería además hacer más flexible la frontera no sólo entre los subgéneros dramáticos sino también entre la producción dramática y no dramática de Lope. Y por supuesto dejar hablar a las propias obras que a veces y por suerte se resisten a ser clasificadas.

Bibliografía

Calvo, F. (2006). "La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. (82). pp. 331-352.

— (2017). "Nuevas reflexiones sobre los cánones dramáticos en el teatro de tema histórico de Lope de Vega: el caso de *El sol parado*". En Calvo, F. & Chicote, G. *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba. pp. 173-184.

Oleza, J. (2013). "Los dramas históricos de hechos particulares de Lope de Vega: una exigencia de sujetos". *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*. (7). pp. 105-140.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2002). "El canon literario y el teatro áureo en la Historia Crítica de la literatura española de José Amador de los Ríos". En García Santo-Tomás, E. (ed.). *El teatro del siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Frankfurt-Madrid: Vervuert- Iberoamericana. pp. 335-353.

Romanos, M. (2017). "Sobre las fronteras de lo histórico en Don Juan de Castro (Partes I y II) de Lope de Vega". *Cuadernos de Teatro Clásico*. (32). pp. 203-232.

TRAMPANTOJO Y ESPACIO DOMÉSTICO EN DOS COMEDIAS DE CALDERÓN: *CASA CON DOS PUERTAS* *MALA ES DE GUARDAR* Y SU VERSIÓN PARÓDICA *LA PUERTA CON DOS CASAS*

Graciela Balestrino
Universidad Nacional de Salta
gracielabalestrino@gmail.com

Resumen

Una de las cuestiones primordiales de la episteme barroca, la dificultad para discernir lo ilusorio y engañoso de lo verdadero y, consecuentemente, la falta de correspondencia entre el ojo, la mirada y su objeto se manifiesta de manera ejemplar en el *trompe l'oeil* o trampantojo, que literalmente significa engaño visual. Así como el trampantojo pictórico se produce con efectos de color y perspectivas, el trampantojo teatral es un dispositivo de semiosis múltiple que configura su foco dramático y escénico por la conjunción de efectos visuales, espaciales y auditivos. En algunas comedias de Calderón, el trampantojo del espacio doméstico –apoyentos, cuartos, salas o lugares secretos– tiene una función axial, como acontece en *Casa con dos puertas mala es de guardar*. La peculiaridad de las dos casas de la comedia determina su eje constructivo y semántico. Dos puertas de ingreso que salen a calles distintas en una y el cuarto con doble entrada en la otra sustentan la puesta en acto de la compleja tramoya urdida por la ingeniosa protagonista, propician la vulnerabilidad del espacio doméstico femenino por la intromisión de los galanes y desestabilizan la percepción de lo real por la instauración del trampantojo. Calderón realiza una reescritura paródica de *Casa con dos puertas mala es de guardar* en *La puerta con dos casas*, comedia incluida en su *Entremés famoso de la melancolía*. La inversión especular del título anticipa una nueva perspectiva del trampantojo doméstico: la acción transcurre en una “casa de apoyentos” con cuartos alquilados y personajes que no son lo que dicen ser, sucedánea de una casa “a la malicia” o “casa con trampa”, metonimia de Madrid, la capital del reino. El juego de espejos entre *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La puerta con dos casas* instauro un barroco trampantojo “al cuadrado”, magistral reflexión calderoniana sobre el engaño a los ojos.

Palabras clave: puertas, tramoyas, trampantojo.

Precisiones conceptuales sobre tramapantojo

Una de las cuestiones primordiales de la episteme barroca, la dificultad para discernir lo ilusorio y engañoso de lo verdadero impulsa la intensa visualidad¹ que caracteriza al siglo XVII. El auge de mundinovos y linternas mágicas –artilugios lúdicos de magia óptica producida mediante espejos– coexiste con el engaño visual y con el doble viso o anamorfosis, pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire, tal como se observa en el cuadro *Los Embajadores* (1533) de Hans Holbein, modelo canónico de anamorfosis pictórica.

Foucault (1968) determinó con precisión las causas que determinan la conclusión de la era clásica y la aparición de otros modos de ver y mirar:

A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones. (...) La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. (pp. 57-58)

Efectivamente, en una de las sentencias axiales de *El criticón* de Gracián Argos aconseja que un hombre se arme “de ojazos muy despiertos” en las orejas, en las manos, en los brazos, en la lengua, en el pecho, en el corazón y en los mismos ojos, “para mirar cómo miran: ojos y más ojos y reojos, procurando ser el mirante en un siglo tan adelantado” (Gracián, 1982, p. 169). Consecuentemente examina nuevas formas de percibir, ver y mirar que culminan en el *trompe-l'oeil* o tramapantojo².

¹ Visualidad es el estudio de la representación social de imágenes en un determinado contexto sociocultural, en este caso el Seiscientos español.

² Critilo y Andrenio, después de haber pasado las calles de la Hipocresía, de la Ostentación y Artificio llegan a la Plaza Mayor, toda equívocos y confusión de perspectivas. El palacio central es descrito

Este término tan antiguo pero aún vigente en España³ proviene de la frase “trampa ante ojo”. En el *Tesoro de la lengua* (Covarrubias, 1611) se lo define como “la trampa o engaño que alguno hace en nuestra presencia y delante de nuestros ojos para hacer ver a alguien lo que no es o existe”, por lo cual requiere intencionalidad de producirlo y un mirante seducido y atrapado en la red del engaño (Balestrino, 2012, p. 105).

El trampantojo –inicialmente pictórico– atraviesa la historia del arte occidental de la antigua Grecia hasta hoy. El escritor romano Plinio el Viejo en su *Historia naturalis* relata un célebre mito de pinturas en trampantojo de los artistas griegos Zeuxis y Parrasio⁴. Este procedimiento ilusionista se replica intensamente durante el Barroco con diversas improntas: así como las *vanitas*, procedentes de un pasaje del *Eclesiastés* proponen una reflexión sobre la brevedad de la vida y la vacuidad de los placeres mundanos en naturalezas muertas o bodegones (en holandés *betriegerje*, que significa “pequeño engaño”), otras pinturas se centran fundamentalmente en el puro engaño visual. El célebre óleo del pintor flamenco Cornelius Gijsbrecht, *Reverso de un cuadro* (1670) exhibe un trampantojo mayúsculo: lo que se ofrece al contemplador es la supuesta cara posterior de una pintura con una pequeña etiqueta pegada con lacre con el presumible número del catálogo de la obra, todo lo cual produce la sensación de estar colgada al revés. Si hipotéticamente se intentara darla vuelta para corregir el supuesto error se vería el bastidor real.

El engaño óptico también se presenta en la arquitectura efímera que domina durante el mismo período: arcos de triunfo para el recibimiento de reyes y nobles, catafalcos y otras muestras de construcciones transitorias destinadas a desaparecer una vez cumplido su cometido. Estos trampantojos a veces imponentes pero siempre frágiles y engañosos también cubrían frentes de viviendas que convenía disimular circunstancialmente con fachadas falsas para mostrar una realidad fingida e imaginada (Bonet Correa, 1993, p. 25). En este caso no se intentaba engañar con efectos ilusionistas de semejanza con lo real sino producir simulacros con plena conciencia del juego y del artificio, propósito que Baudrillard (1981) considera rasgo axial de todo trampantojo:

como un acabado trampantojo: “era espacioso y nada proporcionado, ni estaba a escuadría. Todo ángulos y traveses, sin perspectiva ni igualdad. Todas sus puertas eran falsas y ninguna patente.” (Gracián, 1982, p. 78).

³ El ayuntamiento de Soria en 2014 comunicaba la instalación “de trampantojos” en la calle Real para disimular los solares vacíos.

⁴ Parrasio se consideró superior a Zeuxis por haber conseguido engañar a su rival con una cortina pintada, que este intentó descender al tomarla por real, mientras que las uvas pintadas por Zeuxis solo habían engañado a los pájaros que intentaron comerlas.

En el *trompe-l'oeil* no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro con plena consciencia del juego y del artificio –remedando la tercera dimensión, sembrar la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión– remedando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad, pérdida de lo real a través del mismo exceso de apariencias de lo real. Los objetos se parecen demasiado a lo que son, este parecido es como un estado secundario y su verdadero realce, a través de este parecido alegórico, a través de la luz diagonal es el de la ironía del exceso de realidad. (p. 64)

El trampantojo teatral se diferencia radicalmente del trampantojo pictórico o arquitectónico. En mi trabajo citado precedentemente, comunicado en 2009 (Ba-lestrino, 2012, p. 105) decía que el trampantojo, tanto en su faz dramática como escénica requiere un desenvolvimiento espacio-temporal y acciones de personajes que determinan en un lapso preciso el ápice del engaño a diferencia de lo que acontece en el trampantojo pictórico y arquitectónico, que se muestran invariables a los ojos del observador.

El trampantojo teatral del Seiscientos es un campo conceptual escasamente identificado y examinado por estudiosos de teatro barroco. Amadei-Pulice (1990) sin plantearse la existencia y sentido de dicha categoría indagó en *Calderón*, su fundamental estudio subtítulo "exaltación y engaño de los sentidos", la búsqueda del discurso calderoniano para discernir el sentido del mundo entre una maraña de situaciones confusas, que compendia en un canon riguroso:

La dramaturgia de Calderón se puede condensar en una fórmula simple pero compleja a la vez (...): es la nueva mirada intensa del artista barroco, la mirada que escudriña al mundo en busca de la verdad entre sombras y reflejos engañosos. Es la voz que se escucha en escena en sus tonos variados de expresión doliente, en murmuraciones cortesananas, en las canciones de damas que revelan su intimidad a insospechados y ocultos galanes, es la voz trágica que el poder social o familiar ahogan con el "¡Calla!" repetido por tantas heroínas calderonianas. (p. 46)

La misma estudiosa, páginas atrás certeramente también había advertido que "los sentidos pueden engañar pero son el único medio de reconocimiento de la realidad objetiva; esta es la encrucijada en que se encuentran tantos personajes calderonianos" (p. 40).

Años después Noelia Cirnigliaro (2009) indaga en su disertación doctoral el trampantojo con precisión y rigor conceptual –entre otros géneros y autores– en *Por el sótano y el torno, Los balcones de Madrid y En Madrid y en una casa* de Tirso de Molina. Al respecto considero pertinente mencionar que Tirso de Molina en su comedia *Cautela contra cautela* –cuya autoría también se atribuyó a Mira de Amescua– muestra una perspectiva de trampantojo diferente al de su conocida “trilogía”, citando engaños ópticos no originados en acciones humanas intencionales, como el de la paloma negra que al volar parece blanca y el de los remos que en el agua se ven corvos. Además no requiere mayor esfuerzo verificar que el vocablo trampantojo es parte del universo discursivo de algunos personajes de sus comedias, que de tal modo califican circunstancias que los afectan y que no logran esclarecer. Por todo ello es indudable que para Tirso el trampantojo no era una cuestión trivial.

Además de Tirso de Molina otros dramaturgos del Barroco utilizaron este artificio, pero pocos lograron plasmar como lo hizo Calderón con tanta sutileza y perfección formal su potencialidad semántica para develar más allá de las peripecias amorosas de sus comedias con final feliz los entresijos de una época en la cual la certeza y la verdad estaban trocadas en duda y suspicacia.

La percepción confusa y engañosa de lo real en la comedia también se replica con ingenioso y paródico humorismo en el teatro breve del mismo período, como lo muestra el emblemático *Entremés del espejo* de Melchor Zapata, publicado en la colección *Verdores del Parnaso* en 1681, año de la muerte de Calderón (Balestrino, 2016, pp. 248-256)⁵. En el siglo de la óptica, que promueve el uso de catalejos, anteojos y lupas, pero también de espejos deformantes, mundinivos y artilugios de magia catóptrica, esta notable pieza cómica “pone en cuestión el acto de conocer lo real con certitud, promoviendo una lectura difractada que expresa la duda, la confusión y el trampantojo” (Balestrino, 2016, p. 254).

El trampantojo en *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La puerta con dos casas*

Calderón empleó diversas modalidades de trampantojo en su dilatada producción dramática (Balestrino, 2011). En la última etapa de su producción el trampantojo no se vincula con el espacio doméstico, a diferencia de lo que sucede en piezas sobre dicho artificio que escribió mucho antes que aquellas. En *Dar tiempo al tiempo* (1650) los personajes quedan envueltos en percepciones confusas y enga-

⁵ Pablillos no puede discernir ante su interlocutor si estuvo ante un espejo o una ventana porque el furtivo amante de la esposa de su amo replicó sus movimientos con una pantomima especular, haciéndolo caer en las redes del trampantojo (Balestrino 2016, pp. 248-256).

ñosas aunque reiteran la palabra “ver” como supuesta garantía de una realidad unívoca (Balestrino, 2012, pp. 103-110).

Por otra parte, en *Darlo todo y no dar nada* (1651) el retrato de Campaspe, un consumado trampantojo pictórico del célebre Apeles desencadena en Alejandro Magno la controversia entre su deseo de poder y el poder del deseo amoroso (Balestrino, 2010).

Entre los años 1629 y 1636 Calderón explora el trampantojo en comedias de capa y espada en las que el artificio se define en diversas zonas del espacio doméstico con un sentido hondamente simbólico (Amezcuza, 1983, p. 1533): cuartos, estrado, aposentos y zonas liminares como puertas y ventanas, en *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629); pero también pasadizos ocultos y metamorfoseados, como la alacena en *La dama duende* (1629), la mina o túnel del jardín en *El galán fantasma* (1636) (Iglesias Iglesias, 2013) y la escalera en *El escondido y la tapada* (1636)⁶.

Stefano Arata (2002) destacó la importancia que adquieren dichos ámbitos en los dos grandes dramaturgos del Barroco: “Lope es el gran creador del equilibrio entre el interior y exterior. Calderón es el genial arquitecto de los espacios caseros” (p. 105). Propongo ampliar el sentido de tan certero axioma, en lo que respecta a Calderón, especificando que los interiores de la casa en las comedias citadas –y otras que no mencionamos– están atravesadas por el engaño visual del trampantojo. Para ello examinaré la intersección entre espacio doméstico y trampantojo barroco en *Casa con dos puertas mala es de guardar*⁷ y su reescritura paródica *La puerta con dos casas*.

⁶ Amezcuza (2006) define este campo conceptual, emplazado específicamente en Madrid durante el período áureo. “Por espacio doméstico entiendo [...] todos aquellos recintos que durante la expansión demográfica experimentada por el Madrid de Felipe III y Felipe IV (y en particular, de 1606 a 1665) fueron construidos para albergar particulares y grandes familias nobiliarias bajo la protección de los muros ciudadanos”. Si bien la acción de *Casa con dos puertas* sucede en la Villa de Ocaña, próxima a la capital del reino, la misma se justifica en un contexto plenamente urbano, que Calderón también muestra con trazos agudos y certeros en el periplo de la protagonista de *La puerta con dos casas* que, como se verá más adelante concluye en el corral de comedias, emblemático espacio donde supuestamente se representará la autoparodia de su mencionada comedia.

⁷ *Casa con dos puertas* se representó en 1629, cuando el rey Felipe IV y la reina, embarazada de su hijo Baltazar Carlos estuvieron en el Real Sitio de Aranjuez en la primavera de ese año, como puede inferirse de los versos 2282-2285 (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989, p. L). Todas las citas de *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Pedro Calderón pertenecen a la edición mencionada en esta nota, identificándose en cada caso jornada y número de versos.

La perfección formal de *Casa con dos puertas mala es de guardar* modela una exquisita filigrana verbal mediante correlaciones matemáticamente perfectas (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989, pp. XL-LIII) y un notable *ars plicandi*⁸ (García Santo-Tomás, 2013) visible en las recapitulaciones que formalmente operan como pliegues, marca estilística de Calderón que en esta comedia alcanza notoriedad. Además, la gran semejanza de *Casa con dos puertas mala es de guardar* con *La dama duende*⁹ y la escasa conflictividad sentimental por no haber galán suelto, seguramente ha propiciado para que se la valore casi exclusivamente por su preciosismo estético, a pesar de estar saturada de confusión y trampantojo.

La peculiaridad de dos casas vecinas en Ocaña, villa próxima al Real Sitio de Aranjuez donde están el rey Felipe IV y la reina Isabel de Borbón; la amistad entre Marcela, hermana de Félix y Laura; el mutuo amor entre Marcela y Lisardo, amigo y huésped de Félix; la zigzagueante relación sentimental entre Félix y Laura y finalmente la decisión de Félix de mantener a su hermana Marcela oculta en un cuarto pequeño para que Lisardo “ni alcance, sepa ni entienda de su existencia” (Calderón, 1989, II, v. 1064) generan una intrincada tramoya y la emergencia del trampantojo, eje constructivo y semántico de la comedia.

Para identificar los urdidos trampantojos domésticos de *Casa con dos puertas mala es de guardar* es imprescindible tener en cuenta la alternancia espacial del devenir de los núcleos de la intriga, que complejiza aún más la emergencia y desenvolvimientos de aquellos:

Jornada Primera

[Un prado en las afueras de Ocaña] Lisardo desea conocer la identidad de la tapada con la que viene encontrándose. Ella mostrándole parte de su rostro le promete que podrán verse en la casa donde ella vive. Él la sigue y ve que se detiene cerca de donde él es huésped de Félix, su amigo y ex compañero en Salamanca. Lisardo y su criado Calabazas discurren sobre la identidad de la tapada.

[Casa de Félix y Marcela]: Félix cuenta a Lisardo la causa de su ruptura con Laura, celosa de Nise, a quien cortejó tiempo atrás. A su vez Lisardo le dice que recién llegado de Flandes aspira a una condecoración del rey, que está en Aranjuez. Marcela abre una puerta oculta con una antepuerta que conecta su cuarto con el de

⁸ Así denomina García Santo-Tomás (1999, pp. 66-69) el dominio del verso y de los juegos verbales en forma de pliegue en *Amar por arte mayor* de Tirso de Molina.

⁹ No es una cuestión resuelta por los estudiosos del teatro de Calderón cuál de estas dos comedias escritas por Calderón en 1629 es precedente de la otra. Ver al respecto Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989, pp. XL-XLI), Iglesias Feijoo y Hernando Morata (pp. 115-118 y Varey 2000, pp. 256).

su hermano Félix y escucha temerosa de que Lisardo cuente a Félix sus encuentros furtivos con ella. La criada de Laura dice a Félix que la puerta del cuarto de su ama quedará abierta. El relato inacabado de Lisardo tranquiliza a Marcela.

[Casa de Fabio y Laura]: Laura confiesa a Félix sus celos de Nise. El reconoce su pasada relación pero intenta convencerla de la autenticidad de su amor. Ante la llegada de Fabio, padre de Laura, Félix se va por la puerta que tiene salida a otra calle.

Jornada Segunda

[Casa de Laura]: Marcela confiesa a Laura su amor por Lisardo y que su hermano la mantiene encerrada en un pequeño cuarto para que aquel no sepa nada de su existencia. Le pide que le preste su casa para verse con Lisardo como si fuera suya, haciéndolo entrar por la puerta que da a otra calle. Marcela reclama a su galán haberle contado a Félix sus mutuos encuentros y Lisardo sospecha que ella es dama de Félix. Laura debe esconder a Lisardo ante la imprevista llegada de su padre. Fabio insiste en acompañar a Marcela hasta su casa, reclamando a su hija haber dejado abierta la otra puerta de entrada. Félix, que vio salir a su hermana de la casa de Laura entra para decirle que estará en la calle hasta que puedan reunirse. Como Fabio ha vuelto quiere esconderse en el cuarto donde está Lisardo pero Laura se lo impide. Félix duda porque al abrir la puerta vio un bulto y Fabio se sorprende de verlo en su casa. Félix se retira angustiado porque no sabe en cuál de las dos puertas esperar y vigilar. Cuando la criada sale con una luz para guiarlo, da vuelta la calle y regresa a la casa ocultándose en el hueco de una escalera. Haciéndose pasar por un criado intenta sacar al intruso y como nadie le responde vuelve a entrar. Laura creyendo que Félix se ha ido llama a Lisardo –a quien no conoce– para que se vaya, pero Félix sale de su escondite reprochándole su falsedad. Laura le responde que todo lo que vio puede ser mentira.

[Casa de Félix]: Lisardo decide irse de Ocaña por las tramoyas de Marcela, quien intenta confesarle todo pero llega Félix y ella antes de esconderse pone su vida en manos de Lisardo. Cuando Félix refiere a Lisardo que vio a un escondido en casa de Laura, Lisardo descubre que su dama y la de Félix no son la misma persona. Laura pretende contar el enredo a Félix, pero Marcela se lo impide haciéndose pasar por Nise.

Jornada Tercera

[Casa de Félix]: Félix entra al aposento de Marcela por la puerta oculta pidiéndole que vaya a casa de Laura para averiguar si Lisardo es el hombre que aquella es-

conde. Marcela debe fingir haberse peleado con Félix para quedarse en casa de Laura, cuando su amiga regrese del Mar de Ontígola. Además, como Laura quiere que Marcela la deje dormir en su casa para espiar a Félix y a la supuesta Nise por la puerta secreta, deciden trocar casas y criadas, lance que consideran, puede casarlas o afligirlas. Lisardo, citado por la criada de Marcela debe ir de noche a la ventana de la casa de su ama, donde estará Laura. Lisardo pide a Félix que lo acompañe a casa de su dama porque quiere contarle todo sobre su amor secreto. Félix intuye que Laura no es la dama de Lisardo.

[Casa de Laura]: Los amigos llegan a la puerta de la casa y Lisardo le pide que espere. Al reconocer la casa, quiere entrar pero no lo dejan. Fabio, confiado en la virtud de su hija regresa de su viaje lastimado por haberse caído. Llama golpeando la puerta principal y saca su espada para reparar la supuesta infamia del intruso. Lisardo sale con Marcela tapada y se la confía a Félix, quien la lleva hasta su casa.

[Calle]: Fabio persigue al que supuestamente le ha robado la honra. Lisardo no quiere ser descubierto y pone de escudo a Calabazas mientras huye.

[Casa de Félix]: Este llega a su casa con la supuesta Laura y pide luces. Marcela huye en la oscuridad y Laura entra en la sala. Ve a Laura y le reclama haberla traído para otro galán. Laura explica el mutuo cambio de casas, pero Marcela lo niega. Laura quiere descubrir a Félix; entra Lisardo preguntando por la dama que entregó a Félix. Este señala a Laura pero Lisardo dice que ella no es. Laura descubre a Marcela, que pide amparo y Lisardo le ofrece su mano. Llega Fabio, creyendo que Lisardo robó su honor, pero Félix ofrece su mano a Laura y Fabio acepta.

De la síntesis precedente se infiere que las dos puertas de ingreso situadas en calles distintas en casa de Laura, y una de las puertas del cuarto de Marcela que sale al cuarto de Félix, sellada con una antepuerta para que Lisardo no sospechara “que había más casa” sustentan la puesta en acto del complejo enredo urdido por la ingeniosa y tramoyera protagonista, propician la fragilidad del espacio doméstico femenino (cuarto, estrado y aposento) por la intromisión de los galanes¹⁰ y desestabilizan la percepción de lo real por la instauración del trampantojo.

No obstante, el nombre de la comedia refiere solo uno de los dos espacios donde se desarrolla la acción mediante un “título abreviado” (Iglesias Feijoo y Hernando Morata, 2013, p. 121) que al ser un refrán generaliza su sentido más allá de las vicisitudes de la intriga. Probablemente espectadores y lectores de la comedia recordarían variantes de la sentencia, como “casa con dos puertas no la guardan

¹⁰ Recuérdese que Laura en connivencia con su criada en la Jornada Primera deja abierta la puerta de su cuarto para que pueda ingresar Félix.

todas las dueñas” o “todo te haré, mas casa con dos puertas no te guardaré” (Et-xabe, 2012). Pero Covarrubias en su Tesoro (1611) incluye otra versión del refrán que es la que más se ajusta al sentido de la comedia: “casa con dos puertas, cuando más cerradas, tendrás por abiertas”.

El suceso paradigmático de las puertas en la comedia sucede cuando el padre de Laura, al regresar sorpresivamente a su casa en el preciso momento en que Laura y Marcela intentan que se vaya Lisardo, reprende a la criada: “(...) ¿Celia, qué es esto? / Esta puerta, ¿cuándo abierta /sueles por dicha tener?” (II, v. 1340-1342).

Por cierto, se refiere a la puerta de la “otra” calle, no colindante con la casa de Marcela, imprescindible para la evolución de los acontecimientos. La antepuerta y la puerta oculta en la casa de Marcela, las puertas internas abiertas de la casa de Laura y la “anomalía” de la casa con dos puertas en calles distintas conforman el *leitmotiv* que atraviesa la comedia íntegramente, posibilitando la ocurrencia del trampantojo en el espacio doméstico. Asimismo, en la casa de Laura se reiteran situaciones de puertas que pueden franquearse sin trabas: la puerta abierta de su cuarto para que pueda ingresar Félix (I, vv. 693-695); el fingido enojo de Laura, quien “culpa” a su criada por no haber cerrado la puerta (I, vv. 841-844); la puerta abierta “de otro cuarto” que tiene salida a la calle, por donde escapa Félix (I, vv.1004-1007); la alegría de Celia, criada de Laura: “¡Ay, cuánto nos sirve una /casa con dos puertas!” (I, vv. 1015-1016); la puerta que está por abrir Laura para que pueda salir Lisardo de su encierro (II, vv. 1413-1415) y la queja de Félix frente a la casa de Laura esperando identificar al escondido: “Si hay dos puertas ¿cómo puedo yo solo?” (II, pp. 1511-1512).

El primer trampantojo es el remate de una concatenación de sucesos que instauran el engaño visual. El galanteo de Marcela con Lisardo en un prado de Ocaña, donde ella descubre su rostro tapado como garantía de que pronto sabrá dónde vive y podrá verla, inicia su plan para conquistarlo. Pide a Laura que le preste su casa como si fuera suya para verse con él y reclamarle que haya hablado con su hermano Félix de la relación entre ellos. Ante la intempestiva llegada del padre de Laura, Lisardo debe esconderse. Fabio reprocha a su hija que haya dejado abierta la puerta que siempre permanece cerrada. Marcela debe irse, Fabio insiste en acompañarla llevándose la llave de “esa puerta falsa” (1989, II, v. 1359) y Laura queda con un joven desconocido. Entra Félix para decirle que la estará esperando en la calle hasta la hora de verse. Fabio regresa, Félix quiere esconderse en el aposento donde está Lisardo, Laura se lo impide y Félix se debate entre dilemas que no sabe cómo resolver, pero finge ante Fabio que está buscando a su hermana. En vez de irse, mata la luz y se queda en un rincón de la escalera. Escucha que Laura llama al escondido y sale espantado de lo que acaba de ver y oír. Al fin,

Laura lo hace dudar si lo que ha visto realmente sucedió o fue víctima de un engaño visual favorecido por la oscuridad provocada adrede:

Félix [...] qué he de haber visto?
Nada digo, nada entiendo
.....
¿Puede ser mentira a questo?
Laura Sí, bien puede ser mentira.
Félix ¿Mentira lo que estoy viendo?
Laura ¿Qué viste?
Félix El bulto de un hombre
Que estaba en este aposento.
Laura Algún criado sería. (Calderón, 1989, II, vv. 1613-1625)

Una criada saca a Lisardo de su escondite y regresa anunciando que ya nada sucederá. Félix, que la escucha, rompe su compromiso con Laura acusándola de mutable y falsa. Laura desafiante replica “¿Y si nada fuese deso, / sino todo eso al revés? (II, vv. 2022-2023). En ese instante la acotación escénica indica que “Marcela pasa delante tapada como jurándosela a Félix” quien, víctima del trampantojo no reconoce quién es. De tal modo Laura, gracias a la actuación de Marcela neutraliza la acusación de su galán porque si él vio en casa de Laura una fugaz silueta masculina, Laura *vio* una mujer en el aposento de Félix.

El segundo trampantojo involucra a las dos parejas. Lisardo hablando con Félix descubre que Laura es la dama de su amigo por lo que empieza a conectar todas las piezas sueltas, haciendo honor a la expectativa inicial de Marcela por saber si además de gallardo era entendido. Félix intempestivamente ingresa al cuarto de su hermana por la puerta oculta para que Marcela averigüe si Laura es dama de Lisardo. También Laura quiere que Marcela espíe a Félix y Nise por la misma puerta, por lo cual deciden intercambiar casas y criadas. Este trueque del espacio doméstico complejiza aún más la intriga, requiriendo una lectura muy atenta para no perderse en laberintos de una tramoya con acciones especulares, simétricamente inversas que culminan en un generalizado trampantojo.

Las dos amigas –más allá del rol que cada una desempeña para alcanzar sus respectivos objetos de deseo– se sienten unidas porque “primero son ellas” (III, v. 2376). Marcela quiere ver nuevamente a Lisardo, a quien cita de noche bajo la ventana de la casa de Marcela, donde estará Laura. Lisardo pide a Félix que lo acompañe porque ha decidido contarle todo sobre su amor secreto. Ante la puerta principal, Lisardo pide a Félix que lo espere; quiere entrar pero la criada de Laura le cierra la puerta. Fabio, regresando de su hacienda lastimado por ha-

berse caído de su yegua llama golpeando fuertemente la puerta principal y saca su espada para reparar la supuesta infamia del intruso. Lisardo, en medio de la oscuridad, sale con Marcela tapada –creyendo que es Laura– y se la confía a Félix, quien la lleva hasta su casa, acusándola de mudable, inconstante, falsa, cruel, aleve y engañosa (II, vv. 2877-2878). Antes de pedir luces Marcela precipita el trampantojo: la acotación escénica puntualiza que aquella “vase apartando y Laura, atravesándose entre los dos, de suerte que viene a tomar Félix de la mano y tenella cuando sale la luz” (III, p. 223). Laura entra en la sala explicando el mutuo cambio de casas, que Marcela niega. Lisardo pregunta por la dama que entregó a Félix, quien señala a Laura. Lisardo, desconociendo el trueque de casas dice que ella no es; Laura descubre a Marcela, quien pide a Lisardo amparo y Lisardo le ofrece su mano. Llega Fabio creyendo que Lisardo robó su honor, pero Félix ofrece su mano a Laura y Fabio acepta.

Estos trampantojos que por su especificidad hemos denominado domésticos están enmarcados y contrastados al inicio y casi al final de la comedia por dos trampantojos “pictóricos” en espacios abiertos de singular belleza. El primero, en los jardines del Real Sitio de Aranjuez semeja el trampantojo de Campaspe al mirar su retrato pintado por Apeles (I, vv. 317-320), en *Darlo todo y no dar nada*. Laura, entre jardines de absoluta perfección, se interna entre los cuadros floridos y calles, “hasta que su pie llegó a hacer todos iguales” (I, vv. 359-360). Simétricamente, poco antes del final ella rememora su paseo por el Mar de Ontígola, imponente estanque pleno de pompa, *locus amoenus* y engaños visuales, en el que se celebraban torneos recreativos y fiestas en las que participaba la realeza.

Como lo ha mostrado la lectura de la comedia, las dos moradas, paradigmas de la casa barroca, no son “marco” de vertiginosos sucesos que acontecen en un apretado arco temporal, sino espacios que por su peculiar configuración posibilitan la emergencia del trampantojo producido por el ingenio de dos jóvenes mujeres.

Cirigliario, refiriéndose al engaño visual de las comedias tirsianas señala que

las mujeres buscan desde el trampantojo negociar un lugar en el “espacio” dentro y fuera de la casa barroca [...] al hacer que las damas de sus comedias desafíen los roles sociales tradicionales y subviertan el espacio doméstico como espacio del poder del Padre. (2009, p. 106)

De modo semejante el lance que involucra a las dos damas, de *Casa con dos puertas*, como define con tanta suspicacia una de las criadas puede “casarlas o afligirlas” (III, v. 2415), instaurando un juego fónico y semántico entre “casa” y “casadas”.

Muchos años después Calderón realiza una reescritura paródica de *Casa con dos puertas mala es de guardar* en *Puerta con dos casas*, comedia interna de su metatetral *Entremés famoso de la melancolía*¹¹. Luisa, la protagonista del entremés padece de hipocondría y para curarse inicia un periplo que se inicia por “esas calles / con las cosas que se encuentran (Calderón, 1996, vv. 31-32) y culmina en el “corral de las comedias” donde se anuncia que Pedro de la Rosa el famoso “autor” o empresario de comedias representa *La puerta con dos casas*, “de un ingenio de Vallecas” (Calderón, 1996, vv. 70-72). Calderón en el plano de la ficción interna del entremés se nombra mediante una doble autoalusión paródica: además de invertir el título de su referida comedia se presenta como un ignoto comediógrafo de Vallecas, pueblo muy cercano a Madrid. La comedia se inicia con una cancioncilla de apertura de nítido cuño cultista: “Bajaban desde las cumbres / los arroyos despeñados, / a guarnecer con aljófara / las nuevas galas del campo” (Calderón, 1996, vv. 97-100). No obstante, las gotas de agua de los arroyos que figurando perlas o aljófara bañan los campos de la idílica letrilla sin transición se transmutarán en irónica cifra o emblema anticultista, anticipatoria del escatológico suceso que seguidamente, sin ninguna transición dispara los acontecimientos de la comedia interna.

En efecto, acto seguido un desprevenido galán con capa y sombrero camina por una calle cantando una endecha a la noche, con su “manto remendado”), pero una mujer al grito de “agua va” anuncia repentinamente que arrojará desde la ventana aguas mayores y menores¹² y el galán recibe el excrementicio chubasco (Calderón, 1996, vv. 103-104). Las situaciones de grotesca comicidad se suceden vertiginosamente. El galán entra en una casa de aposentos, denominación que provenía de la regalía de aposento, una antigua ley castellana que obligaba a ceder parte de la propia vivienda para alojar temporalmente a los funcionarios reales. Esta situación generó subterfugios como los de las “casas a la malicia” o “casas con trampas” y el alquiler de cuartos o aposentos para beneficio de los propietarios.

El Galán irrumpe en la casa donde supone que se cometió el estropicio, se saca la capa y el sombrero e increpa a Blasa –dama fingida que aparentemente no es responsable del incidente– por haberlo pasado por agua “sin ser huevo”. El galán

¹¹ El *Entremés famoso de la melancolía* de Pedro Calderón de la Barca probablemente es posterior a 1640 por la mención de las comedias *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629), *Los empeños de un acaso* (1639-1640) *Antes que todo es mi dama* (1637-1640). De la Granja (1981) lo editó con el título de *La melancólica*. La citación de la comedia incluida en el entremés corresponde a la edición de Cienfuegos Antelo (1996).

¹² Un bando de 1639 establecía que “ninguna persona vacíe por las ventanas y canalones, agua ni inmundicias, ni otras cosas, sino por las puertas a las calles. En verano las pueden vaciar a las once dadas de la noche, y en invierno, dadas las diez de ellas” (Cienfuegos, nota p. 68-69).

debe ocultarse en un aposento de la casa ante la llegada del amante de Blasa, don Toribio, quien descubre las malolientes prendas. Pero la inesperada presencia del padre de Blasa lo obliga a ponérselas para salvar el honor de su dama, aunque no encuentra aposento libre para ocultarse:

Toribio Yo me voy a estotro cuarto
Dama *Ya se alquiló esta mañana.*
Toribio Entrareme en tu aposento.
Dama Es de mi padre la estancia
Toribio Pues ¿qué he de hacer?
(Calderón, 1996, vv. 145-149, el énfasis nos pertenece)

El padre descubre al galán y al amante y a pesar del intento de Blasa de cambiar la historia, contando que Toribio fue el destinatario del aguacero de suciedades, los echa a ambos.

La inversión especular del título anticipa una nueva perspectiva del trampantojo doméstico: la acción transcurre en una “casa de aposentos” con cuartos alquilados y personajes que no son lo que dicen ser, sucedánea de una casa “a la malicia” o “casa con trampa” metonimia de Madrid, la capital del reino.

Con intención de alquilar ciertos cuartos de su casa o simplemente para esconderlos de la mirada de los “aposentadores” de la Real Junta de Aposento de la Corte, los “huéspedes” procedían a la “partición” de la vivienda, ocultando detrás de tabiques y falsas paredes espacios que el Estado deseaba aprovechar sin lucro para el dueño de casa (Cirigliaro, 2009, p. 113)¹³. De tal modo, la comedia incrustada en el entremés calderoniano al mostrar la fragilidad de los espacios domésticos, parodiza el régimen patriarcal desde el ámbito lúdico del teatro breve.

El juego de espejos entre *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La puerta con dos casas* instauro un barroco trampantojo doméstico “al cuadrado”, magistral duplicada reflexión calderoniana sobre el engaño a los ojos que marcó vivamente a la España del Barroco.

Bibliografía

Amezcu, J. (1983). “Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón”. En García Lorenzo, L. (ed.). Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, CSIC, III, pp. 1533-1544.

¹³ Al respecto no es un dato anodino, relacionado con la peculiar disposición urbanística de Madrid a lo largo del siglo XVII, que Calderón viviera un tiempo en el número 61 de la Calle Mayor del Barrio de las Letras, conocida como “la casa estrecha”, porque su frente solo mide 5 metros de ancho.

Arata, S. (2002). "Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega". En Casal, F.; González, C. y Vitse, M. (eds.). *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*. Navarra-Madrid, España-Frankfurt am Main, Alemania: Iberoamericana- Vervuert. pp. 91-115.

Balestrino, G. (2010). "Visualidad y (meta) teatralización del poder en Darlo todo y no dar nada de Calderón". [En línea]. *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-043/161.pdf>

— (2011). "Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo". *Teatro de palabras*. (5). Canadá. pp. 119-141. Recuperado de <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf>

— (2012). "¿Quién vio confusiones tantas? Trampantojo y metateatro en *Dar tiempo al tiempo* de Calderón". En Balestrino, G. y Sosa, M. *Letras del Siglo de Oro español*. Salta, Argentina: Eunsa, Editorial Universitaria. pp. 103-110.

— (2016). "Visualidad pictórica en el metateatro breve del siglo XVII: Entremés del espejo de Melchor Zapata". *Jornaler@s*. 2(2). Jujuy, Argentina: Editorial Universidad Nacional de Jujuy. pp. 248-256.

Baudrillard, J. (1981), "El *trompe-l'oeil* o la simulación encantada". En *De la seducción*, Madrid, España: Cátedra. pp. 61-66.

Bonet Correa, A. (1993) "La arquitectura efímera del barroco en España", *Norba. Revista de Arte*. (13). Badajoz, España: Universidad de Extremadura. pp. 23-70. Recuperado de [file:///D:/Descargas/Dialnet-LaArquitecturaEfimeraDelBarrocoEnEspana-107477%20\(6\).pdf](file:///D:/Descargas/Dialnet-LaArquitecturaEfimeraDelBarrocoEnEspana-107477%20(6).pdf)

Calderón de la Barca, P. (1989). *Casa con dos puertas mala es de guardar [con La dama duende]*. Edición, introducción y notas de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Barcelona, España: Planeta. pp. 131-228.

— (1996). "Entremés famoso de la melancolía". En Cienfuegos Antelo, G. *Edición anotada y estudio de dos entremeses y un baile dramático del siglo XVII: el Entremés famoso de la melancolía, el Baile de la comedia y El ensayo*. Ottawa, Canadá: Universidad de Ottawa. pp. 58-77. Recuperado de <https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/9617/1/MM16409.PDF>

Cirigliano, N. (2009). "A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Romance Languages and Literatures. Spanish) in the University of Michigan, Ann Arbor, Estados Unidos de América", University of Michigan. Recuperado de https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63760/noeliac_1.pdf

Covarrubias Horozco, S. ([1611] 2008). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Reproducción digital, Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-ve-en-espana-compuesto-por-el-0/html/>

Etxabe, R. (2012). *Diccionario de refranes*. Madrid, España: Ediciones de La Torre.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, España: Siglo XXI.

García Santo-Tomás, E. (1999). "Amar por arte mayor, *ars plicandi* de Tirso de Molina". *Anthropos, Una poética crítica de la felicidad*, (número extraordinario 5). Madrid, España: Universidad Complutense. pp. 66-69.

— (2006). "Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)". *Ínsula. Espacios domésticos en la literatura áurea*. (714). Madrid, España: Espasa-Calpe Recuperado de http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20714.htm, consultado el 15/01/17.

Gracián, B. (1982). *El criticón*. Buenos Aires: Hispamérica.

Granja, A. de la (1981). "Calderón de la Barca y el entremés de *La melancólica*". En *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*. Granada, España: Universidad de Granada.

Iglesias Iglesias, N. (2013). "El galán fantasma del jardín minado de Calderón". *Atalanta, Revista digital de las letras barrocas*. 1(2). Sevilla, España: Editorial de la Universidad de Sevilla. pp. 51-76 Recuperado de <http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/17>

Iglesias Feijoo L. y Hernando Morata, I. (2013). "Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón". *Anuario calderoniano*. (6). pp. 111-131.

Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F. (1989). "Introducción". En Calderón de la Barca, P. *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*. Barcelona, España: Planeta. pp. IX-LIX.

Varey, J. (2000). "Casa con dos puertas: hacia una definición del enfoque calderoniano de lo cómico". En Aparicio Maydeu, J. *Estudios sobre Calderón (II)*. Madrid: Istmo

PONENCIAS

LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

FORMAS DE LA INTERVENCIÓN DIVINA EN LA *GRAN CONQUISTA DE ULTRAMAR*

María Eugenia Alcatena
SECRET (CONICET)
maeualcatena@gmail.com

Resumen

La *Gran conquista de Ultramar* es un relato castellano de las primeras cruzadas a Tierra Santa, compuesto primitivamente hacia finales del siglo XIII y al que se le hicieron modificaciones e interpolaciones posteriores, hasta llegar a conformar la única versión íntegra en que se nos ha transmitido el texto, la *editio princeps* de 1503. En este extenso y vasto relato, la perspectiva que ordena la escritura de la historia y la disposición de los diversos materiales están determinadas por una fuerza poderosa y omnicomprendiva: los designios divinos. La intervención de Dios en los acontecimientos narrados es constante y multiforme, y se despliega en un espectro amplio que abarca desde milagros propiamente dichos (es decir, eventos contrarios al curso ordinario y conocido de la naturaleza) hasta hechos de lo más corrientes pero dictados, según se declara, por su voluntad, pasando por todo un abanico intermedio de sucesos extraordinarios o apenas inusuales. Absolutamente todo está comprendido por la providencia divina: tanto las victorias como los reveses y las derrotas de los cruzados, incluso las propias obras demoníacas. Esa presencia absoluta, puesta de manifiesto una y otra vez por la narración, es el marco que les otorga a los sucesos terrestres su justa proporción y sentido. Esto resulta especialmente significativo cuando se tiene en cuenta que la *Gran conquista* es el relato de una gesta inacabada e imperfecta, en gran medida fallida, que permanece inconclusa al momento (los sucesivos momentos) de composición del texto.

El objetivo de este trabajo es indagar en las distintas formas que adopta la intervención divina en la *Gran conquista de Ultramar*, y el modo en que imprimen un sentido a los acontecimientos narrados. A partir de este análisis, se considerará qué contornos y alcances específicos adquiere en el entramado textual la categoría de lo sobrenatural.

Palabras clave: cruzadas, milagro, providencia, sobrenatural.

Desde una perspectiva contemporánea, Cristina González (1992, p. 21 y ss.) propone distinguir tres subgéneros básicos dentro de la historiografía medieval: ana-

les, crónicas e historias. El criterio de clasificación que emplea es su distinto grado de narratividad, algo que la autora vincula a la interpretación que se proyecta en cada caso sobre los hechos referidos. Así, en orden ascendente de narratividad, los anales presentan una interpretación mínima, la crónica, única, y las historias, múltiple, ya que su verdad es profana, relativa y variable.

González sitúa la *Gran conquista de Ultramar* (en adelante, *GCU*) dentro de la segunda categoría historiográfica, las crónicas, ya que éstas organizan los hechos de acuerdo con una interpretación fija de carácter religioso, definida por la providencia divina. Por esto mismo, los sucesos que se cuentan y que son más importantes para la narración en este subgénero historiográfico son aquellos que mejor muestran la intervención de Dios en la historia (dando lugar a cierta flexibilidad en lo que respecta al contenido, que a menudo se crea, altera o incorpora para mejor plasmar esa interpretación previa). La visión del mundo que presentan las crónicas es total y absoluta, ya que lo describen tal como lo conciben: como una serie de hechos conexos ligados por un plan trascendente.

La *GCU* es un vasto relato castellano de las cruzadas a Tierra Santa, compuesto primitivamente hacia finales del siglo XIII, durante el reinado de Sancho IV¹, y al que se le hicieron modificaciones e interpolaciones posteriores hasta llegar a conformar la única versión íntegra en que se ha transmitido el texto, la *editio princeps* de 1503. La heterogeneidad de los materiales que integra y de su estructura, así como su composición en distintas etapas orientadas por intereses diversos², la vuelven un texto rico y complejo. Dentro de un marco historiográfico relativo a la gesta de los cruzados, provisto por la traducción de *L'Estoire de Eracles empereur et de la conquete de la terre d'Outremer* (que es, a su vez, una versión francesa de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* del arzobispo Guillermo de Tiro, a la que traduce y continúa), la tarea compilatoria incorpora episodios y detalles provenientes de los poemas del primer ciclo de la Cruzada, de narraciones de materia carolingia, de la *Cansó d'Antiocha* provenzal y de otras fuentes aún no identificadas.

La concepción sacralizada de la historia y las distintas formas e instancias de la intervención divina en el mundo narrado son uno de los factores que presta cohe-

¹ La autoría de la *GCU* es un problema ampliamente debatido por la crítica, en el que no me adentraré por exceder los límites de este trabajo. Cristina González sostiene la autoría de Alfonso X, a quien le atribuye la concepción y el inicio del proyecto, señalando no obstante que muy probablemente la labor se haya continuado durante el reinado de Sancho IV y concluido aún después. Sin embargo, prevalece actualmente entre los investigadores la idea de que fue su hijo, Sancho IV, quien patrocinó la *GCU*.

² Un aspecto estudiado, entre otros, por González, 1992; Gómez Redondo, 1999; o Bautista, 2002 y 2005, incluso con hipótesis y conclusiones diferentes.

rencia a este conjunto. La perspectiva que ordena la escritura de la historia y la disposición de los diversos materiales están determinadas por una fuerza poderosa y omnicompreensiva: los designios divinos. La intervención de Dios en los acontecimientos es constante y multiforme, y se despliega en un espectro amplio que abarca desde milagros propiamente dichos hasta hechos de lo más corrientes pero dictados, según se declara, por su voluntad, pasando por todo un abanico intermedio de sucesos extraordinarios o apenas inusuales. Absolutamente todo está comprendido por la providencia divina: tanto las victorias como los reveses y las derrotas de los cruzados, incluso las propias obras demoníacas. Esa presencia absoluta, puesta de manifiesto una y otra vez por la narración, es el marco que les otorga a los sucesos terrestres su justa proporción y sentido –algo especialmente urgente, y consolador, cuando se tiene en cuenta que la *GCU* es el relato de una gesta inacabada e imperfecta, en gran medida fallida, que permanece inconclusa al momento (los sucesivos momentos) de composición del texto–.

A partir de estas consideraciones, procuraré delimitar a continuación distintas formas que adopta la intervención divina en la *GCU*, brindando unos pocos ejemplos significativos de cada tipo:

1. *Milagros propiamente dichos, es decir, sucesos sobrenaturales contrarios al curso ordinario y conocido de la naturaleza.* En este grupo se encuadran el sueño incubatorio de Pedro el Ermitaño (por el que Dios le inspira la idea de las cruzadas) y, más tarde, el de tres romeros, en el que se les manifiesta un ángel que les ordena decirle al Papa que predique la cruzada; la aparición de otros mensajeros de Dios en sueños, o en el resquicio incierto entre el sueño y la vigilia, para comunicar instrucciones exactas; la intervención de San Miguel, que devuelve el alma de Rimbalt Creton a su cuerpo, muerto en el lecho del río, y le da el esfuerzo y el seso necesarios para regresar a los cristianos y contarles el gran milagro; las palomas blancas que salen de la boca de los cruzados martirizados y extinguen el fuego que los quema; la visión celestial por la que Halabra conoce la supremacía del dios cristiano; la visión de ángeles y santos o su intervención armada, provistos de espadas de fuego ardiente, en los cercos de Antioquía y Jerusalén, donde matan a gran cantidad de turcos sin dejar en sus cadáveres heridas ni sangre; el temblor de la tierra y el cielo ante la aparición de este ejército celeste; el que el clérigo Pedro Bartolomé salga indemne del fuego para demostrar la autenticidad de la Lanza Sagrada que había encontrado instruido por una visión; el reiterado poder de la cruz para apagar fuegos, levantar vientos y echar rayos y llamas contra los infieles; la transformación de san Jorge, san Bárvaro y san Dionís en tres ciervos blancos que guían al moro Corvalán hasta un caballero francés en apuros; la visita de Jesucristo a un grupo de cristianos cautivos, para proveerlos de todo lo que necesitan para sobrevivir tres semanas sin alimentos de parte de sus carceleros; la

intercesión del Ángel para que las palomas mensajeras de los moros no puedan traspasar el encampe de la hueste cristiana; las profecías del ermitaño del Monte de los Olivos; la guía de distintos caballeros desconocidos, blancos y luminosos, que conducen a los cruzados o los llaman a combate, y después desaparecen; la recuperación de un ciego de su vista, tras secarse con el paño con que Godofredo de Bouillón había limpiado el Santo Sepulcro; la aparición tras la toma de Jerusalén de Jesucristo y los romeros muertos en el camino; la elección milagrosa del rey de la ciudad; distintas profecías; etc.

2. *Hechos que el relato llama milagrosos, aunque no parezcan ser en rigor sobrenaturales.* El obispo de Puy y el propio narrador, al menos en una ocasión, llaman "milagros" de Dios el haber destruido los cristianos a sus enemigos, en el curso de batallas ordinarias. También reciben el nombre de milagros: la muerte del conde Graner tras haber disputado con el Patriarca de Jerusalén; que Baldovín se levante alegre y esforzado tras pedirle a Dios que le muestre un milagro; que en el sitio de Escalona caigan sobre los turcos una torre y parte del muro del castillo³; el cambio del paisaje natural, de yermo y seco a abundante de agua y rico, o viceversa, a lo largo de los siglos; el esfuerzo, la osadía, la virtud y la gracia que Dios pone en los corazones de los cruzados en una batalla contra Saladino, que "fue una de las mayores maravillas del mundo, e el más abierto miraglo que nuestro Señor fiziese en batalla tiempo avía" (Cooper, ed., 1979, t. III, p. 446). Este último caso se vincula directamente con el tipo siguiente.

3. *La gracia divina, comunicada bajo la forma de inspiración de actitudes y sentimientos íntimos.* Dios inspira las prédicas de las cruzadas del Papa Urbano y el abad de Claraval, de manera tal que influyen de forma inmediata y profunda en las voluntades de quienes los oyen; asimismo, insufla o provoca miedo, espanto, contiendas o acuerdo, consuelo, buena esperanza, fuerza, valor, ánimos, alegría, buen entendimiento o la voluntad de hacer determinadas cosas en un sinnúmero de personajes a lo largo del relato: por ejemplo, inspira al príncipe moro Noradín a convertirse al cristianismo (pero la crueldad de los frailes del Templo se interpone, lo venden por un rescate y a continuación lo despedazan). Asimismo se dice que, a pesar de ser hermoso y muy codiciado por las mujeres, Dios guardó la castidad de Godofredo de Bouillón, y por ende lo guió en sus hechos mejor que a nadie.

4. *Resolución favorable de situaciones improbables.* La variante mayoritaria de este tipo la constituyen batallas, y en menor proporción lides singulares, que los cristianos vencen –o al menos sobreviven– a pesar de encontrarse en amplia infe-

³ En este caso, es el epígrafe impreso del capítulo el que nombra el suceso como un "milagro que Dios mostró" (Cooper, ed. 1979, t. III, p. 256).

rioridad numérica o algún otro tipo de desventaja estratégica. Asimismo se aplica a otras hazañas de los cruzados, como atravesar vastas extensiones de territorios inhóspitos, desplazarse sin que los avisten sus enemigos a salvo de peligros y emboscadas, descargar unas galeras francesas recién arribadas a pesar de los esfuerzos de los moros, o que un solo caballero logre robar el caballo más preciado de los infieles ante sus ojos. También a un suceso tan incalculable como que se caiga un puente justo después de que lo crucen los cristianos. En todos estos casos, Dios guarda y ayuda a aquellos que creen en él y cumplen sus mandamientos, tal como se explicita en varios pasajes (Cooper, 1979, t. I, p. 602; pp. 623-624; Cooper, 1979, t. II, p. 133; Cooper, 1979, t. III, p. 449; p. 481); cada una de estas victorias se interpreta como una señal ostensible que muestra, por un lado, el poder supremo de Dios, y también la merced con que favorece a los suyos.

E quien vió lo que vosotros oy fezistes, bien deve ser amigo de Dios, e así tened que lo soys vosotros; ca comoquier que esta muchedumbre desta gente descreyda matastes, tened que lo fezistes con ayuda de Dios, e creed que él los mató. E todos los buenos fechos que los hombres fazen, creed que Dios los endereça e los faze con los hombres. (Cooper, 1979, t. II, p. 41)

5. (*Prácticamente*) *giros de lenguaje fosilizados*. La muerte, las enfermedades, las curas, los nacimientos o la imposibilidad de tener hijos, el que un golpe resulte mortal o no, ciertos fenómenos climatológicos (lluvias, nieblas, tormentas, vientos), la reunión en un lugar de determinados personajes, el cumplimiento de un viaje, su demora o su interrupción, son algunas realizaciones de esta variante. También el hallazgo inesperado de un pozo de agua, tesoros o un fragmento de la Veracruz, el que un almirante armenio no alcance a ver las escalas escondidas debajo de una cama, que el rey tahúr y su tropa de hombres pobres sean los primeros en entrar a Jerusalén, que en medio del desorden de la toma nadie ingrese al palacio mayor antes que Godofredo, la elección de un nuevo papa, o que Baldoín II, coronado contra derecho, termine siendo un buen rey⁴. En este grupo se mezclan fenómenos que resultan propicios a los cruzados con otros neutros o incluso desfavorables; se diferencian del tipo anterior, además, en que en este caso la atribución a Dios se aplica a sucesos ya no solo naturales, sino bastante ordina-

⁴ Algunos otros ejemplos son: que un cruzado caiga cautivo, que un único piedrazo despedace a cinco hechiceras moras, que el viento gire y vuelva el fuego griego que arrojan los turcos contra ellos, que un palomo mensajero descienda entre los cristianos, el desbaratamiento por diversos motivos de una serie de planes urdidos en perjuicio de los cruzados, que por estar insomnes los cristianos eviten un asalto sorpresivo, el arribo de unas galeras francesas con auxilio, que los ricos hombres de Francia saquen a su rey de su enojo con el rey Ricardo de Inglaterra, o que las mentiras de este no logren matar de tristeza al francés (tal como era su intención), que un pedazo del muro del castillo de Beirut caiga por sí solo y espante a los moros.

rios y dentro de lo corriente. Todo lo impregna y ordena la providencia divina, aunque no siempre sean escrutables sus designios ni clara su voluntad.

6. *Hechos contrarios a los cristianos consentidos por Dios, como castigo y como parte de un plan superior.* Las sucesivas pérdidas de Jerusalén a manos de los infieles son permitidas por Dios porque el pecado triunfa en el mundo, de uno y otro lado del mar; lo mismo el accionar del demonio, que tiene por objeto tentar y castigar a los cristianos como segundos Job, muchas de las victorias de los infieles o la carestía sostenida que en alguna ocasión aflige a la hueste. En reiteradas ocasiones se destaca que los cruzados perdieron la ayuda y la gracia de Dios debido a sus comportamientos indignos (lujuria, codicia, traición, ambición, falsedad, falta de caridad, asesinatos, robos, etc.), como se refiere por ejemplo durante la cerca de la ciudad de Arcas, al ser elegido Arnol patriarca, o justo después de haber sido ganada la ciudad de Diamata. En otros casos, las razones del accionar divino no son tan claras, pero aun así se destaca que siempre obra con justicia, razón, bondad y verdad: "E no fue sabido aquello por qué fue, mas bien sabemos que nuestro Señor faze con razón quanto faze" (Cooper, 1979, t. III, p. 193; ver también pp. 203-204; pp. 458-459).

A excepción del segundo tipo, el de los sucesos no sobrenaturales llamados milagrosos, que es por mucho el menos abundante, cada una de estas formas está ampliamente representada en el relato. Su distribución, por otra parte, no es homogénea. La gracia divina como inspiración interior, la resolución de situaciones improbables y los (casi) giros del lenguaje se reparten de manera más bien pareja a lo largo de la crónica, con salvedad de las últimas secciones, más escuetas y menos narrativizadas, donde la narración se reduce a un grado mínimo y el relato adopta la forma de anales, en los que la interpretación cede paso a la cronología (González, 1992, p. 90). Por otro lado, los milagros sobrenaturales se acumulan e incrementan en torno a la toma de Jerusalén, notoriamente, y marcan (si bien en una proporción mucho más modesta) el inicio de las cruzadas: esta repartición pone de relieve el carácter trascendental y sagrado de la empresa. Correspondientemente, las expresiones de la ira de Dios y su desamparo de los cristianos aparecen primero como explicación de por qué Jerusalén había sido perdida en el pasado, y se acrecientan de manera progresiva luego de la muerte de Godofredo, primer rey de Jerusalén y caballero excepcionalmente virtuoso, para enmarcar y volver comprensible la nueva pérdida de la ciudad santa en 1187 y el avance notorio de los musulmanes, hasta el final del texto. La recuperación de Jerusalén seguirá siendo un anhelo incumplido para la cristiandad durante los siglos subsiguientes, vivo en cada una de las instancias de la elaboración de la *GCU*.

La clasificación que esbocé es, cuanto menos, tentativa. No se trata de delimitar categorías estancas sino más bien matices dentro de un espectro continuo. Estos

matices de la intervención divina a menudo se superponen y en los ejemplos concretos suelen combinarse, como puede apreciarse incluso a través de la enumeración somera que se ha presentado. Como ya se mencionó, en la crónica la providencia y la voluntad de Dios lo comprenden todo. En esta continuidad absoluta que define la visión de la historia y el mundo que construye el relato, lo natural y lo sobrenatural, la realidad cotidiana y el milagro, no son órdenes distintos sino imbricados.

En este aspecto, la *GCU* participa todavía de la concepción pre-escolástica del milagro, de impronta agustiniana y dominante a lo largo de casi toda la Edad Media⁵. Para Agustín no existe una oposición entre naturaleza y milagro: los milagros son parte de la naturaleza creada, y a la vez la creación entera es milagrosa, digna de asombro y maravilla; es, de hecho, el mayor de los milagros. Asimismo, el milagro de la creación comprende desde los eventos más cotidianos a los más extraordinarios por igual. Esta concepción impregna el mundo narrativo de la *GCU*, donde, como se intentó demostrar, el milagro no constituye una categoría especial y diferenciada de fenómenos, delimitada (ni delimitable) con rigor, y en esta ubicuidad conforma la fábrica de la historia⁶.

Bibliografía

Bartlett, R. (2008). *The Natural and the Supernatural in the Middle Ages*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Bautista, F. (2002). Sobre la materia carolingia en la *Gran Conquista de Ultramar* y en la *Crónica fragmentaria*. *Hispanic Research Journal*. 3(3). pp. 209-226.

⁵ Sobre el concepto medieval de milagro y su reorientación escolástica, ver: Hardon, 1954; Ward, 1993, especialmente pero no solo pp. 3-19; Daston, 1991, pp. 95-100; Goodich, 2007, pp. 13-28; Bartlett, 2008.

⁶ Cabe tener presente que la acentuación de la religiosidad es uno de los rasgos distintivos que orientan la producción cultural durante el reinado de Sancho IV. Por ejemplo, Fernando Gómez Redondo (2012) identifica como líneas fundamentales del modelo cultural que se gesta entonces la afirmación religiosa, el acatamiento de la voluntad divina como modelo básico de cortesía, el énfasis en que Dios ordena siempre los sucesos de la historia según su voluntad (tal como se expresa, por ejemplo, en los Castigos respecto de la propia llegada al trono del rey); Hugo Bizzari (2001), asimismo, destaca la sacralización de la monarquía, la recurrencia de la concepción de que el linaje real es elegido por Dios, la idea del rey como representante vicario y reflejo directo de Dios en la tierra. Independientemente de que la traducción de los materiales que conforman la compilación haya podido ser iniciada durante el reinado de Alfonso X, las cuestiones puestas de relieve en el análisis ponen de manifiesto que la *GCU* se trata de una empresa del todo coherente con los lineamientos culturales e ideológicos dominantes en el reinado de Sancho IV, en el marco del cual sin dudas se desarrolló.

- (2005). La composición de la Gran Conquista de Ultramar. *Revista de Literatura Medieval*. (17). pp. 33-70.
- Bizzarri, H. (2001). Reflexiones sobre la empresa cultural del rey don Sancho IV de Castilla. *Anuario de Estudios Medievales*, 31(1). pp. 429-449.
- Cooper, L., (ed.) (1979). *La gran conquista de Ultramar*. 4 vols. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Daston, L. (1991). Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe. *Critical Inquiry*. 18(1). pp. 93-124.
- Gómez Redondo, F. (1999). *Historia de la prosa medieval castellana, vol. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid, España: Cátedra.
- Gómez Redondo, F. (2012). El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350). En Martínez Pérez, A. y Baquero Escudero, A. (eds.). *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia, España: Universidad de Murcia. pp. 45-81.
- González, C. (1992). *La tercera crónica de Alfonso X: "La gran conquista de Ultramar"*. Londres, Reino Unido: Tamesis Books.
- Goodich, M. E. (2007). *Miracles and Wonders: The Development of the Concept of Miracle, 1150-1350*. Aldershot, Inglaterra: Ashgate.
- Hardon, J. A. (1954). The Concept of Miracle from St. Augustine to Modern Apologetics. *Theological Studies*. (15). pp. 229-257.
- Ward, B. (1993). *Miracles and the Medieval Mind: Theory, Record, and Event, 1000-1215*. Philadelphia, Estados Unidos: University of Pennsylvania Press.

LA ESCRITURA DE LA HISTORIA EN LOS ITINERARIOS BÍBLICOS MEDIEVALES. EL CASO DE *LA FAZIENDA DE ULTRAMAR*

Melisa Laura Marti
SECRET (IIBICRIT) – CONICET
melisa_marti@yahoo.com

Resumen

Aparecida en el primer tercio del siglo XIII, *La fazienda de Ultramar* se muestra como un punto de confluencia de algunas problemáticas sintomáticas de una literatura en desarrollo y expansión. El trabajo conjunto con fuentes textuales de materias diversas es tan sólo uno de los desafíos que esta temprana traducción del Antiguo Testamento supone para su estudio: en ella convergen las glosas bíblicas, la literatura ovidiana y las guías de peregrinos a Tierra Santa.

La articulación del eje temporal (representado por la narración de los acontecimientos protagonizados por los patriarcas hebreos, los avatares del Pueblo de Israel y las maravillas obradas por Dios) y del espacial (incorporado por medio de la descripción de las tierras por las que aquellos se desplazaron), sirve de marco estructurador de algunos episodios que exceden los límites de la Biblia. De este modo, *La fazienda* da cuenta de un modelo de historiografía que proponía reconciliar los hechos sagrados y los seculares, y que intentaba restaurar un orden que se percibía como inestable cada vez que la expansión del mundo conocido amenazaba los conocimientos heredados de la Antigüedad.

El propósito de esta comunicación será evaluar el modo en que esta obra y otras guías de peregrinos y descripciones de Tierra Santa ponen en tensión los conceptos de ficción e Historia por medio de la alusión a personajes y acontecimientos ajenos a la tradición bíblica, tanto de carácter mítico como histórico. El análisis del modo en que estas tradiciones textuales integraban la narrativa veterotestamentaria y la secular y les daban coherencia nos permitirá comprender la noción de la historiografía adoptada en los *scriptoria* medievales con anterioridad al período alfonsí y su traducción a las diferentes lenguas romances.

Palabras clave: Biblia romanceada, itinerario, narrativa, siglo trece.

El siglo XIII fue, como ya es sabido, un momento clave para el florecimiento de la historiografía en el territorio hispano. La preocupación por narrar el pasado se ve a las claras en el proyecto alfonsí y tiene en la *General Estoria* su momento culminante. Esta ambiciosa obra deja en claro que la Biblia era esencial para comprender el devenir histórico y darle unidad y coherencia. Pero no son solamente los textos con una impronta histórica definida los que dan cuenta de este interés por los hechos pasados: los itinerarios, textos que integran una secuencia topificada de episodios bíblicos para servir de guía a los peregrinos que visitan Tierra Santa, también son fundamentales para esclarecer el panorama de la historiografía medieval.

Esta tradición se inicia en el siglo IV con itinerarios que toman pasajes de la Sagrada Escritura para ilustrar los lugares visitados junto a algún comentario personal. El género gana un nuevo impulso con la conquista de Jerusalén en el año 1099, cuando aumenta considerablemente el aflujo de peregrinos a Tierra Santa, y comienzan a aparecer textos que registran el paso de los viajeros por los Santos Lugares: los denominados *Descriptions, Itineraria, De locis sanctis*. Con el paso del tiempo, estas narraciones adquieren un carácter intertextual que admite todo tipo de cruces con itinerarios anteriores, y se vuelven marcadamente convencionales. Aun así, la mayoría de estos viajeros provenía de tierras francesas, italianas o anglosajonas, y se conserva muy poco material del ámbito hispánico, donde podemos encontrar algunas historias hierosolomitanas, de carácter enciclopedista, y traducciones de la *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry. En síntesis, se trata de textos que marcan la ruta a seguir una vez que el viajero haya arribado al escenario de estas historias, sin precisar el camino desde Occidente ni relatar sus peripecias. A su vez, se caracterizan por una gran codificación y uniformidad, consecuencia de la tendencia de los viajeros a copiar lo que otros habían escrito en lugar de depender de su propio poder de observación, como explica John Wright (1925, p. 115). Esto tiene dos implicancias fundamentales: que los itinerarios presenten un orden similar de los lugares a visitar¹ y que no se privilegie la experiencia personal, como sí sucede en los textos que Eugenia Popeanga (1991) llama relatos de peregrinación, más abundantes en Francia e Italia, y en los que Donald Howard (1980) denomina diarios (recopilan una serie de anécdotas de viaje) y narraciones propiamente dichas (incluyen un mayor grado de subjetividad).

¹ Pueden empezar por el norte, en cuyo caso se pasa por Tiberíades y sus alrededores, luego por Nazaret y Samaria para llegar a Jerusalén y finalmente a Belén, aunque algunos siguen hasta el Mar Muerto o Gaza. En otros, se parte de Jerusalén para luego dirigirse al sur. En el caso de *La fazienda de Ultramar*, se toma como punto de partida la ciudad de Hebrón, al sur. Este será, además, el punto de llegada, lo que le confiere un carácter circular al recorrido. Además, su incidencia en la estructura de la obra es remarcada cada vez que se la menciona, ya que fue allí "ont prisiemos el conpeçamiento de todas estas ystorias" (Lazar, 1965, p. 207).

El texto en lengua castellana representativo de esta tradición es *La fazienda de Ultramar*, itinerario aparecido alrededor del año 1230, que se muestra como un punto de confluencia de algunas problemáticas sintomáticas de una literatura en desarrollo y expansión. El trabajo conjunto con fuentes textuales de materias diversas es tan sólo uno de los desafíos que esta temprana traducción del Antiguo Testamento supone para su estudio: en ella convergen las glosas bíblicas, las guías de peregrinos a Tierra Santa y algunos episodios que exceden al relato sagrado. Es por ello que podemos afirmar que *La fazienda* no es sólo un antecesor de los primeros romanceamientos bíblicos prealfonsíes, tales como los códices I-i-6 e I-i-8 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial (ambos correspondientes a la segunda mitad del siglo XIII); sino también una temprana evidencia del interés por la geografía oriental en el ámbito hispanomedieval, contemporánea de la *Semejança del mundo* y heredera de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. De hecho, la matriz ordenadora de estos relatos heterogéneos es el espacio, ya que la narración de estos episodios se subordina a una lógica geográfica que incluso lleva a alterar el orden convencional de los libros de La Biblia. A través del entramado textual resultante, *La fazienda* da cuenta de un modelo de historiografía que proponía reconciliar los hechos sagrados y los seculares, y que intentaba restaurar un orden que se percibía como inestable cada vez que la expansión del mundo conocido amenazaba con hacer tambalear los conocimientos heredados de la Antigüedad.

Intenté analizar, entonces, el modo en que esta obra y otras guías de peregrinos y descripciones de Tierra Santa integraban la narrativa veterotestamentaria y la secular y les daban coherencia, lo que nos permitirá comprender la noción de la historiografía adoptada en los *scriptoria* medievales con anterioridad al período alfonsí.

En el siglo XIII la promoción del castellano como lengua canónica se extiende al ámbito de la traducción de la Biblia. En efecto, si bien una primera etapa de la empresa traductora, encarada en el siglo XII, tenía al latín como lengua de destino, el siglo que nos ocupa tuvo dos hitos que impulsaron a la lengua de Castilla como vehículo de la palabra divina: el IV Concilio de Letrán (1215), que promovió el catequismo y la predicación en lengua vernácula; y, ya promediando el siglo, los *scriptoria* alfonsíes, a los que están asociadas muchas de las Biblias romanceadas conocidas. La emergencia de una tradición bíblica vernacular en España refleja una política cultural que está ligada a la demografía cambiante de la región² y a una necesidad política de inscribirse en la historia universal y en el flujo temporal entendido como *traslatio imperii*.

²V. Francomano, 2011, p. 316.

Me parece pertinente detenerme en un pasaje de *La fazienda* que ejemplifica con claridad estas cuestiones. El pasaje se abre con el relato de un milagro de Jesucristo en el que sacia a una multitud de cuatro mil hombres y mujeres con siete panes y unos pocos pescados. Este milagro, llamativamente, es referido en dos ocasiones a lo largo del texto: la primera a modo de comentario sobre el mar de Galilea; y la segunda glosa, la que nos interesa, sitúa el relato en las cercanías de Tiro y Sidón. Lo que sigue al relato del milagro es un claro ejemplo del sincretismo del mapeo espacio-temporal que caracteriza a *La fazienda*:

Allí delante Tir es Beryb e ovo ý una magestad de Christo e fue ý presa. E diéronle de una lança por el cuerpo e salió dent sangre e agua. Onde muchos quant esto vieron tornáronse a la fe de Christo e fizieron en fiesta. Ço es *Passio imaginis Domini*. (Lazar, 1965, p. 123)

El episodio aquí referido había alcanzado una gran difusión en los siglos XII y XIII y se encuentra testimoniado en varias lenguas romances. Narra la profanación de un crucifijo en Beirut por parte de un grupo de judíos que, al ver la maravilla que acontecía al brotar sangre y agua de la imagen, se convierten al cristianismo. Se trata de un relato que surgió en el siglo IV y que adquiere gran importancia en el II Concilio de Nicea, en el siglo VIII, cuando contribuye al triunfo de la iconodulia sobre la iconoclasia. El pasaje toma como eje la ciudad de Tiro y prosigue:

Esta cibdat de Tyri fue arçobispado. Allí yazen muchos mártires. E al tienpo de los gentiles la combatió Alexandre. Depués al tienpo de los Francos, [el] patriarca Bermudo la cercó e la combatió con sos compañeros e présola e d'allí conquirió el regno de Jherusalem. De Tyri fue la reina Dido que Cartagen pobló, e d'allí fue Yran, el amigo de Salomon e allí fue soterrado. (Lazar, 1965, p. 123)

Como podemos ver, en el pasaje conviven personajes históricos (en algunos casos, presuntamente históricos) pertenecientes a distintas épocas: el héroe viajero por excelencia para los lectores medievales, Alejandro Magno; Garmond de Picquigny (Bermudo), patriarca de Jerusalén que contribuyó a la caída de Tiro a mano de los cruzados, muerto en 1128; también Dido (siglo IX a.C.), reina de Cartago y personaje fundamental de la *Eneida* de Virgilio; y, por último, Hiram I, rey de Tiro (siglo X a.C.), con quien retornamos a la tradición bíblica. Los acontecimientos que giran en torno a Tiro dan paso a la mención de Ecrón (que se sitúa a más de cien kilómetros) y se retoma la glosa del Segundo Libro de Reyes.

Este recurso de superponer acontecimientos de la Historia universal sobre un punto geográfico determinado nos remite a una de las cualidades distintivas de

la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor. Me refiero a la inserción de *incidentiae*, acontecimientos de la historia secular ocurridos en sincronía con la narración bíblica, como por ejemplo el breve comentario acerca del reinado de Minos en Creta, que se dice contemporáneo de Otoniel, primer juez de Israel. Por supuesto, estas coincidencias que en la *Historia Scholastica* se dan en el plano temporal, en *La fazienda* se producen no tanto en el tiempo como en el espacio. Pero si bien el principio ordenador es distinto, es clara la voluntad enciclopédica y de remitir a la Historia universal.

En otros itinerarios contemporáneos de *La fazienda* encontramos interpolaciones de este estilo: de hecho, en los párrafos dedicados a Tiro en la descripción de Tierra Santa de Rorgo Fretellus, se mencionan exactamente los mismos personajes históricos, aunque de una forma menos escueta. Pero no es este el único ejemplo que nos permite establecer un paralelo entre *La fazienda* y textos contemporáneos. El *Itinerario de Londres a Jerusalén* atribuido a Matthieu Paris (1244) dedica un pasaje a Antíoco, que también aparece en *La fazienda* como fundador de Antioquía, una de las ciudades a las que le dedica más espacio³. Ambos guardan varias similitudes, como la mención a San Pedro, patriarca de la ciudad, aunque difieren en los topónimos alternativos que le dan a este asentamiento. Por su parte, el itinerario llamado *La Santa ciudad de Jerusalén, los Santos Lugares y el peregrinaje de la Tierra*, atribuido a un continuador de Guillermo de Tiro (1261), reproduce de manera casi idéntica a *La fazienda* el sitio de Jerusalén y la matanza de cristianos comandada por Cosroes II, emperador persa del siglo VII. El punto geográfico que les interesa resaltar a ambos es la cueva a la que los miles de muertos fueron transportados por un león que apareció por la noche, llamada Carnero del león⁴. Otro punto en común entre el itinerario francés y el castellano es la descripción de la entrada de Jesucristo a Jerusalén el Domingo de Ramos a través de la Puerta Dorada. Esta sirve de eslabón en los dos textos para unir este episodio a la restitución de la Vera Cruz por parte de Heraclio, emperador romano de Oriente, quien entró a Jerusalén por esa misma puerta tras recuperarla de las manos de los persas y del antedicho Cosroes⁵.

Estas similitudes entre los itinerarios mencionados y *La fazienda* debilitan la hipótesis dominante acerca de una fuente latina única de este texto, que sería la ya mencionada descripción de Tierra Santa de Rorgo Fretellus, arcediano de Nazaret⁶,

³ No debe confundirse con Antíoco IV Epífanés, que aparece en *La fazienda* más adelante, y cuyo reinado es descrito en *Macabeos*. El texto parece asimilar a ambos bajo un mismo nombre.

⁴ En el texto francés se denomina Charnier du lion. La acepción española que corresponde en este caso es la de osario o cementerio.

⁵ *El estado de la ciudad de Jerusalén*, de Ernoul (1231), también alude a la entrada de Heraclio a la ciudad.

⁶ V. especialmente Kedar, 1995, pp. 131-136.

cuyas dos redacciones aparecieron entre los años 1137 y 1148 y se transmitieron en unos sesenta manuscritos. Si bien este nivel de difusión es un indicador de su influencia en la redacción de otros itinerarios⁷ y muchos pasajes evidencian similitudes insoslayables, no logran superar las coincidencias con otros textos contemporáneos. Todo contribuye a destacar el trabajo de nuestro autor como compilador de materiales textuales, a la vez que glosador y comentador, como era tan frecuente en los *scriptoria* medievales.

El interés por integrar en la narración bíblica algunos acontecimientos ajenos a su tradición tiene su fundamento en una de las dos modelos principales de la historiografía cristiana, asociados a dos visiones distintas de la Historia: la primera postula que esta está dividida en dos esferas, la historia de la salvación y de los hechos de Dios en la Tierra, y la de los hechos de los hombres. Se trata de una corriente representada principalmente por Agustín de Hipona y que sostiene que la historia sagrada subsiste únicamente en la narrativa bíblica, desligada de los hechos contemporáneos. El otro modelo, representado por Paulo Orosio, propone una historia providencial secularizada, universal. Esta corriente, que establece un paralelo entre los movimientos políticos y sociales de los hombres y el progreso de la actividad divina en la Tierra, fue fundamental para dar forma a la historiografía cristiana y la visión enciclopedista de Isidoro de Sevilla, que también entra en juego en los textos que nos convocan.

Por último, hay una diferencia fundamental entre los itinerarios aquí referidos y *La fazienda*, y es que en esta hay una ausencia casi total de personajes contemporáneos del autor o figuras legendarias fuertemente asociadas a la idiosincrasia de sus autores. Tanto los itinerarios redactados en francés como el texto escrito en latín por Rogo Fretellus aluden, por ejemplo, a Godofredo de Bouillon o a personajes del ciclo carolingio. Si bien esta particularidad no resulta suficiente para arriesgar alguna hipótesis acerca de la procedencia del autor de *La fazienda*, es llamativo que el único pasaje donde encontramos una interpolación mítica sea el dedicado a Antioquía, desde donde escribía Almerich, el arcediano al que se le atribuye la autoría. Se trata del mito de Píramo y Tisbe, un fragmento de literatura ovidiana que el autor ubica –o cree ubicar, dada la lejanía entre ambos puntos geográficos– en las cercanías de la ciudad. La omisión de los detalles sobrenaturales y de la intervención de los dioses paganos bastó para que el autor pudiera integrar este relato a la narración bíblica, que retoma con total naturalidad.

En conclusión, *La fazienda de Ultramar* se hace eco de la tendencia exegética que se interesaba por la *realia* bíblica –los lugares, personas y acontecimientos mencionados en la Escritura–, un acercamiento histórico que buscaba explicar el sen-

⁷V. Wright, 1925, p. 116.

tido literal del texto sagrado para hacerlo comprensible a un público que vivía una realidad histórica y geográfica muy diferente a la descrita en La Biblia⁸. Resulta más que pertinente ponderar este interés por la dimensión literal del texto, que veía en la correcta interpretación de los hechos históricos un camino para alcanzar su dimensión espiritual, y que había tenido en la Escuela de San Víctor a sus máximos impulsores. En consonancia con ello, *La fazienda* no sólo es el primer texto en castellano que refleja esta preocupación por contextualizar la narración bíblica; también es una obra en la que las posibilidades y límites de una lengua romance tienen un lugar central, ya que desde los primeros párrafos su autor da cuenta de la centralidad de la indagación lingüística acerca de los nombres de los lugares citados, y lo hace a partir del trabajo conjunto sobre el texto hebreo y el latino. Todas estas cualidades hacen de ella un testimonio esencial del momento en que la lengua castellana se considera lo suficientemente madura como para ser el vehículo de la palabra divina y para encarar la difícil tarea de intentar reconciliar un mundo en constante cambio y la verdad heredada.

Bibliografía

Arbesú, D. (ed.). (2011). *La fazienda de Ultramar*. Recuperado de <http://www.lafaziendadeultramar.com>.

Boeren, P. C. (ed.). (1980). *Rorgo Fretellus de Nazareth et sa description de la Terre Sainte. Histoire et édition de texte*. Amsterdam, Países Bajos: North-Holland Publishing Company.

Francomano, E. (2011). Castilian Vernacular Bibles in Iberia, c. 1250-1500. En Boynton, S. y Reilly, D. (eds.). *The Practice of the Bible in the Middle Ages*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press. pp. 315-337.

Harris, J. (2011). The Bible and the Meaning of History in the Middle Ages. Boynton, S. y Reilly, D. (eds.). *The Practice of the Bible in the Middle Ages*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press. 84-104.

Howard, D. (1980). *Writers and Pilgrims: Medieval Pilgrimage Narratives and their Posterity*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Kedar, B. (1995). Sobre la génesis de *La Fazienda de ultra mar*. *Anales de historia antigua y medieval*. 28. pp. 131-136.

⁸V. Van Liere, 2011, p. 159.

Lazar, M. (ed.). (1965). [Almerich, Arcediano de Antioquía] *La fazienda de Ultra Mar: Biblia romanceada et itinéraire biblique en prose castillane du XII siècle*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

Michelant, H. y Raynaud, G. (1882). *Itinéraires a Jérusalem et Descriptions de la Terre Sainte rédigés en français aux XIe & XIIIe siècles*. Génova, Italia: Imprimerie Jules-Guillaume Fick.

Popeanga, E. (1991). El viaje iniciático. Las peregrinaciones, itinerarios, guías y relatos. Los libros de viajes en el mundo románico. *Revista de Filología Románica. Anejo I*. pp. 27-38.

Van Liere, F. (2011). Biblical Exegesis Through the Twelfth Century. En Boynton, S. y Reilly, D. (eds.). *The Practice of the Bible in the Middle Ages*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press. pp. 157-178.

Wright, J. (1925). *The Geographical Lore of the Time of the Crusades: A Study in the History of Medieval Science and Tradition in Western Europe*. Nueva York, Estados Unidos: American Geographical Society.

APROPIACIÓN IDEOLÓGICA DE UN SÍMBOLO: LA TÓRTOLA EN LA POESÍA CANCIONERIL CASTELLANA

Claudia Inés Raposo
Universidad de Buenos Aires
claudiaraposo61@gmail.com

Resumen

El derrotero poético de la tórtola podría ser un notable ejemplo de cómo la cultura popular se apropia de motivos de la cultura docta, y cómo esta, a su vez, los recupera de aquella, pero ya a partir de su reelaboración en el seno de la tradición oral. La intención del presente estudio, inscripto en una línea de investigación en curso sobre la presencia animal en la literatura del siglo XV castellano, es profundizar el estudio de este proceso en la lírica cancioneril del último tercio del Siglo XV y principios del Siglo XVI, a partir del análisis de la figura de la tórtola, cuya fuente sea, muy probablemente en la mayoría de las ocurrencias observadas, y sin lugar a dudas en el caso de las glosas, el conocido romance de Fonte frida. Se intentará indagar cómo se apropian de ella los poetas, vale decir, qué función simbólica y retórica le adjudican en su obra, qué aspectos destacan u ocultan, cuáles son los efectos de estas elecciones en el proceso de elaboración creadora. Por último, ya que la imagen del ave, clásicamente femenina, se introduce como término de comparación no solo con su género, sino también con el masculino, se tratará de establecer cuál es el aporte de su presencia en la poesía de Cancionero a la construcción de los modelos de mujer y de hombre en la ideología cortesana de ese período histórico.

Palabras clave: Fonte frida, lírica cancioneril, romance, tórtola.

A manera de introducción del presente estudio, haremos un breve recordatorio del derrotero de la tórtola. Marcel Bataillon, Francisco Rico y Eugenio Asensio escribieron artículos ya clásicos, que resumen muy bien la trayectoria del ave, en el caso del primero, en la cultura europea en general, y la castellana del siglo XVI, en el segundo, en la española medieval, en el último, en la cultura española tanto letrada como popular, desde el medioevo hasta la actualidad. Podemos remitirnos a ellos para una información más detallada, pero aquí relevaremos solo los aspectos más salientes de su historia, que serán de utilidad para nuestro análisis. De la antigüedad precristiana data la idea de que las palomas y las tórtolas son monó-

gamas, tal como lo afirma Aristóteles en la *Investigación sobre los animales*¹ (1992, p. 498), Plinio² (2003, p. 403) y Eliano³ (1984, p. 69). Los Padres de la Iglesia van un paso más allá en la alabanza de la monogamia de la tórtola: no solo se aparea con un único macho en su vida sino que además, si este muere, no vuelve a formar pareja. De este modo, la tórtola es figura de la Iglesia, que es fiel a su Divino Esposo muerto, y ejemplo de castidad para las viudas (Bataillon, 1953, pp. 294-295). Por otra parte, *El Fisiólogo* subraya su aversión a la multitud, y su gusto por la soledad (Guglielmi, 2002, p.113), que también recogen San Agustín en *De civitate dei*⁴ (1958, p. 1125) y San Isidoro en las *Etimologías*⁵ (2004, p. 937). Esto mismo encontramos en algunos bestiarios, como el de Pierre de Beauvais, y también el relato sobre la continencia de las viudas, por ejemplo, en el bestiario de Cambridge (Malaxecheverría, 1999, pp. 149-150). Es en un sermón de San Bernardo sobre el versículo del Cantar de los Cantares, “se deja oír en nuestra tierra el arrullo de la tórtola” (Cant, 2:12) donde a la viudez inconsolable y al consiguiente deseo de gemir y lamentarse en soledad, se le agrega, para subrayar el dolor del ave, la negación a posarse en ramo verde, imagen que representa el rechazo a los placeres mundanos (Bataillon, 1953, p. 296). Es factible que este cuadro del ave que no posa en ramo verde, haya dado la lógica consecuencia de que entonces se posaba en ramas secas, y así se lee en el *Bestiario* de Guillaume de Clerc, el *Bestiario de amor rimado*, y en la *Repuesta al Bestiario de amor*⁶ (Rico, 2008). Un último rasgo que se suma para abundar en la pena, es la repugnancia al agua clara, que la lleva a enturbiarla antes de beber; posiblemente se haya originado en la península itálica, dado que Boncompagno da Signa lo menciona en su *Rota Veneris* y la *Rhetorica antiqua*, en el primer tercio del siglo XIII, y así aparece en la lírica italiana del siglo siguiente, por ejemplo, en la poesía de Cecco d’Ascoli, y en la literatura catalana de los siglos XIV y XV (Rico, 2008). El motivo tuvo tanto éxito, que llegó incluso a nuestras tierras, tal como lo atestigua esta copla del cancionero salteño: “Yo soy paloma del cerro,/Que voy bajando a la aguada,/Con las alitas la enturbio,/Por no tomar agua clara” (Carrizo, 1933, p. 540). Presumiblemente, al ámbito castellano habrán llegado estos rasgos, viudez inconsolable, castidad, soledad,

¹ “La tórtola y también la paloma torcaz tienen siempre el mismo macho y no admiten otro” (Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, IX, 613a, pp. 17-18).

² Estrictamente, Plinio lo afirma de las palomas (Libro X, p. 104).

³ “(...) la tórtola es continente y que, a excepción de la pareja con la que se ayuntó por vez primera, jamás se uniría con otro compañero ni desearía un lecho extraño y ajeno” (Eliano, *Historia de los animales*, X, p. 33).

⁴ “(...) Y ésta es la razón de aquella cláusula: *Y las aves no las dividió*, porque los carnales se dividen entre sí, y los espirituales, no, bien se aparten de las conversaciones negociosas de los hombres, como la tórtola, bien vivan entre ellas, como la paloma.” (San Agustín, XVI, 24, 2)

⁵ “(...) a otras [aves] les agrada la vida solitaria en apartados lugares, como a la tórtola” (San Isidoro, XII, 7, 1).

⁶ Rico destaca que el mismo motivo aparece en el *Libro del caballero Zifar*, aplicado a la Emperatriz de las Islas Dotadas.

aversión a posarse en ramo verde y a beber agua clara, provenientes en parte de la exégesis bíblica de los predicadores castellanos⁷, en parte de fuentes italianas y catalanas.

Llegamos así al romance donde todos estos atributos se conjugan, *Fonte frida*, cuyas más antiguas versiones manuscritas e impresas datan del final del siglo XV al primer cuarto del siglo XVI: una breve, sin glosa, en el *Cancionero Musical de Palacio*, la más extensa, la del *Cancionero General* de 1511, seguida por la glosa de Tapia, y la glosa de Carasa, en el *Cancionero de Rennert* (LB1), en la que el romance incluido en la glosa es de la misma extensión que el de MP4, aunque ligeramente distinto. He aquí la versión del Cancionero de Hernando de Castillo:

Fonte frida fonte frida
fonte frida y con amor
do todas las auezicas
van tomar consolacion
si no es la tortolica
que sta biuda y con dolor
por alli fuera passar
el traydor del ruyseñor
las palabras que le dize
llenas son de traycion
si tu quisieses señora
yo seria tu seruidor
vete day enemigo
malo falso engañador
que ni poso en ramo verde
ni en prado que tenga flor
que si ell agua hallo clara
turbia la beuia yo
que no quiero auer marido
por que hijos no aya no
no quiero plazer con ellos
ni menos consolacion
dexame triste enemigo
malo falso mal traydor

⁷“Pero si las *proprietates* de la tórtola llegaron al conocimiento general no fue gracias al *Fisiólogo*, ni a sus derivados latinos y romances, ni a la lectura directa de los Padres, sino a la exégesis bíblica, que se valió de todos esos materiales para acotar cada una de las menciones de la *turtur* en la Sagrada Escritura. De ahí surgió la imagen usual en todas partes hasta el siglo XI, e igualmente la más común en la España medieval: en relación con la aprovechada en *Fontefrida*, una imagen con predominio de los rasgos menos concretos y de alcance principalmente religioso” (Rico, 2008).

que no quiero ser tu amiga
ni casar contigo no (Dutton, ID0735,11CG-439)

En aras de la brevedad, no podemos desarrollar aquí las hipótesis sobre su génesis, pero podemos afirmar, con Francisco Rico (2008), un origen culto “en un entrecruce de raíces castellanas y cultura italiana, verosímelmente a través de engarces catalanes” (s/p)⁸, y una posterior folclorización, en la que el romance, como asevera Eugenio Asensio (1954), “ha absorbido las mañas y maneras, el vocabulario y estilo del romancero tradicional de manera que, cuando los poetas cortesanos lo glosan y reingresa en el ámbito letrado ya es *viejo*” (p. 381). ¿Cómo se produce este reingreso en el ámbito letrado? Al considerar el período 1474-1516 en la corte de los Reyes Católicos, Vincenç Beltran (2016) postula tres niveles de transmisión de los romances: una tradición oral popular, difundida como el folklore por todas las capas sociales, una cortesana literaria, constituida por los romances trovadorescos y las glosas, contrafacturas y continuaciones realizadas por los poetas sobre los romances tradicionales, fundamentalmente novelescos y líricos, que se recogen en los cancioneros (11CG, LB1), y una cortesana musical, que incluye romances trovadorescos, pero también los tradicionales caballerescos, líricos y fronterizos, fruto de la selección de los músicos de la corte, que se conservan en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4). Para el propósito de nuestro análisis, nos importa la selección que efectúan los poetas cortesanos del romancero viejo. Los romances elegidos eran aquellos de tema amoroso, los líricos y los novelescos, como los carolingios y bretones, que incluían muchas veces un pronunciado componente erótico, y por tanto, los que mejor se adaptaban a la ideología cortés. Pero no entraban por sí solos salvo en algunos casos que anteceden a la glosa, como *Fontefrida* en 11CG, a fin de facilitar su comprensión. En otros, el texto se reconstruye entresacando los versos glosados, generalmente dos por estrofa glosadora⁹. Por tanto, el reingreso a la cultura letrada de los romances tradicionales es producto de la selección que los poetas hacen sobre los productos de la tradición oral, en función de sus intereses temáticos y expresivos, ora utilizándolos como punto de partida para glosas, contrafacturas o continuaciones, ora tomando sus recursos métricos y estructura narrativa para componer nuevos romances. Al decir de Beltrán (2016), “la adopción (...) del romance implicó la aceptación de un vocabulario

⁸ “En semejante cuadro, sin más, *Fontefrida* se nos sugiere como brotado en un entrecruce de raíces castellanas y cultura italiana, verosímelmente a través de engarces catalanes. Pero la sugerencia se concreta y se hace más aceptable todavía al caer en la cuenta de que el más temprano rastro que cabe hallar del romance figura en un texto copiado en Italia por el mallorquín Jaume d'Olesa en 1421 o poco después: el único nombre, la única biografía que podemos poner en la prehistoria de *Fontefrida* responde llamativamente al retrato ideal que nos proponían indicios de orden muy diferente” (Rico, 2008). El autor plantea un probable origen en la corte napolitana de Alfonso V, y propone como autor al poeta Carvajal.

⁹ Véase Beltran, 2016, cap. 2.

y de una nueva forma de tratar el sentimiento amoroso, ahora más presentado (y hasta exhibido) que analizado, cuyos procedimientos anticipan algunos aspectos de la poesía renacentista” (p. 53). Nos interesa ver, entonces, cómo se apropian los poetas del tema de la tortolica, es decir, cómo adaptan un relato que ha devenido tradicional, a nuevos modelos retóricos y nuevos modos de expresar el sentimiento amoroso.

Comencemos con las glosas de Carasa y Tapia. En la composición de Carasa “Llorando está el caballero” (Dutton, ID0734 G 0735, LB1-43) la glosa del romance está incluida en un relato que la introduce. Un caballero ha recibido nuevamente noticias de un mensajero que lo han llenado de dolor, pese a lo cual está “descontento de la vida / mas no de ser amador”. Presumiblemente, las nuevas que ha recibido son acerca de su amada. El caballero canta “con voz plañida” el romance glosado. La glosa amplifica el placer de las avecillas en la fuente, para mayor contraste con el dolor de la viuda tortolica, en cuya descripción se extiende aún más el poeta, introduciendo dos elementos, uno que forma parte de la leyenda de la tórtola, aunque no del romance, la vida retirada, lejos del poblado que le recuerda el bien perdido¹⁰, y otro que no se menciona en las fuentes, la acción de quebrarse las plumas como muestra de su tristeza¹¹. Se reproduce el diálogo entre el engañador ruiseñor y la fiel tórtola, con cuya voz culmina el romance “a quien tan suya me hize / no le haria traición”. ¿Sugiere el romance que el caballero ha sido traicionado por su dama, que no se ha comportado precisamente como la casta tortolica, y quizá haya prestado oídos a los requiebros de algún pájaro seductor? ¿De eso tratan las nuevas que una vez más le ha traído el mensajero? La tórtola parece ilustrar la constancia del caballero, no la de la dama.

A la glosa de Tapia anteceden en LB1 (Dutton, ID1064 G 0735, LB1-379) los cuatro primeros versos del romance, que faltan en 11CG (Dutton, 11CG-440), y a continuación dos versos enunciados en primera persona, “Andando con triste vida / yo halle por mi dolor” y como objeto directo del verbo hallar las dos primeras líneas del romance “Fonte frida, fonte Frida / fonte Frida y con amor”. ¿Por qué el poeta anda con triste vida? En la fuente fría hallada no es feliz como las avecicas, sino infeliz como la tortolica. Podemos inferir, aunque el poema suministre menos detalles, una situación similar a la del poema de Carasa, es decir, un amante atormentado por la pérdida de su amada, aunque no se aclaren los motivos.

¹⁰ “y en no ver como solia/la perdida que perdio/de poblado se desvia”

¹¹ Por un lado, quebrarse las plumas es una mutilación que impide el vuelo. Es frecuente que las aves en cautiverio, cuando están estresadas, se arranquen las plumas. También podría equipararse al arrancarse el cabello, propio de las expresiones de dolor descriptas en los ritos mortuorios.

En las diferentes versiones de los romances, lo que se ensalza fundamentalmente es la fidelidad de la tórtola a su amor, aunque esté muerto, la castidad es consecuencia de la primera. Y en las glosas se desprende una identificación entre el amante desolado y la viuda inconsolable.

Aboquémonos ahora a otras composiciones, contemporáneas de las que acabamos de ver, en las que no podemos aseverar que la fuente de la historia de la tórtola sea el romance, aunque sí suponerlo. Así, Costana en su *Conjueros de amor*, hartado de ser ignorado por su amada, invoca a las fuerzas del amor para que transformen en sufrimiento sus desdenes. En las primeras estrofas, conjura al amor que impulsa a las bestias a que produzca el mismo efecto en su amada, y establece así una relación directa entre aquéllas y ésta. De esta manera, en los versos siguientes, apela a la “biuda tortolica”:

Aquell amor que publica
con su llanto damargura
desmedido
la biuda tortolica
quando llora con tristura
su marido
Y se busca soledad
donde su llanto concierte
muy esquiuo
te haga auer piadad
de la dolorosa muerte
que recibo (Dutton, ID0873,11CG-130)

Hay un sutil juego de analogías, entre la amada que debe amar y ser fiel como la tórtola, y el tórtolo muerto y el amante, que está muerto figuradamente porque la dama rehúsa darle vida. La castidad de la dama lógicamente se cancelaría si tuviera piedad y reviviera con sus favores al caballero, como ocurriría con el ave si milagrosamente resucitara el difunto esposo. Por otra parte, también existe una identificación entre el dolor de la tórtola y el dolor del poeta, ambos porque no poseen el objeto de su deseo. El acento se pone en la intensidad del amor, cuya medida es justamente, lo desmedido del llanto por la muerte del amado, amor que es ejemplo del que debería sentir la mujer. Los rasgos que se recortan de la tradición son en primer lugar, la viudez desconsolada y secundariamente, la soledad.

Badajoz, en cambio, no identifica a la amada con el ave como Costana, sino solamente con el amante desgraciado. En su *Lamentaciones*, establece un diálogo con

diferentes interlocutores, ciudades, almas, mujeres parturientas y finalmente, con seres mitológicos y con animales. Sucesivamente, el yo poético se compara a sí mismo con las sirenas, el pelícano, el fénix y otros, y con la tórtola, cuyo dolor el suyo supera:

Tortola que vives triste
sin tu buena compañía
con firmeza,
aunque mucho tu perdiste
no será como la mía
tu tristeza (Castillo, 1980, p. 275)

Aquí se contraponen la pérdida amorosa y consecuente tristeza de la tórtola y la del enamorado; como en los conjuros de Costana, el énfasis está puesto en la faceta doliente del ave, no en la ejemplaridad de su conducta casta y fiel.

La obra de Gómez Manrique, *Tales volvimos señor*, dedicada, tal como reza el epígrafe del *Cancionero de Pero de Guillén* (MN19), al “Príncipe de Castilla y de Aragón Rey de Cecilia quando partio de Alcala a socorrer al Rey daragonsu Padre que lo tenían los franceses cercado en Perpiñan”¹² (Dutton, ID2946, MN19-25), elige destacar otros aspectos del relato:

en mirar el Real gesto
triste feroso y honesto
de la prinçesa despaña
vn dolor nos aconpaña
plazible pero molesto
La qual fuye las verduras
como la tortola faze
el deseo la desfaze
todo plazer le desplaze
los gozos le son tristuras
la musica que solia
ser su mayor alegría
agora le da cuidado (Dutton, ID2946, MN24, 113)

La princesa Isabel es comparada con la tórtola por su viudez figurada, al estar separada de su consorte Fernando, pero no conviene a su imagen de moderación y recato el llanto desmesurado que destacan Costana y Garci Sánchez, sino el re-

¹²La partida de Fernando fue en abril de 1473. Para más detalles sobre el episodio de Perpignan, ver Ryder, 2007, pp. 226-251.

nunciamento al placer, en la tórtola, representado por el ramo verde y en Isabel, por la música a la cual, sabemos, era gran aficionada. También aparece la castidad, anunciada por “el gesto honesto” y la alusión en la siguiente estrofa a la futura reina como “segunda Diana”.

No se necesita abundar mayormente en la importancia asignada a esta virtud en las mujeres en la Edad Media hispana (y en casi todas las edades y geografías). Por ejemplo, en el *Jardín de nobles doncellas*, de Martín de Córdoba, que está dedicado a Isabel, y que formaba parte de su biblioteca, establece tres formas de castidad, en orden creciente de excelencia: los casados, las viudas, las vírgenes¹³; de acuerdo a esto a nuestra tortolita le correspondería un honroso punto medio. Huelga aclarar que este regimiento de princesa que es la obra del agustino, a pesar de la prioridad dada a la virginidad de las doncellas, rescata al matrimonio, indispensable para asegurar la continuidad de la estirpe real y establecer alianzas entre los reinos. También de la biblioteca de Isabel (Howe, 2008, pp. 35-36), el *Libro de las claras y virtuosas mujeres*, escrito por el valido de su padre, Álvaro de Luna, ensalza la castidad mediante el recurso habitual en la tratadística sobre las mujeres de los ejemplos virtuosos, y, al describir a Marcia¹⁴, se la compara con la tórtola:

E en esta virtud de castidad e continencia bien quisiste semejar a lo que se escribe por los naturales de aquella ave llamada tórtola, la qual después que ha perdido su marido sienpre anda muy apartada e solitaria e non se ayunta a otro e continúa en las alturas e non se asienta en ramo verde, e fuye todas las otras delectaciones mostrando naturalmente grand dolor por aver perdido su marido (Pons, 2008, p. 296)

En el mismo sentido, y para subrayar la importancia dada a la castidad de la reina en la construcción de su imagen, recordemos que Isabel fue también comparada con la Virgen María por algunos de sus contemporáneos, como Anton Montoro el ropero, Diego de Valera y Pedro Mártir de Angleria (Howe, 2008, p. 71).

¹³ “En el séptimo capítulo del tercer libro de este *Jardín de nobles doncellas* es quizá donde encontremos una argumentación más clara y mejor organizada acerca de la posición de Fray Martín con respecto al matrimonio. El capítulo se abre con la interpretación que el agustino le da a la célebre parábola del sembrador contenida en el Evangelio de Mateo (13, 18–23). El cordobés divide la simiente evangélica en tres partes, a partir de las cuales establece los tres grados de castidad según el fruto recogido del que habla la parábola. El que llega a recoger treinta representa el primer grado y se identifica con los casados y casadas, el segundo, el que recoge sesenta, con las viudas y el último, el que recoge cien, con las vírgenes.” (Narro Sánchez, 2008, p.12)

¹⁴ Álvaro de Luna, citando a San Jerónimo, la nombra como hija menor del sabio Catón, habiendo sido, en realidad, su segunda y tercera esposa.

Por último, en la misma estrofa donde se la equipara con la casta diosa, se alude al deseo de soledad de Isabel ante la ausencia de su esposo:

La gran tristeza quetiene
esta segunda diana
a todos pena y afana
que señor "qual es yllana
diz que tal casa mantiene"¹⁵
basta que fyncan agora
las damas y la señora
en tamaña soledad
como la yerma çibdad
do ningunt vezino mora

La princesa lleva su casa en ausencia de Fernando como corresponde a su imagen de honestidad y pudor, rehuyendo la vida social, viviendo en soledad como la tórtola, únicamente acompañada por sus damas. Para ilustrar esto, recordemos que según nos cuenta Jerónimo Münzer en su libro *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*:

Hasta no ha mucho, cuando el rey estaba ausente, la reina dormía con sus doncellas y con los chiquillos; pero ahora, cuando acontece ausencia de su esposo, duerme con sus hijas y con algunas dueñas. Usa de esta costumbre con el fin de conservar incólume la reputación de su honestidad, pues la gente de Castilla es harto suspicaz y muy propensa a echar las cosas a mala parte. (Puyol, 2010, p. 262)¹⁶

Esta conducta seguramente inspiró a Gómez Manrique los versos antedichos.

Siguiendo con la imagen del ave que huye del placer, veamos ahora el *Juego trovado* de Pinar, pasatiempo cortesano creado para la reina Isabel y sus damas, en el que a cada participante le es otorgada un ave, un árbol, una canción y un refrán¹⁷. A una dama, presuntamente viuda o con su enamorado ausente, como supone Francisco Rico, se le asigna la tórtola y un álamo seco:

¹⁵ Yllana, forma antigua de Juliana. Otras versiones del refrán "Cual es el ama, tal casa manda". Véase refrán 404, nota al pie en Castro, 2004, p. 204.

¹⁶ Véase también Ladero, 2005, donde se cita este texto y otros de distintos autores de la época.

¹⁷ Reza el epígrafe: "Comiençon las obras de pinar.y esta primera es vn Obra (juego trovado) que hizo a la Reyna doña Ysabel con el qual se puede jugar como con dados o naypes y con el se puede ganar o perder y echar encuentro o azar y hazer par las coplas son los naypes y las quatro cosas que van en cada vna dellas han de ser las suertes" (Dutton, ID663, 11CG-875).

Un alamo todo seco
señora deus tomar
la rayz y todo hueco
en que os podays assentar
Y ell aue "la tortolilla
desque biue con dolor"
y el cantar por mas manzilla
"nunca fue pena mayor"
y el refran que "por do vas
como vieres assi haz" (Dutton, ID6637,11CG-875)

El álamo seco hace referencia al hábito de la tórtola de refugiarse en el hueco de un árbol en el invierno, según señalan las *Etimologías* de San Isidoro (2004, p.49), el bestiario latino de Cambridge (Malaxecheverría, 1999, p.149) y el *Libro del Tesoro*, de Brunetto Latini (1989, p.82), pero también, seguramente, a la "rama seca" del romance, y por tanto, como dijimos más arriba, a la renuncia al goce¹⁸.

Ya sea una viuda figurada, como Isabel, o sospechada, como la presunta viuda del juego trovado, el mensaje es claro: no hay, o no debe haber, espacio para el placer después de la pérdida del consorte.

Discusión

Considerada desde una perspectiva cognitiva, la metáfora estructura la forma de ver la realidad, y a su vez, la crea, en la medida en que cambia nuestro sistema conceptual.

En el universo discursivo que se configura mediante la producción literaria de los poetas de la corte de los Reyes católicos, las metáforas, y en particular, las metáforas animales que son nuestro objeto de estudio, no son un simple ornato del discurso, sino que vehiculizan ideología, entendida en un sentido laxo como el conjunto de ideas, representaciones, creencias de un grupo social. En este caso, la metáfora de la tórtola se conecta con la visión acerca de los géneros desde la perspectiva masculina y cortesana. Tradicionalmente ligada a lo femenino, hemos visto, sin embargo, que los poetas también lo aplican a la descripción de su propio género. Del conjunto de propiedades de su tradición textual, destacan u ocultan

¹⁸ El romance citado es el siguiente, según el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4): "Nunca fue pena mayor/nin tormento tan extraño/que iguale con el dolor/que Resçibo del engaño/Y este conocimiento/haze mis días tan tristes/en pensar el pensamiento/que por amores me distes/me haze aver por mejor/la muerte y por menor daño/quel tormento y el dolor/que rresçibo del engaño". Para más detalle sobre la interpretación de esta estrofa del *Juego Trovado*, véase Rodado Ruiz, 2012, p. 381.

unas u otras en función de la intención expresiva. Cuando del hombre se trata, hacen hincapié en la intensidad del sentimiento amoroso, manifestado en el dolor por la pérdida del ser amado. Cuando se identifica con la mujer, son la fidelidad, la monogamia, la castidad los aspectos relevantes, salvo, parcialmente, en la obra de Costana, en la cual la tórtola participa de ambos, ya que, como vimos, se reclama un amor igual a la mujer, pero el padecimiento del hombre es similar al de aquella, ambigüedad que también se observa en el tratamiento de otras imágenes animales y mitológicas en el mismo poema¹⁹.

Es decir, cuando se habla de las mujeres, la metáfora de la tórtola es más normativa que descriptiva, en la medida que apunta a un modelo de conducta femenino, no solo para la viuda, real o figurada, sino para toda mujer involucrada en un vínculo amoroso con un hombre: debe sentir una pasión intensa, exclusiva, que resista y rechace los requerimientos de otros hombres, tal como lo hace la tórtola con el ruiseñor²⁰. Cuando la mujer es Isabel de Castilla, su investidura no permite suponer un ruiseñor al acecho; se remarca la tristeza por la ausencia, el rechazo a los placeres, la búsqueda de la soledad. La castidad sugerida, como dijimos, por la mención de la tórtola y de Diana, ya es intrínseca a su figura²¹. El efecto normativo se intensifica en la medida en que el ejemplo es tomado de la naturaleza. Los Padres de la Iglesia, San Ambrosio, por ejemplo, ya habían subrayado que Dios había dotado de instintos a los animales para ser modelos para la humanidad. Y si una simple ave era capaz de continencia ¿por qué no podría serlo una mujer? Siguiendo esta argumentación, la virtud propugnada más que un mandato social, era natural.

Pero cuando habla el varón de sí mismo o de un tercero, lo que aporta la metáfora de la tórtola es una expresión más concreta del sufrimiento amoroso, en contraste

¹⁹ El unicornio, donde se invierten los roles y el unicornio es la amada y la doncella el amante, el fénix, que se quema a sí mismo por dolor (motivación que no existe en el mito), o el mito de Hércules, donde la amada se debe consumir en llamas como este, y podría considerarse que Deyanira es el amante, o quizá también la dama, si consideramos que varias estrofas después está la analogía doble de Medea, o el de Medea, en el cual la analogía de la amada es doble, con Medea y con los hijos despedazados.

²⁰ El *Libro del buen amor*, por el contrario, lo ponía como ejemplo que no se debe seguir, en la argumentación de Trotaconventos a doña Endrina... "do non mora omne, la casa poco val./ Así estades, fija, bíuda e mancebilla,/ sola e sin compañero como la tortolilla:/ d'eso creo que estades amariella e magrilla" (756-757). Urraca a la dueña ferosa "Fabló la tortolilla en el regno de Rodas,/ diz: '¿Non avedes pavor, vós, las mugeres todas,/de mudar vuestro amor por aver nuevas bodas?'" (Rico, 2008).

²¹ Un ejemplo literario de conducta modélica regia es el ya mencionado en la nota 3, el de la Emperatriz de las Islas dotadas, en el *Libro del caballero Zifar*, que ante la marcha de Roboan, decide vivir como la tórtola: "bivré sola sin plazer como la tórtola cuando enbiuda, que non sabe catar otro marido nin posa en ramo verde, mas en el más seco que falla" (Rico, 2008).

con el carácter abstracto de la poesía de este período. En los dos ejemplos que vimos de glosa de *Fonte frida*, se suma el esquema del romance que agrega un plus de definición, al trocar el presente de la enunciación sin anclaje espacial propio del lamento amoroso de la canción, por la secuencia temporal situada en un lugar definido propia de la narración. Estos recursos estilísticos abonan en la construcción de un enamorado modélico, en la constancia y profundidad de sentimientos, pero el modelo no incluye las otras características de la tórtola que se aplican a las mujeres como la castidad y la fidelidad. Podemos suponer, a juzgar por los pocos indicios documentales que nos han llegado, como la Información legal de 1509 sobre un escándalo sexual en Loja²², que los cortesanos no se destacaban precisamente por ser castos, y en consecuencia, difícilmente podrían ser fieles. Si bien en los hechos probablemente las mujeres tampoco lo fueran, o por lo menos no todas, no por eso dejaba de considerarse como el “deber ser” femenino, aunque no, mayoritariamente, como el desiderátum masculino.

Una última cuestión se plantea acerca de por qué se elige para la exaltación del sentimiento amoroso una figura femenina como la tortolica. Hemos observado en un estudio anterior (Raposo, 2016) cierta tendencia de los poetas cancioneriles a emplear metáforas asociadas a las mujeres cuando quieren caracterizar su tormento por el amor no correspondido. Podríamos concluir, en sintonía con aquella línea argumentativa, en que, dado que la emocionalidad estaba asociada al estereotipo de mujer, en oposición a la racionalidad propia del estereotipo del hombre, y ya que el amor escapa a las leyes de la razón, era consistente con esto caracterizar a un enamorado con imágenes femeninas, o asociada a la caracterización de las mujeres, ya que el amor lo asemejaba, en cierto modo, a ellas. Esta hipótesis podría tener un sustento adicional en algunas teorías feministas, que por falta de espacio no es posible desarrollar aquí, como las de Almudena Hernández (2000) sobre la construcción de las identidades de género, que postula, dicho en forma muy abreviada, que el proceso histórico por el cual los hombres fueron adquiriendo el dominio y control sobre los fenómenos que los rodeaban, y desprendiéndose de una concepción mítica del mundo, implicó una pérdida emocional, que han mitigado manteniendo a las mujeres en un modo de relación con la realidad que diera prioridad a la satisfacción de las necesidades afectivas de los hombres (pp. 101-135). Algo similar plantea la autora islandesa Anne Jonasdóttir, al afirmar que los hombres pueden configurarse como seres sociales poderosos a partir de la acumulación del capital amoroso tomado y recibido de las mujeres²³. En cualquier caso, lo que se ve es que, como se pone de manifiesto en los estere-

²² Véase Gerli, 1994, p. 20. Allí se cita el artículo de Angus Mackay sobre dicho incidente (Mackay, 1989).

²³ Citado en Burin y Meller, 2009, pp. 149-153. Jonasdóttir entiende el amor como “prácticas de relación sociosexuales y no solo como emociones que habitan dentro de las personas”.

otipos vigentes en el siglo XV y en el XXI, la afectividad y la emocionalidad queda del lado femenino, y que para compensar esa privación que los hombres padecen en virtud de haber optado por la racionalidad instrumental, deben recurrir a las mujeres. Quizás este sea el trasfondo social y antropológico de la necesidad de nuestros poetas de recurrir a metáforas femeninas para construir sus propios discursos amorosos, cuando de hablar del dolor se trata, ya que, si es de la seducción, hay un amplio abanico de experiencias masculinas a las que recurrir en busca de imágenes, como la guerra y la caza.

Considerando este contexto, no debe extrañarnos, entonces, que la dolida y casta tortolica, prototipo de conducta femenina, haya repartido su capital simbólico en la construcción discursiva de las identidades de ambos géneros en la lírica cancioneril castellana del siglo XV.

Bibliografía

Asensio, E. (1954). Fonte Frida: o encuentro del romance con la Canción de mayo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 8(4). pp. 365-388.

Baldwin, S. (1989). *Brunetto Latini. Libro del tesoro: versión castellana de Li Livres dou Tresor*. Madison, Reino Unido: The Hispanic seminary of Medieval studies.

Bataillon, M. (1953). La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 7(1/2). pp. 291-306.

Beltran, V. (2016). *El Romancero: de la oralidad al canon*. Kassel, Alemania: Edition Reincherberger.

Burin, M. y Meller, I. (2009). *Varones. Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires, Argentina: Librería de mujeres editoras.

Carrizo, J. A. (1933). *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires, Argentina: Baicco y cía.

Castillo, J (1980). *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*. Madrid, España: Editora Nacional.

Castro, D. (2004). *Seniloquium. Refranes que dizen los viejos*. En Cantalapiedra Erostarbe, F. y Moreno Uclés, J. (ed., trad. y notas). Valencia, España: Anexos de la Revista Lemir. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Seniloquium/Index.htm>

- Díaz Regañón López, J.M. (1984). *Claudio Eliano. Historia de los animales. Libros IX-XVII*. Madrid, España: Gredos.
- Gerli, M. (1994). *Poesía cancioneril castellana*. Madrid, España: Akal.
- Guglielmi, N. (2002). *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Madrid, España: Eneida.
- Hernando, A. (2000). Factores estructurales asociados a la identidad de género femenina. La no-inocencia de una construcción socio-cultural. En Almodena, H. (ed.). *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid, España: Asociación cultural Al Mudayna. pp. 101-139.
- Howe, E.T. (2008). *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*. Aldershot, Reino Unido: Ashgate Publishing Ltd.
- Ladero Quesada, M. (2005). *Isabel la Católica vista por sus contemporáneos*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/isabel-la-catolica-vista-por-sus-contemporneos-0/html/>.
- Mackay, A. (1989). Courtly Love and Lust in Loja. En Deyermond, A.; Macpherson, I. (eds.). *The Age of the Catholic Monarchs: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool, Reino Unido: Liverpool University Press.
- Malaxecheverría, I. (1999). *Bestiario Medieval*. Madrid, España: Siruela.
- Morán, J. (1958). *San Agustín. La ciudad de Dios*. Madrid, España: Biblioteca de autores cristianos.
- Moure Casas, A. (2003). *Cayo Plinio Segundo. Historia natural. Libros VII-XI*. Madrid, España: Gredos.
- Narro Sánchez, A. (2012) Tradición clásica en el Jardín de nobles donzellas de Fray Martín Alonso de Córdoba. *Calamvs renascens*. (13). 53-74. Recuperado de https://www.academia.edu/7518227/Tradici%C3%B3n_cl%C3%A1sica_en_el_Jard%C3%ADn_de_nobles_donzellas_de_Fray_Mart%C3%ADn_Alonso_de_C%C3%B3rdoba.
- Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M.A. (2004). *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pallí Bonet, J. (1992). *Aristóteles. Investigación sobre los animales*. Madrid, España: Gredos.

Pons Rodríguez, L. (ed., introd. y notas). (2008). *Álvaro de Luna, Virtuosas e claras mujeres (1446)*. Segovia, España: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

Puyol, J. (2010). *Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495. (Conclusión)*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jeronimo-munzer-viaje-por-espana-y-portugal-en-los-anos-1494-y-1495-conclusion/>

Raposo, C. (2016). Identidad de género y subjetividad masculina: la metáfora animal y la construcción el sujeto enamorado en la lírica cancioneril. *Trabajo presentado en el XIX Congreso de la AIH* (Münster, 11-16 de julio de 2016). Münster, Alemania.

Rico, F. (2008). *Los orígenes de «Fontefrida» y el primer romancero trovadoresco. Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-y-contextos-estudios-sobre-la-poesia-espanola-del-siglo-xv-0/html/>

Rodado Ruiz, A. (2012). Notas sobre la tradición animalística en el Juego trovado, de Jerónimo Pinar. En Haro Cortés, M.; Beltrán, R.; Canet, J. y Gassó, H. (eds.). *Estudios sobre el cancionero general (Valencia, 1511)*. Valencia, España: Universitat de València, pp. 371-383.

Ryder, A. (2007). *The Wreck of Catalonia: Civil War in the Fifteenth Century*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press

Severin, D. S. (s/d). *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. Recuperado de <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>.

EL CORAZÓN DE LA SANTIDAD: EL ESPACIO DE LA INTERIORIDAD EN LA *VIDA DE SANTO DOMINGO DE SILOS*

Jezabel Koch
CONICET – UBA
jeza_koch@hotmail.com

Resumen

En “Gonzalo de Berceo como hagiógrafo”, Manuel Alvar (1992) explica la labor del poeta nombrado como la de un erudito que “con fragmentos inconexos reconstruye el cuerpo de una vasija” (p. 29). Se trata pues, de organizar una obra alrededor de una figura, de presentar un cuerpo (y el decurso de su vida) reconstruido de modo ejemplar.

Hacia 1236, Berceo escribe la *Vida de Santo Domingo de Silos*, un santo que habiendo nacido recién inaugurado el siglo XI bien podría llamarse novel si se lo compara, por ejemplo, con San Millán, santo eremita nacido en el siglo V y a cuya vida también se dedicó el poeta. ¿Será esta cercanía en el tiempo la que vuelve al santo, acaso, más humano? Lo cierto es que en el proceso de construcción identitaria del abad del monasterio de Silos, en el que el afán de superación se encuentra dirigido hacia fines espirituales, una figura es la que prima: la del corazón.

Qué valores condensa esta figura y qué lógicas impone en el proceso de subjetivación del santo son algunos de los interrogantes que se pretenden abordar, ante la percepción de que ni la disciplina del cuerpo, ni la educación del gesto parecen ser suficientes, si la voluntad que guía el obrar no es sincera. *Locus* de la presencia divina, el corazón es aquello que permite dar cuenta de la interioridad y mostrar al sujeto en su verdad.

Palabras clave: berceo, corazón, interioridad, Santo Domingo.

...es necesario sondear los corazones
Jean-Luc Nancy

I. Gobernar con el corazón

En las tierras castellanas de Carazo se yergue un monasterio cuya fachada derruida nos habla de un espacio caído en desgracia. En su interior, uno de los monjes be-

nedictinos que en él habitan eleva su plegaria a Dios. Con las rodillas en el suelo y los ojos en el altar, ruega por un pastor que devuelva al monasterio de Silos a su antiguo esplendor, si no por él, al menos por aquellos buenos antecesores que construyeron el monasterio bajo la tutela de San Sebastián.

Como la plegaria abreva en la buena voluntad del monje, la oración es oída por la divinidad, quien responde enviando un nuevo abad. Sin embargo, es gracias al rey, como explica el poeta, que la respuesta divina puede vehiculizarse:

La oración devota ca faciéla el monge aspiró en el rey, una cosa que ante	fue de dios exaudida, de voluntad complida; príncipe de bona vida, non avié comedia. (199)
------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------

Vínoli adesoras de dar el monasterio metrié Dios en la casa cessaré por ventura (Ruffinatto, 1992)	al rey en coraçón al precioso barón, su sancta bendición, aquella maldición. (200)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------

El monje realiza su pedido, la divinidad escucha, e inmediatamente inspira al rey don Fernando con un pensamiento que hasta el momento no había considerado: ofrecerle el puesto de abad a un clérigo que había venido desde Navarra huyendo de la animosidad de su rey, don García. Si bien las acciones del rezo, la escucha divina y la ocurrencia regia se encuentran concatenadas en una secuencia temporal, la disposición que cada una de ellas posee en la cuarteta devuelve una extraña sensación de simultaneidad: al momento exacto en que Dios escucha el ruego del monje (ruego y escucha son acciones expresadas en los primeros dos versos de la estrofa), el rey es insuflado por la divinidad a nombrar al nuevo abad (siguiente par de versos). Por su parte, la segunda estrofa citada reformula y explicita este último momento: es repentinamente (*adesoras*) que al rey se le ocurre entregarle el monasterio a la persona que logrará conjurar el abandono en el que se encuentra olvidado.

Sorprende, sin embargo, el modo en que el poeta codifica esta ocurrencia, pues, si bien se explicita que es gracias a la infusión divina que don Fernando piensa en el nuevo nombramiento, el carácter infuso del hecho se ve difuminado por la locución “vínoli... en coraçón”. Pareciera así que la decisión y el deseo de designar un nuevo abad que garantice la recuperación del monasterio –y con él, el bienestar del reino–¹ nace del corazón del rey, emerge desde el centro mismo de su per-

¹ En la medida en que la vida monástica, abocada al servicio de la divinidad redundante en beneficio

sona. Pero, ¿por qué la agencialidad de la figura divina se ve elidida por esta otra figura, la del corazón?

En un breve artículo sobre el uso de las metáforas corporales en la Edad Media, Jacques Le Goff (1992) recupera del *Dictionnaire du Nouveau Testament* las siguientes palabras acerca del corazón que, entre otros sentidos, parecería designar “el centro de las elecciones decisivas, de la conciencia moral, de la ley no escrita, del encuentro con Dios” (p. 16). En una primera instancia, que el corazón condense el espacio de la razón y con ella, el centro de las decisiones, pareciera explicar el modo de expresar la ocurrencia: *Vínoli adesoras al rey en coraçón*. Sin embargo, el hecho de que el corazón sea a su vez, y tal vez por ello mismo, el lugar del encuentro con Dios, es lo que termina de delinear de forma acabada el sentido de la construcción. El rey don Fernando encuentra repentinamente la solución a un doble problema: el abandono que padece el monasterio de Silos y la solicitud por parte de este clérigo extranjero de ser acogido en sus dominios. El rey decide desde su corazón, lo que equivale a decir que decide apuntalado por la guía divina: la ocurrencia, entonces, porta un carácter de innegable legitimidad pues es el resultado de una comunión con la divinidad en el centro mismo de la interioridad. De este modo, aunque los versos citados elidan de manera directa el origen divino de la acción, o justamente por esta razón, la presencia de la divinidad puede leerse en el corazón mismo del rey².

II. El centro de la sinceridad

Pero, ¿quién es este clérigo extranjero que llega a la corte del rey don Fernando solicitando su favor? Este hombre santo es Domingo, quien gracias a la justa decisión tomada por el rey será designado abad del monasterio que terminará siendo

del reino al buscar garantizarle el amparo divino, el bienestar de ambos espacios (monasterio / reino, reino / monasterio) es el resultado de una íntima coincidencia, cifrada en el poema en la conducta ejemplar del monarca. Es el rey don Fernando quien recuerda a sus súbditos que “Es por un monasterio un regno captenido, / ca es días y noches Dios en élli servido; / así puede seer un regno maltraído / pora un logar bono, si es esperdecido” (204), exaltación de la eficacia de la vida monástica que Ruffinatto subraya en sus notas.

² Resulta propicio remarcar, aunque un análisis más detallado supere los límites de esta ponencia, cómo los hechos protagonizados por el rey don García en el monasterio de San Millán –en una escena anterior a la comentada y que, sugestivamente, sienta las condiciones para que la misma suceda–, se ofrecen a modo de reverso ¿exacto?: dos reyes (hermanos), don Fernando y don García; tomando decisiones relativas a un monasterio, el de Silos y el de San Millán. Pero mientras que don Fernando decide en favor de su reino, guiado por la gracia divina, don García actúa en favor de su codicia, promovida por la acción demoníaca. Así, la justicia que don Fernando ejemplifica con sus actos cobra mayor resonancia en el contraste con el accionar desviado de su hermano. Y si la figura que cifra una decisión bien tomada es la del corazón, morada de la divinidad, en la escena protagonizada por don García es el exabrupto lo que prima, la exigencia de una conducta sacrílega y la promesa de la mutilación.

conocido con su nombre. Nos situamos, pues, en un momento crucial en la vida del santo: aquel en el que alcanza la cúspide de su carrera clerical, tras un largo derrotero que no hace más que certificarlo una y otra vez en su santidad.

Antes, sin embargo, de adentrarnos en este recorrido, vale la pena detenernos en las palabras que don Fernando dice frente a sus "barones", "mayores príncipes" y "sabidores", luego de tomar su decisión: "'Oíd', dixo, 'amigos, unos pocos sermones, /a lo que decir quiero abrid los coraçones'" (Ruffinatto, 1992, 201). Como puede apreciarse en la apelación del rey, una decisión que se distingue por haber sido gestada en el terreno simbólico de la presencia divina (terreno que se yergue a la vez como espacio de encuentro con la divinidad y lugar de su actividad)³, para ser compartida pide una necesaria recepción desde esa misma interioridad. El rey solicita que su ocurrencia infusa sea recibida por su corte desde la buena predisposición que supone tener el corazón abierto. Y sus súbditos no sólo concuerdan en lo justo y promisorio de esta decisión, sino que una vez informado el obispo del monasterio, y enterados de la buena nueva, los monjes de Silos elevaron sus gracias a Dios y, como dice el poeta "el 'Te Deum laudamus' de buen cuer lo dixieron" (Ruffinatto, 1992, 210d).

Con la insistencia que se desprende de la repetición (tres veces en el acotado espacio de once estrofas), Berceo pone en relación el nombramiento de Domingo como abad del monasterio de Silos con el corazón. Pero no con el corazón como un mero órgano físico, sino como aquel espacio que vincula al hombre con Dios y que, por eso mismo, se religa con aquello que es puro, justo, sincero.

Resulta oportuno hacer hincapié no solo en la justicia que se desprende del nombramiento de Domingo como abad de Silos (es el "rei del buen tiento" el que lo aconseja, y es Dios quien lo habilita; y el beneficio redundará en favor tanto del monasterio como del reino), sino en la condición de genuina sinceridad que se desprende del acto. Domingo, que viene huyendo del rey de Navarra, es recibido en la corte del rey don Fernando quien no duda en un solo momento de su dignidad. Y la dignidad que puede predicarse de este futuro santo es bifronte, en tanto que nos habla del decoro exigido de quien sabe comportarse; y, a la vez, de quien es merecedor (digno de), justamente por la conducta que sostiene. El rey lo menciona así en su discurso: "Si a todos ploguiesse, terría por bien esto: / oviésemos un omne devoto e honesto, / e tal es mi creencia que yo lo tengo

³ Al consultar el *Diccionario de Símbolos* de Chevallier y Gheerbrant (2009) es posible encontrar valores simbólicos que enriquecen la perspectiva que Le Goff (1992) toma del *Dictionnaire du Nouveau Testament*. Entre ellos, aquel que encuentra en el corazón "el símbolo mismo de la presencia divina y de la conciencia de semejante presencia" y a la vez, "el lugar de la actividad divina", en tanto espacio primordial hacia el cual retorna la persona en su andadura individual (S.v Corazón).

presto, / en qui yo non entiendo de desorden nul gesto" (Ruffinatto, 1992, 205). Cabe decir que esta honestidad no es puesta en duda, justamente porque la recepción que Domingo recibe en esta nueva corte encuentra también su cifra en el "abrid los coraçones" con el que el rey interpela a sus súbditos. Casi podría intuirse que un corazón puro reconoce la sinceridad de otro corazón de su misma condición. Y decimos que resulta oportuno subrayar esta sinceridad, pues que el corazón sea el espacio de la verdad interior proyecta de modo inmediato una exterioridad religada, no sin tensiones, con aquello que aparenta.

Antes de ser nombrado abad de Silos, Domingo se desempeña como clérigo en el monasterio de San Millán en donde le ocurrirá todo lo contrario. Recién llegado, el poeta deja constancia de que la conducta del santo es en todo momento ejemplar, a tal punto que sus gestos, sus actos y su voluntad se encuentran apuntalados por la regla benedictina. Gestos, actos y voluntad: una interioridad digna en consonancia con un quehacer honesto. Sirvan las siguientes estrofas como suma de su conducta ejemplar,

Apriso bien la orden andando en convento, manso e abenido, homilloso en fechos,	el novel caballero, exo muy buen claustrero, sabroso compañero, en dichos verdadero. (84)
------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------

Grado bueno a Dios non abinié nul monge lo que dicié la regla guardava bien la orden, (Ruffinatto, 1992)	e a Sancta María, mejor en la mongía; facié él toda vía, sin ninguna folía. (85)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------

En particular, el último verso de la primera estrofa citada, en el cual se propone una distinción que no podemos dejar desapercibida: "homilloso en fechos, en dichos verdadero" establece una distinción evidente entre *hacer* y *decir*, entre actos y palabra, pero también, y más importante aún, entre la impostura y lo sincero, entre una exterioridad que aparenta y una interioridad que no otra cosa puede enunciar que su propia verdad.

Lo interesante es que Berceo no escapa a este distingio, aunque lo utiliza para reafirmar la integridad del santo. Así, pocas estrofas más adelante, vuelve a expresar que tanto en lo que refiere a la conducta visible (actos, gestos) como a las motivaciones internas, Santo Domingo se yergue como figura ejemplar:

Porque era tan bono,
e la obediencia
e de tan bona guisa
algunos avié dellos

el fraire tan onesto,
lo trovaba tan presto,
era todo su gesto,
que les pesava esto. (90) (...)

A él catavan todos
ca yacié grand tesoro
por padre lo cataban,
foras algún maliello
(Ruffinatto, 1992)

como a un espejo,
so el su buen pellejo;
essi sancto concejo,
que valié poquellejo. (92)

Hay, sin embargo, en el último verso de cada estrofa, la introducción de una nota de discordia. Ante este clérigo que muestra un gesto *de tan buena guisa*, correlato de una interioridad que es entendida como un *grand tesoro*, hay quienes no se encuentran a gusto, hay quienes se niegan, en su maldad, a seguir su ejemplo.

Tal vez pueda verse en estos versos, que inscriben en el poema una nota discordante ante la figura del Santo, el preanuncio de lo que sucederá. Como si la discordia sirviese de antesala a la duda, y esta fundase la necesidad de poner a prueba. Lo cierto es que el abad de San Millán busca poner a prueba a Santo Domingo, para certificar que tal como demostraba *ser, era*; justificando esta necesidad con la siguiente máxima: "oímos la lengua mas el cuer non sabemos" (Ruffinatto, 1992, 95d).

Cómo ya hemos mencionado, el corazón aparece entonces como el bastión último de la interioridad, cifra de la comunión con la divinidad, espacio absoluto de la sinceridad. Es preciso entonces acceder a ese corazón, única prueba fehaciente que puede otorgarle legitimidad a los actos, a los gestos, a las palabras. Ante las sospechas del abad, el juego de oposiciones parecería subvertirse: no importa cuán ejemplarmente se conduzca Santo Domingo, ni cuánto de su interior pueda inteligirse en sus expresiones, es su corazón lo que hay que sondear en busca de la verdad, es a ese "grand tesoro so el su buen pellejo" al que hay que acceder. Y a diferencia de los corazones receptivos con que Santo Domingo se encontrará al ser recibido por el rey don Fernando, aquí, en San Millán, sólo una vez superadas las obras impuestas, "abriéronli las puertas de grado los porteros" (Ruffinatto, 1992, 117d).

III. La luz del Corazón

En tanto *Vita*, el poema de Berceo se organiza alrededor de una figura que se nos quiere dar a conocer. Y lo propio en la reconstrucción de esta figura parece

ser la división. Santo Domingo, como cualquier otro humano, no escapa a la lógica que concibe la exterioridad del sujeto como el espacio de la falsedad, y su interioridad como el topos de lo auténtico, lugar de la comunicación divina, territorio íntimo que funda la dignidad de la persona. Sin embargo, este distingo parecería ser un recurso privilegiado al momento de delinear al santo.

Como figura elegida por la divinidad, la exterioridad de Santo Domingo se rige por un alto grado de codificación: el gesto educado; los actos, ejemplares. Ya de niño se ve que “[t]raíe en contra tierra los ojos bien premidos” y que “los labros de la boca teniéllos bien cosidos” (Ruffinatto, 1992, 12). En cuanto a su adultez, además de los comentarios a su gesto *de tan bona guisa* ya vistos, ordenado en el monasterio de San Millán es presentado con “los ojos apremidos, el capiello tirado, / la color amariella como omne lazado” (Ruffinatto, 1992, 86cd). Sobre sus actos, baste introducir como ejemplo lo que de él se predica en la cuaderna 41: “Ponié sobre su cuerpo unas graves sentencias, / iejunios e vigiliass e otras abstinencias, / guardávase de yerros e de todas falencias; / no falsarié por nada las puestas conveniencias”. Pero la estricta regulación del gesto y la conducta, pertenecientes al paradigma de la exterioridad y por tanto, falseables, no parecerían ser suficientes. No lo son, si no fuese posible confirmar que esa exterioridad es fehacientemente expresión de una interioridad que pueda juzgarse ejemplar. He ahí la importancia capital de la figura del corazón, la cual aparece por primera vez mencionada cuando Domingo deja de ser niño pastor para pasar a educarse como clérigo. Luego de dar cuenta de sus estudios, Berceo explica: “Fue alçado el moço pleno de bendición, / salló de mancebía, ixió sancto varón; / fazié Dios por él mucho, oyé su oración, / fue saliendo afuera la luz del corazón” (Ruffinatto, 1992, 40).

Una vez percibida la lógica dual que opone catadura exterior y espacio interior como constitutiva del sujeto, es posible apreciar que, puesta en marcha, su retroalimentación parece no tener fin. Si bien Santo Domingo muestra desde el inicio de su vida una conducta altamente codificada en función de un afán de superación dirigido hacia fines espirituales, es preciso que su expresión y su conducta sean legitimadas por medio de la sinceridad, cuyo *locus* por excelencia es la interioridad, cifrada en la imagen del corazón. No sorprende que, si el corazón es el espacio por excelencia de la comunicación con la divinidad, la luz que irradian sea homologable a la propia luz del Creador: “Jesús es la luz del mundo, [y] los creyentes también deben serlo, convirtiéndose en reflejos de la luz de Cristo y obrando en consecuencia” (Chevallier y Gheerbrant, 2009, p. 666). La cita de Chevallier (2009) es elocuente y nos dirige al último eslabón de la cadena: si el corazón es la cifra de la interioridad del sujeto, y la luz que irradia expresa su elevación espiritual (asociada a una verdad religada a la divinidad), preciso es que las obras

del sujeto se correspondan con esta luminosidad⁴. Así, la exterioridad pasible de sucumbir a las apariencias solo puede legitimarse por medio de un corazón sincero, el cual se expresa por medio de una conducta ejemplar. El punto álgido de este circuito en el que se gesta la santidad de Domingo siempre está, sin embargo, en el corazón. Como ya hemos visto, es el corazón lo que busca sondear el abad de San Millán antes de convertir a Domingo en prior del monasterio, así como es desde el corazón que el rey don Fernando lo recibe en su corte y lo destina a ser el abad del que luego de su muerte pasaría a ser conocido como el monasterio de Santo Domingo de Silos.

En la gesta de la santidad de Domingo pareciera haber una busca por la autenticidad. Tal vez, esta necesidad pueda adjudicarse al hecho de que, a diferencia de San Millán (nacido en el año 474), a cuya vida también se dedica Berceo, Santo Domingo sea un santo novel (nace tan solo dos siglos antes de la composición del poema), y tal vez por ello mismo más cercano, más humano. Es en esta humanidad, que busca ser digna a los ojos de Dios, que la contrición del cuerpo y la codificación del gesto y de los actos permiten esbozar una gramática propia del auténtico y perfecto cristiano. Y si los actos permitirían ver de soslayo el interior, por medio del exterior, es la figura del corazón la que termina de exponer al santo en su verdad. Como si de un retrato se tratase (y es por ello que me remito a Jean-Luc Nancy), el poeta, al introducir la figura del corazón, “nos invita a mirar un alma en o sobre la figura que presenta” (Nancy, 2006, 27)⁵, una interioridad que busca ser digna a los ojos de Dios, y que legitimará como ejemplares sus obras a los ojos del prójimo.

Bibliografía

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.

⁴ De hecho, cinco cuadernas después de aquella en la que aparece mencionada la luz del corazón, puede leerse: “Toda Sancta Ecclesia fue con él enalçada, / e fue toda la tierra por élli alumbrada”(Ruffinatto, 1992, 45ab). En cuanto a la asociación entre luz y verdad, resulta de interés consultar el Tesoro de la Lengua Castellana o Española, de Covarrubias (1995), quien siglos más tarde ofrecería como una de las acepciones de alumbrar: “encimarlo en la verdad, porque sin ella va a ciegas”.

⁵ Destaco el hecho de que la interioridad busque expresarse emplazada en el lugar mismo de la exterioridad. La sugerente idea la tomo de *La mirada del retrato*, de Jean-Luc Nancy (2006), en donde afirma: “El retrato no alcanza, pues, su dignidad artística sino a condición de ser, como lo formula la tradición, retrato del ‘alma’ o de la interioridad, y ello, no *con preferencia* a la apariencia exterior, sino cabalmente *en lugar de* esta apariencia, en su propio espacio, directamente al nacer sobre la tela del pintor” (26).

Covarrubias, S. de (1995). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. de Felipe C.R. Maldonado, revisado por Manuel Camarero. Madrid: Castalia.

Le Goff, J. (1992). "¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media". En Nadaff, R.; Feher, M. y Tazi, N. (coord.). *Fragments para la historia de un cuerpo humano* (vol. 3). Madrid: Taurus.

Nancy, J.L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

— (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Ruffinatto, A. (1992). Vida de Santo Domingo de Silos. En Uría, I. (coord.). *Obra Completa De Gonzalo de Berceo*. Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Edición patrocinada por el Gobierno de La Rioja.

EL FALSO MESTURERO. EL EPISODIO DEL LEÓN Y EL BUEY EN *CALILA E DIMNA* Y *PANCHATANTRA*

Florencia Miranda
Secrit – Ilbicrit
miranda.florencia@gmail.com

Resumen

Si bien la naturaleza del vínculo que atañe al *Panchatantra*, colección sánscrita de relatos ejemplares compuesta alrededor del siglo I a.C., y *Calila e Dimna* (c. 1253) ha sido –y aún es– objeto de diversos e interesantes debates, la relación entre ambos textos es estrecha e innegable. La antología india constituye una fuente, más o menos directa, del ejemplario hispánico.

Partiendo de esta premisa, se llevará a cabo un análisis comparativo del capítulo III de la colección hispánica, “Del león et del buey” –cuyos personajes, los chacales Calila y Dimna, le dan nombre al texto en romance–, y de su contraparte y fuente, el Libro I de la antología india. Se hará hincapié en la teorización presente en cada una de estas versiones acerca de la relación entre el rey y sus privados y el ascenso social mediante la astucia, temas que son tratados de forma más explícita en la antología sánscrita, y de manera más indirecta y asimilados a nivel argumental en la versión hispánica. Asimismo, se analizará la diferencia entre el buen y el mal consejero, temas centrales en ambos libros y fundamentales en el género ejemplar bajomedieval.

Este análisis se realizará atendiendo a las particularidades de cada texto, resaltando las semejanzas y diferencias entre estos, con el objetivo primordial de profundizar y enriquecer el estudio de la colección hispánica, concebida como el resultado de sucesivas traducciones y asimilaciones culturales.

Palabras clave: literatura ejemplar, privados, traducción cultural.

Introducción: El vínculo entre *Calila e Dimna* y *Panchatantra*

Mucho se ha debatido acerca del vínculo que atañe a *Calila e Dimna* y *Panchatantra*. El texto hispánico, enviado a traducir por mandato de Alfonso X cuando aún era infante en 1251 –fecha consensuada por la crítica pero que tampoco goza de aceptación absoluta– se supone derivado de la colección india, compuesta alre-

dedor del siglo III d.C. En su edición crítica de *Calila e Dimna*, Hans Dohla (2008) afirma que “El *Kalila wa-Dimna* tampoco es una mera traducción del *Pañcatantra* (a través de una versión persa intermedia) (...) sino que se trata de una compilación de varios cuentos indios y persas, cuya parte esencial constituye el *Pañcatantra*” (p. 9).

En su edición, María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua (1984) también aseveran que en *Panchatantra* “reconocemos una gran parte del material que aparece en el *Calila* (particularmente los capítulos III, IV, V, VI, VII y VIII de la versión castellana medieval), aunque existan notables diferencias entre ambas obras” (p. 11).

Teniendo en cuenta este vínculo indirecto entre ambas obras, en el presente trabajo se llevará a cabo un cotejo entre ambas versiones con el objetivo de lograr un entendimiento más cabal y profundo de la colección hispánica, concebida como el resultado de modificaciones sucesivas producto de un pasaje intercultural que abarcó al menos diez siglos y dos continentes.

Para llevar a cabo este cotejo, se pondrán en relación una traducción de José Alemany Bolufer del *Panchatantra* sánscrito y la edición de Cacho Blecua y Lacarra del *Calila e Dimna* hispánico. Asimismo, se utilizará –en caso de ser necesario– como una tercera fuente de comparación una versión de *Las fábulas de Bidpai*, de la rama siríaca del texto, traducida al inglés por Keith Falconer, con el objetivo de no dejar de lado al menos parte de la línea islámica de la colección.

El foco del interés estará puesto en el relato marco del capítulo III de la colección castellana, llamado “Del león et del buey”, que narra la historia de los personajes que dan nombre a la colección: los chacales Calila y Dimna. En este relato se ponen en juego temáticas que son características de la literatura ejemplar, como las intrigas dentro de los círculos cortesanos, el vínculo entre el rey y sus privados y la necesidad de consejo del monarca. Estas cuestiones serán analizadas con el objetivo de desentrañar la naturaleza del vínculo entre el rey y sus consejeros, concebido este como una relación inestable, temporal y cargada de arbitrariedades.

Calila y Dimna o dos formas de concebir el entorno real

La historia se abre con la aparición del buey en el bosque que representa la corte del león; este buey, inicialmente malherido, se recupera en soledad y comienza a dar “unas voces” que espantan al monarca. El temor del rey se ve reflejado en una suerte de inmovilidad que lo paraliza: esta súbita detención de sus tareas reales está narrada con una sumatoria de detalles en el texto sánscrito, que está au-

sente en la colección hispánica. Mientras que en *Panchatantra* se afirma que el rey estaba yendo con toda su corte a beber agua de un arroyo, y el sonido de los bramidos del buey hizo que detenga a todo su entorno, e incluso aclara en qué posición se situó el monarca junto con sus acompañantes (“La posición en cuatro círculos es la siguiente: el león, su corte, la tropa mediana y luego la inferior” [Alemany Bolufer, 1949, p. 26]), esta situación no está desarrollada en la colección hispánica –tampoco en el texto siríaco–. En *Calila e Dimna* se afirma que el león “era muy loçano, et quando oía la boz de cómmo el buey bramaba, en que non tal cosa avía oído, espantávase mucho, mas non quería que gelo sopiesen sus vasallos” (Blecua y Lacarra, 1984, p. 125).

Esta elisión, si bien no altera el sentido de los sucesos narrados, sí hace menos explícita la preocupación del chacal Dimna, quien, en la colección sánscrita, se sorprende por la súbita detención del rey en su camino al arroyo y muestra su interés en ofrecerse como consejero real. En la colección hispánica también hay una alusión a la inmovilidad del rey, que “non se mueve nin se solaza commo solía fazer” (Blecua y Lacarra, 1984, p. 125) que podría considerarse en relación con lo narrado en el texto indio.

Por su parte, los chacales Calila e Dimna se encuentran en una posición marginal dentro de la corte real de un león: marginal en todo sentido, dado que el lugar que ocupan es en las puertas de su palacio. Ambos sostienen una actitud diametralmente opuesta ante esta situación: mientras que Calila está satisfecho con el lugar que ocupa, Dimna sólo ambiciona llegar cerca del rey para poder aconsejarlo. En la colección sánscrita, estas ansias de poder del chacal podrían explicarse por su pertenencia a un linaje caído en desgracia: ambos son hijos de un ministro del león, que había perdido sus cargos¹.

En un texto comparativo en el que también se analiza el episodio del león y del buey, Petrea Lindenbauer (2009) afirma:

Mientras que en la discusión de los chacales, en *Tantrakhyayika* [el texto indio] se trata de llegar al rey mediante el poder de la mente, en *Calila e Dimna* resulta ser la nobleza, como rango y actuación noble lo que aparece en un primer plano. (p. 10)

En efecto, el debate en el que se trenzan los dos chacales apenas Dimna menciona su afán de acercarse al león versa sobre los siguientes tópicos: la pertinencia del

¹ Estrella Ruiz Gálvez Priego (2002) afirma que tanto el buey Senceba como los chacales se presentan en la historia como víctimas de una caída: la del buey, literal, que contrasta con la decadencia simbólica de Calila y Dimna, en tanto hijos de un antiguo servidor del rey caído en desgracia (45ab).

interés de un simple servidor por los asuntos personales de su monarca (“¿qué has, que preguntas lo que non has menester, nin te tiene pro en lo preguntar?” [Blecua y Lacarra, 1984, p. 125]); la imposibilidad del ascenso social, concebido como un afán de ambición desmedido (“cada un omne a su medida et a su prez; et quando se quiere tener con ella, dévese tener por pagado con ella” [Blecua y Lacarra, 1984, p. 127]); la contraposición con la opinión de Dimna, quien considera el deseo de mejorar la situación personal como una acción noble y acertada (“mas trabaja el omne en mejorar su fazienda por que aya lugar de fazer plazer a sus amigos et el contrario a sus enemigos. Et los omnes viles son aquellos que se tienen por abondados con poca cosa et alégranse con ella” [Blecua y Lacarra, 1984, p. 126]); el afán de pertenencia a la nobleza (“pujar a la nobleza es muy noble cosa et grave, ca abaxarse della es vil cosa et rafez” [Blecua y Lacarra, 1984, p. 127]); y, finalmente, se confrontan dos visiones contradictorias acerca de la relación del rey con sus consejeros cercanos: mientras que Calila afirma que el monarca se vincula con su entorno por el mero hecho de la cercanía, Dimna, apelando nuevamente al peso de la ambición personal, afirma que “los que son con el rey non fueron con él sienpre, mas con su femençia alcançaron las dignidades del rey” (Blecua y Lacarra, 1984, p. 129).

En las tres versiones de la colección se sostiene la idea de Calila, que afirma que el monarca se vincula con aquellas figuras que están cerca de él, y para ello se utiliza una interesante comparación: en *Panchatantra*, la frase con la que el chacal ilustra su idea plantea “El rey aprecia al hombre que tiene cerca, aunque sea ignorante [...] los reyes, las mujeres y las plantas rastreras abrazan a quien tienen a su lado” (Blecua y Lacarra, 1984, p. 29); en *Calila e Dimna*, esta misma idea se expresa en una frase análoga:

Ca dicen los sabios que el que es de la conpañía del rey et de la muger que non lo allegan a sí por mayor bondat, mas porque está más cercano que otro bien, así commo la vida que se non trava al mayor árbol, mas al que más açerca le está. (Blecua y Lacarra, 1984, p. 129)

La misma idea aparece plasmada en la versión siríaca: “[el príncipe] es como un jardín: los extremos de sus ramas solo se entrelazan y se extienden sobre aquellos árboles o muros que están cerca de él” (Falconer, 1885, p. 7, traducción propia).

El hecho de que en las tres versiones se sostenga la continuidad de una frase que contiene elementos tan específicos puede afirmar la idea de una difusión escrita de estas historias, tal como sostiene Lindenbauer (2009) en su trabajo.

La figura del Rey: Entre la inmovilidad y el movimiento desesperado

Dado que la historia de los chacales tiene como tema principal el logro de la cercanía con el monarca, concebido como el fin último del cortesano, es menester preguntarnos qué lugar ocupa el rey en este relato. Se ha afirmado previamente que en las alusiones del texto hispánico a su figura no se lo menciona con el vocablo rey, sino que siempre se lo denomina por su naturaleza de león, mientras que se reserva esta terminología para los casos en los que se habla de la monarquía en tanto institución (Mencé-Caster, 2002). Esta afirmación puede abrir el debate a pensar qué tan representativo de la institución monárquica es este león, que se nos presenta como un rey fallado e incompleto. A la vez, estas características son funcionales al desarrollo del género ejemplar: para que las enseñanzas de los consejeros sean pertinentes y necesarias, es menester que exista un sujeto cuyo accionar y razonamientos requieran de un apoyo y una guía permanentes. Robert Irwin (1992) lo manifiesta de manera enfática: "Los reyes animales tienden a ser caprichosos y estúpidos, y cuando actúan sabiamente es porque han tomado el consejo de algún animal más sabio que ellos. (...) En otras partes del libro (Calila) hay un ataque explícito a los reyes" (p. 40, traducción propia).

El león se muestra, en su planteo inicial, como un monarca sin capacidad de reacción: ante una posible amenaza externa representada por los sonidos del buey, las distintas versiones coinciden en remarcar su inmovilidad. En la colección hispánica, la acción que prima es el intento de esconder su miedo de sus vasallos, con el afán de no aparentar debilidad. Afán que no logra cumplir, si atendemos al hecho de que incluso entre Calila y Dimna, que viven en las puertas de la corte, se corre el siguiente rumor: "Ya vees cómo está el león en su lugar recachado, que non se mueve nin se solaza commo solía fazer" (Blecua y Lacarra, 1984, p. 125). Estas palabras de Dimna confirman por un lado la interrupción del accionar normal del león, que es notado por los miembros de su corte, y asimismo lo ratifican como un líder débil. Dimna traduce esta debilidad como una oportunidad para acercarse al rey y convertirse en su consejero a fuerza de brindarle consejos atinados.

El primer encuentro entre Dimna y el León vuelve a situar a este último en un lugar cuestionable desde el punto de vista de la astucia cortesana: hace partícipe a Dimna, quien es prácticamente un desconocido, de su secreto, y lo envía en una suerte de misión diplomática para tratar con el buey Senceba. Mientras aguarda el retorno de su flamante privado, el león es invadido por dudas acerca de su accionar y la lealtad de Dimna, y estas dudas se reflejan a nivel textual en un encañamiento de premisas, coordinadas por el nexos disyuntivo "o", que se ven espejadas en la reanudación del movimiento, esta vez como consecuencia de un enojo incontenible que le impide quedarse en el lugar.

Et fuese Dina, et pensó el león en su fazienda, et dixo en su corazón: —No fize bien en firmar en este para enviarlo al lugar do lo enbío, ca el ome, si es de casa del rey et es por luengo tienpo desdeñado non lo mereciendo o mezclado a tuerto, o si [es] conoçido por cobdiçioso o por maliçioso, o si es muy pobre (...)

Et non çesó el león de hablar consigo mismo et de se maltraer, tanto que se levantó del lugar donde estaba, et arrufávase de mala manera. (Blecua y Lacarra, 1984, pp. 135-136)

En las versiones india y siríaca también se enfatiza el contraste entre la inmovilidad anterior del rey y el movimiento constante que genera la inquietud por la suerte y las intenciones de Dimna; sin embargo, en ambas se hace especial hincapié en la desesperación del león, sus movimientos en círculo, y su posterior disimulo al ver llegar al chacal, a quien intenta ocultar toda huella de su preocupación (Alemany Bolufer, 1949, pp. 40-41; Falconer, 1885, pp. 14-15). Esta centralidad del nerviosismo traducido en movimiento y su ocultación están ausentes en la colección hispánica, que solo se limita a narrar los movimientos del león.

La problemática de la amistad del león y el buey

La amistad que forja el león con Senceba, a instancias de la mediación de Dimna, también redundante en consecuencias negativas para la figura del monarca. En *Panchatantra* se explicita el malestar de la Corte por la afición del rey, animal carnívoro, a pasar el tiempo con un buey, herbívoro.

Es menester realizar una salvedad acerca de la corte animal y la diferenciación entre animales carnívoros y herbívoros. En *Calila e Dimna* es posible encontrar múltiples referencias a la separación entre el león, que es comedor de carne, y el buey, que es comedor de hierba (Blecua y Lacarra, 1984, pp. 151 y 157, entre otras). Afirma Oliver Wacks (2007) que la lección que se desprende de la interacción entre animales carnívoros como el rey y herbívoros como el buey puede resumirse en que:

(...) mientras que los herbívoros pueden ser de naturaleza afable y gentiles consejeros, carecen del instinto asesino para sobrevivir en el ámbito de la política. A la inversa, mientras que el león carnívoro puede ser un gobernante fuerte, depende del buen consejo para mantener su poder. Por lo tanto, es menester dejar que los consejeros aconsejen y que los gobernantes gobiernen. (p. 126)

La frecuencia con la que el león y el buey comienzan a interactuar y la influencia que el segundo mantiene sobre el primero despiertan el malestar de Dimna, que

se ve desplazado del lugar que tanto ambicionó conseguir. Sin embargo, en *Panchatantra* se explicita la naturaleza de la relación entre el rey y Senceba como una suerte de vínculo tutor-alumno, en el que el monarca recibe los conocimientos de su vasallo, que “había hecho profundos estudios de muchas ciencias y tenía una elevada y poderosa inteligencia” (Alemany Bolufer, 1949, p. 50). No obstante, la asimilación de estos conocimientos por parte del rey es perfilada de manera negativa: se abstiene de la caza de animales (porque imita el accionar del animal comedor de hierba) y, por lo tanto, se aleja de su entorno cortesano habitual, que se disuelve a raíz de la ausencia de un líder. En este caso, el vínculo entre un animal carnívoro y uno herbívoro es negativo en tanto la influencia mutua necesariamente implica que uno de los dos abandone su naturaleza original.

Por su parte, el relato hispánico no es tan explícito ni tajante en su descripción de la naturaleza del vínculo entre el león y el buey:

(...) el león aprivólo et allególe a sí, et tomó consejo dél, et metiólo en sus poridades et en sus cosas. Et duró así el buey un tiempo, et ívale toda vía queriendo más et pagándole más dél, atanto que fue el más privado de su conpañã, et el que más él amava et preçia. (Blecua y Lacarra, 1984, p. 137)

Es decir, no hay una apreciación crítica *a priori* del accionar del león, ni este tiene resultados catastróficos para el entorno real. Sin embargo, puede rastrearse un eco del malestar que genera en la Corte la amistad entre el monarca y el buey en las siguientes palabras de Calila: “Si tú pudieras matar a Sençeba sin daño del león, fazlo, ca la su privança nos ha fecho mal a nos et a los otros vasallos” (Blecua y Lacarra, 1984, p. 147). Esta frase constituye toda la explicitación de la dimensión negativa de esta unión.

Esta no explicitación de la influencia perniciosa de Senceba sobre el león tiene como consecuencia el énfasis en el accionar negativo del chacal, que no está justificado por ningún desentendimiento del rey de sus deberes reales.

A manera de conclusión

Este trabajo no pretende ser de ninguna manera una reconstrucción de los cambios que implicó el pasaje intercultural de la fuente india al contexto ibérico, empresa demasiado ambiciosa para lo acotado del presente escrito. Sin embargo, consideramos que la utilidad de la comparación entre el texto indio y el hispánico brinda claridad sobre aspectos específicos de la colección castellana. En primer lugar, la imagen del rey, que al mostrar temor de la irrupción del buey en el bos-

que, se presenta como una figura débil y con necesidad de guía permanente. La inacción del león se manifiesta de manera espacial: es un líder que no solo no enfrenta una posible amenaza externa, sino que se inmoviliza y, en ciertas versiones, también inmoviliza a su entorno. En segundo lugar, la naturaleza del vínculo entre el rey y sus consejeros, que puede tornarse pernicioso si la influencia del privado no redundo en un mejoramiento de las tareas reales; influencia cuya negatividad es enfatizada en algunas versiones de *Calila e Dimna* y en otras se mantiene implícita, pero que nunca desaparece. En tercer lugar, los debates en torno a los manejos dentro de la corte, que implican posturas enfrentadas en lo tocante a la legitimidad del ascenso cortesano y a la idoneidad de los consejeros y allegados al rey.

En definitiva, si atendemos tanto a las modificaciones y diferencias entre las distintas versiones como a los aspectos inmanentes del texto, *Calila e Dimna* es una colección cuya riqueza aún constituye un objeto de estudio legítimo e inagotable y que aún puede aportar claridad sobre aspectos fundamentales del género ejemplar.

Bibliografía

Alemaný Bolufer, J. (ed.). (1949). *Panchatantra o cinco series de cuentos*. Buenos Aires, Argentina: Partenón.

Cacho Blecua, J. M., & Lacarra, M. J. (eds.). (1984). *Calila e Dimna*. Madrid, España: Castalia.

Dohla, H. (2008). *El libro de Calila e Dimna (1251): edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*. Zurich, Suiza: University of Zurich, Faculty of Arts.

Falconer, K. (ed.). (1885). *Kalilah and Dimnah or The Fables of Bidpai*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Irwin, R. (1992). The Arabic Beast Fable. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. (55). pp. 36-50.

Lindenbauer, P. (2009). Calila e Dimna (1252 d. J.C.) – reflejo del Panchatantra (200 a. J.C.), Argumentos para una comparación. En Ulašin, B. & Vertanová, S. (eds.). *Jornadas de estudios románicos. Sección de hispanística, Tomo I: Literatura*. Bratislava, Eslovaquia: AnaPress. pp. 201-212.

Mencé-Caster, C. (2002). Jeux référentiels et configuration d'un idéal de royauté dans le Calila e Dimna: du lion-roi au roi modèle. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*. 25(1). pp. 283-291.

Ruiz-Gálvez Priego, E. (2002). Calila e Dimna: conte du Moyen Âge et récit primordial. La version castillane du XIIIe siècle et une possible lecture. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*. 25(1). pp. 293-306.

Wacks, D. (2007). The Cultural Context of the Translation of Calila e Dimna. *Framing Iberia. Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain*. Leiden, Países Bajos: Brill.

EL MARTIRIO COMO EJE ESTRUCTURAL Y SIMBÓLICO DE LA *PASSIO* MEDIEVAL DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA (MS. ESC. H-I-13)

Carina Zubillaga
Universidad de Buenos Aires
IIBICRIT (SECRIT-CONICET)
carinazubillaga@hotmail.com

Resumen

El manuscrito h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, datado a mediados del siglo XIV, reúne una serie de vidas de santos e historias caballerescas en las cuales los modelos de vida cristiana progresan desde las santas y mártires iniciales a las reinas acusadas falsamente de adulterio que en las últimas historias representan ejemplos de sufrimiento cristiano más cercanos a los receptores del manuscrito como un libro unitario. En ninguna de las historias que componen este códice antológico castellano el martirio posee una presencia tan determinante como en la *passio* de Santa Catalina de Alejandría, la cuarta historia del manuscrito. A través de la reiteración del martirio como principal componente textual y de su narración detallada como procedimiento narrativo, la historia se construye con la muerte como el único horizonte posible de la manifestación del milagro y de la posibilidad de una vida verdadera más allá de lo terreno. El análisis del motivo como configurador a la vez estructural y simbólico de la historia permite ahondar en la dinámica de la muerte y el milagro y su relación con el poder político en los relatos ejemplares que plantean modelos de santidad femenina medieval. Los emblemas que distinguen la figura de Catalina –la rueda que recuerda el artefacto del intento inicial de martirio frustrado, la espada con la que finalmente muere, su corona regia o el anillo de bodas que la señalan como esposa mística de Cristo– dan cuenta de la riqueza de su figura, que la convirtió en una de las santas con más devotos en la Europa medieval.

Palabras clave: devoción, martirio, milagro, santidad medieval.

La *passio* de Santa Catalina de Alejandría que integra el códice h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial es un ejemplo privilegiado de la identificación del martirio con el milagro, que da cuenta en tantas vidas y muertes de santos medievales de una ejemplaridad cristiana que asocia la muerte violenta en defensa de Cristo con la ayuda sobrenatural que permite trascender lo limitado de la vida humana en pos de la promesa de salvación eterna.

El Ms. h-I-13, datado a mediados del siglo XIV, reúne una serie de vidas de santos e historias caballerescas en las cuales los modelos de vida cristiana progresan desde las santas y mártires iniciales a las reinas acusadas falsamente de adulterio que en las últimas historias representan ejemplos de sufrimiento cristiano más cercanos a los receptores del manuscrito como un libro unitario con relatos variados pero confluyentes acerca de la trascendencia de las pruebas y adversidades cotidianas¹. En ninguna de las historias que componen este códice antológico el martirio posee una presencia tan determinante como en la *passio* de Santa Catalina de Alejandría, la cuarta historia del códice en la que las muertes se suceden y se multiplican como expresión de los alcances de la redención de Cristo y manifestación privilegiada del milagro salvífico.

A través de la reiteración del martirio como principal componente textual y de su narración detallada como procedimiento narrativo, la historia se construye con la muerte como el único horizonte posible de la manifestación del milagro y de la posibilidad de una vida verdadera más allá de lo terreno. Esto queda claro ya al principio del texto, en el que los tiempos del cruel emperador Majencio, que se enfrenta a Constantino a principios del siglo IV, se caracterizan por una persecución cristiana que tiene al martirio como único destino final de quienes conserven la fe:

Aquel Maussençia moró en tierra de Luca, e desde fue enperador metiole el diablo en coraçón de fazer mal a los christianos; e puso en su corasçón de los echar de la tierra por onra de sus ídulos, e a fazerles mal e a desfazer las iglesias, e tornar los christianos a fazer los sacrificios o por dones o por tormentos. E aveno asý que él pasó a la çjudat d'Alenxandría, e mandó por todas las tierras enderredor que todos los christianos sacrificasen a los dioses de los ídulos o moriesen por graves martirios. (Zubillaga, 2008, p. 57)²

La muerte, resignificada como martirio en la historia de Santa Catalina de Alejandría, no se oculta; todo lo contrario, se magnifica y se reitera, asumiendo variantes de género y número que brindan una perspectiva bastante amplia de las formas y modalidades del martirio de los primeros tiempos de la Cristiandad.

¹ Emily C. Francomano (2003) postula concretamente la relación entre la *passio* de Santa Catalina y las historias de reinas falsamente acusadas del códice h-I-13, subrayando el recurso del debate y la relación de la virginidad con la defensa femenina como dispositivos narrativos de los relatos.

² Las citas corresponden a la transcripción de la historia presente en mi edición conjunta del Ms. Esc. h-I-13 (Zubillaga, 2008), indicando a continuación de cada cita el número de páginas y/o páginas correspondientes.

Más allá del modelo macabro y trágico que comienza a caracterizar a la muerte en el convulsionado siglo XIV³, alejado ya de las experiencias tranquilizadoras de la muerte como pasaje beatífico del siglo anterior, la narración detallada del martirio en la hagiografía medieval del período se propone claramente como modelo de muerte cristiana, de manera semejante a las artes de bien morir que intentan guiar esa experiencia estremecedora de modos más concretos en tiempos donde ya no se promueve la persecución cristiana.

Catalina es asediada por Majencio, por negarse a abandonar su fe cristiana, y enfrentada a los principales sabios del imperio en el intento de desprestigiarla. En el contexto de esa disputa, el arcángel San Miguel le preanuncia a la doncella la cercanía de su muerte, posicionando al martirio ya como eje central del relato en tanto primer milagro profético presente en la historia:

Donzella, non ayas pavor, ca a Dios fazes plazer; mas mantiénete esforçadamente, ca nuestro Señor es contigo por cuyo nonbre tú començaste esta batalla, ca Él abondadamente meterá en tu boca la fuerça de su palabra así que tus avversarios non se poderán defender contra ti, e todos serán vençidos e cofondidos por una manera d'espanto, e así serán tornados a Jhesu Christo muchos. E tú feneçerás a pequeño tiempo e serás leda por sienpre en tu esperança que jamás non morrerás, e serás resçebida en la conpañía de los ángeles. Yo só Micael, arcángelo del testamento de Dios. E enviome Dios a ti por te dezir esto. (Zubillaga, 2008, p. 63)

No olvidemos que el conocimiento del momento de la muerte, a través de anticipos como estos, es un signo innegable de la santidad de Catalina, identificado claramente con un saber sobrenatural y asociado en este caso con el conocimiento que la doncella despliega frente a los sabios, que se doblegan ante sus palabras y se convierten al Cristianismo.

El martirio de los filósofos convertidos, a quienes Majencio manda arrojar al fuego, será la primera muerte grupal de la historia. El sentido de la muerte que se resignifica como martirio resulta obvio en la narración del episodio, donde no deja de destacarse que la milagrosa conservación de estos hombres frente al fuego antes los hace semejar dormidos que muertos, insistiéndose en la prevalencia del martirio como vida perdurable frente a la muerte:

³ La muerte del siglo XIV es una muerte terrible y cruel. Philippe Ariès (1982, p. 72) señala, en este sentido, que el hombre de finales de la Edad Media y de inicios de los tiempos modernos amó locamente las cosas de la vida, lo que condujo a una representación de la muerte como suprema enemiga del ser humano sufriente.

(...) llegaron los monteros del emperador que tomaron los santos mártires de Dios e dieron con ellos en medio de la llama. E ellos en grant calentura e en grant ardor llamavan e manefestávanse seguramente a nuestro Señor, e fuéronse coronados a Jhesu Christo por el bendito martirio. E esto fue treze días andados de novienbre, e allí apareció un fermoso miragle: que non ardió de todos ellos paño nin cabello nin ál. E sus rostros eran tan claros e tan fermosos en color como rosa, así que bien semejaría a quienquier que los viese que dormían e que non eran muertos. (Zubillaga, 2008, p. 68)

Nada menos que cincuenta hombres, y encima los sabios de mayor confianza del emperador, constituyen el primer ejemplo del poder de una simple doncella, que es entonces encerrada por Majencio, confundido pero sobre todo encolerizado con su accionar sutil pero sumamente efectivo.

Luego de este primer martirio colectivo, las muertes se particularizan en las dos figuras más representativas del imperio, por su cercanía a Majencio: el jefe de la caballería y su propia esposa. Ambos son testigos del consuelo sobrenatural que recibe Catalina en prisión, en la figura de ángeles que le proveen el alivio de sus tormentos:

E a la noche, ante el primer sueño, la reina e Porfiro venieron a la cárçel, e cataron dentro e vieron a la virgen resplandeçer de tan grant claridat que ninguno non la podría asmar. E fueron tan espantados de la grant lunbre que vieron que se dexaron caer en tierra. E luego veno un olor tan sabroso que ninguno non lo podería cuidar, e confortolos de maravillosa esperança.

“Levantadvos –dixo la virgen e la noble Catalina. Non ayades pavor, ca Jhesu Christo vos llama a su corona”. Ellos se levantaron e cataron muy afincadamente la donzella que seía entre los ángeles de Dios, que las llagas e las feridas de la carne le untavan con ungüentos d’espeçias que davan maravilloso olor, onde la carne e el cuero se cambiava en beldat e en claridat maravillosa. E vieron los ángeles enderredor siendo, e davan tan grant claridat que ninguno non lo podría decir. (Zubillaga, 2008, pp. 70-71)

En un encadenamiento significativo, es ahora Catalina quien le anuncia a la emperatriz la inminencia de su propia muerte, como un signo de santidad que se reitera y se afianza al mismo tiempo al asimilarse con la voz profética sobrenatural: “Desoy más, reina, sed fuerte de tu coraçón, ca de aquí a terçer día irás a Dios” (Zubillaga, 2008, p. 71).

Pero antes de esa muerte hay un primer intento frustrado de matar a Catalina mediante un artefacto que, a pesar de caracterizarse como infernal, es destruido por unos ángeles enviados por Dios ante las súplicas de Catalina:

El maestre, obediente a los mandados del diablo, fizo armar las ruedas en el palacio. E todos aquellos que las catavan avían d'ellas muy grant espanto, mas la santa virgen de Jhesu Christo non fue espantada de ningunt aparejamiento de martirio. El tormento de las ruedas era fecho en tal guisa que las dos ivan para ayuso e las dos para suso, asý que unos fierros deçían e otros subían por desfazer quanto fallasen. (Zubillaga, 2008, p. 74)

A pesar de que el intento inicial frustrado de matar al santo suele ser habitual en las *passiones*, estructuralmente y en particular en esta historia la descripción detallada de este instrumento para el martirio de la doncella funciona como un *in crescendo* que al mismo tiempo que reproduce nuevos mecanismos de muertes tormentosas posibles afirma la dinámica milagrosa al trascender incluso la peor de las muertes. Resulta significativo, en este sentido, y según la leyenda acerca de la muerte de la santa, que sea este artefacto con ruedas el que generalmente se asocie al martirio de la santa, reproduciéndose el equívoco tanto literaria, devocional como iconográficamente.

La frustración del emperador lo conduce directamente al martirio de su propia esposa, en quien la violencia de la muerte se singulariza a la vez que se incrementa, dirigiéndose específicamente a un tormento focalizado en su cuerpo de mujer: "Entonçe la llevaron los servientes para fuera de la çidat, e llevaron fierros con que le quitasen las tetas, e atáronla; desí arrencáronle las tetas del pecho, e después echáronle la cabeça alueñe" (Zubillaga, 2008, p. 76).

El martirio femenino, que asume claramente una impronta sexual, anticipa en la muerte de la esposa de Majencio la muerte de la propia Catalina como doncella virgen cuyos ataques iniciales por parte del emperador manifestaban una naturaleza de acoso propiamente sexual.

Antes de que se concrete el martirio de Catalina, sin embargo, son martirizados Porfirio –el jefe del ejército del emperador– y sus hombres:

Entonçe mandó que troxiesen ant'él todos los compañeros de Porfiro e todos sus cavalleros, e sacolos a una parte por tomar con ellos consejo sobre Porfiro. E en quanto esto quiso fazer, todos ellos dixieron a una boz que eran christianos e que por ninguna manera de muerte non se

partirían de la fe de Jhesu Christo nin de la conpañã de Porfiro. Entonçe mandó el endiablado que tomasen martirios e que los martiriasen, porque bien cuidava que tornaría a alguno d'ellos a su creença por martirios. (Zubillaga, 2008, p. 76)

Estas muertes constituyen un hito textual importante de subrayar, ya que si bien implican un martirio colectivo también se singularizan en la figura de Porfirio como jefe del ejército imperial. El debilitamiento del poder del emperador se hace explícito en este último martirio, nuevamente sumando un colectivo significativo para el mantenimiento del orden político-social pero específicamente representado por su autoridad máxima, a la vez la figura política más cercana a Majencio.

Las dignidades terrenales se reproducen jerárquicamente en el cielo, lo que es destacado por Catalina, quien equipara a esta caballería humana con la celestial y a la esposa del emperador con una emperatriz coronada de modo sobrenatural. Ese traspaso de lo humano a lo divino no es solo entonces un cambio de bando, sino una conquista trascendente que plenifica el sentido de la vida humana como práctica para la verdadera vida:

E vieron los ángeles enderredor siendo, e davan tan grant claridat que ninguno non lo podría dezir. De uno de aquellos que ante ella estaban, priso la virgen gloriosa una corona de oro e púsola en la cabeça a la reina. E dixo a los ángeles:

–Ésta es la reina de mío Señor, por que yo avía rogado que ella fuese conpañera de nuestra cavallería e de nuestra corona. E queremos asý que aquel cavallero que con ella es, que sea escripto en el nonbre e en la parte de nuestra caballería. (Zubillaga, 2008, p. 71)

La suma y progresión de los martirios que estructuran el texto, en un movimiento que a la vez que se reitera va acercándose cada vez más al emperador y los símbolos terrenales de su poder –primero el saber de sus filósofos, luego directamente el matrimonio y la caballería–, ayuda a definir una dinámica sobrenatural –asentada en el milagro como su expresión básica– que en el número y género de los directamente involucrados asume la forma de una totalidad simbólica del poder imperial.

En este sentido, a pesar de que Bruce A. Beatie (1977, p. 791) relaciona el avance creciente de los martirios en el texto con otros elementos que dan cuenta de una estructura tradicional ligada al número tres, lo efectivamente destacable es el papel de la repetición como recurso estructural para arribar a un punto trágico máximo en el momento de la muerte del santo como conclusión y confirmación definitiva del martirio como tránsito hacia la vida eterna.

En el martirio de Catalina, de esta forma, se condensan todos los signos concurrentes del milagro medieval:

Después d'esto, la esposa de Jhesu Christo tendió la cabeça e el cuello blanco como la nieve, e dixo a aquel que la avía a matar: "Ves que mío Señor Jhesu Christo me llama. Desoy más, cunple taste lo que te manda tu señor". E él erguiose e degollola. En este fecho apareçieron dos cosas que deve omne aver en remenbrança: la una fue que en logar de sangre salió leche d'ella, tanto que la tierra enderredor del cuerpo se mojó; la otra fue que los ángeles venieron por el cuerpo, e lleváronlo alto por el aire e soterráronlo en un monte que ha nonbre Synay. Aquel monte es lueñe donde ella fue muerta veinte jornadas o más. En aquel logar do su cuerpo yaz ay bien, e a loor de Dios e a su gloria, tantos fermosos miraglos que ninguno non los podría contar. Entre estos miraglos ay una fermosa virtud, que de su monumento corre sienpre olio. E ál viene aún agora ý, que cada año ý vienen tantos estorninos que es por maravilla; e aduzen señas olivas en los picos, e pónenlas sobre el monumento e fazen d'ellas azeite que alunbran todo el año en aquel logar. E los dolientes úntanse d'él e reçiben ende salut. (Zubillaga, 2008, p. 79)

Catalina muere finalmente degollada, como es típico de muchos mártires del período de persecución cristiana referido. Esto establece la continuidad de su muerte con la de tantos otros fieles perseguidos por profesar su fe; continuidad que es reforzada, asimismo, por el desarrollo mismo del milagro, que se manifiesta por triplicado antes de su muerte, en el momento mismo de la muerte a partir del traslado de su cuerpo y la leche que emana, y después de su muerte en la prosecución de los milagros que sigue obrando.

Los emblemas que distinguen la figura de Catalina –la rueda que recuerda el artefacto del intento inicial de martirio frustrado, la espada con la que finalmente muere, su corona regia o el anillo de bodas que la señalan como esposa mística de Cristo– dan cuenta de la riqueza de su figura, que la convirtió en una de las santas con más devotos en la Europa medieval. Su dignidad noble, su belleza, su castidad inquebrantable y su sabiduría, como sus principales atributos, movilizaron la conversión y enriquecieron el paradigma de santidad medieval. En este sentido, tanto sus conocimientos puestos al servicio de Dios como su cuerpo siempre casto representan símbolos de orden que se oponen y triunfan frente al orden humano manifestado por el poder imperial y sus límites evidentes en la crueldad de Majencio como su principal exponente.

Hasta el momento de su martirio, en las múltiples conversiones obradas por la santa a lo largo del relato tanto su castidad como su elocuencia resultan instrumentos eficaces para convertir al Cristianismo a sus oponentes. A través de su erudición, por ejemplo, Catalina mueve a la fe cristiana a los filósofos que el emperador ha convocado para derrotarla intelectualmente; pero su cuerpo casto resistiendo la tortura también moviliza la renuncia a los ídolos de la multitud que se ha reunido para observar su martirio. Del mismo modo, los milagros que se producen en el momento de su muerte asumen rasgos ligados a la fecundidad alcanzada por su cuerpo virgen, sobre todo a partir de la leche que brota de su cuerpo en lugar de sangre cuando es degollada y del poder nutricional que se extiende más allá de su muerte en el aceite curativo que sale de su tumba, subrayando una continuidad que, como la valoración del martirio en el desarrollo de su historia, crece a medida que se reitera.

Bibliografía

Aries, P. (1982). *La muerte en Occidente*. Barcelona, España: Arcos Vergara.

Beatie, B. A. (1977). Saint Katharine of Alexandria: Traditional Themes and the Development of a Medieval German Hagiographic Narrative. *Speculum*. 52(4). pp. 785-800.

Francomano, E. C. (2003). Lady, you are quite a chatterbox: The Legend of St Katherine of Alexandria, Wives' Words, and Women's Wisdom in MS Escorial h-I-13. *St Katherine of Alexandria. Texts and Contexts in Western Medieval Europe*. pp. 131-152.

Zubillaga, C. (2008). *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. h-I-13). Buenos Aires, Argentina: SECRIT.

BEATRIZ DE SABOYA, MADRE DE DON JUAN MANUEL, Y LA EDUCACION FEMENINA EN LOS SIGLOS XII-XIII

Gladys Lizabe
Universidad Nacional de Cuyo
lizabegladys@gmail.com

Resumen

La vida de las mujeres medievales se desarrolló en diversidad de espacios públicos y privados como la corte, las aldeas y los burgos, aunque las fiestas, la peregrinación, la visita a los mercados y los monasterios también formaron parte de su relación con la esfera pública. Para muchas de ellas, el monasterio fue su hogar y, en esos espacios de oración, de vínculos personales y sociales, de cultura y educación, las mujeres dedicadas a la *vita apostollica* establecieron vínculos jerárquicos, sociales y familiares que las marcaron en su relación con los otros y con ellas mismas. Con el correr del tiempo, los monasterios se transformaron en ejes de su vida personal, psíquica y afectivo-emocional. En este marco, la presente investigación reflexiona sobre la educación femenina que doña Beatriz *Contesson* de Saboya, madre del ilustre escritor don Juan Manuel, recibió en el Monasterio Cisterciense de Le Beton. La noble pasó allí buena parte de su infancia y juventud –desde los tres hasta los dieciocho años–. Sin duda, su personalidad se moldeó según la espiritualidad cisterciense, la cual, en su apogeo durante los siglos XII y XIII, supo convertirse en una de las órdenes femeninas más poderosas de su tiempo.

Palabras clave: Beatriz de Saboya, Don Juan Manuel, educación femenina cisterciense, madre.

Introducción

En su obra literaria y epistolar, Don Juan Manuel deja memoria de su historia familiar y es esa capacidad de no olvidarla la que perpetúa los *muertos ilustres* que pueblan sus relatos; gracias a ella aparecen sus abuelos paternos, que dialogan para ponerle nombre a su hijo menor Manuel, el padre de nuestro escritor (*Libro de armas*); sus primos, como es el caso de Sancho IV quien le refiere en su lecho de muerte unas razones en las que funda buena parte de su orgullo y superioridad nobiliarias frente a la casa del rey Alfonso XI (*Libro de armas*); su padre don Manuel que practica la cacería con halcones adiestrados para cazar garzas cerca de Escalona (*Conde Lucanor*, ej. 33); sus esposas, como doña Constanza, hija del rey

de Aragón, que cuando él, según sus propias palabras, “fu a la frontera en servicio de Dios et del Rey don Alfonso mio señor” la dejó “muy mala” (Giménez Soler, 1932, carta CCCXXII, p. 533); su hija “donna Costança” a quien ya daba erróneamente por casada con Alfonso XI aunque “este pleito” ya hubiera sido “firmado por cartas e por arrehenes” (Giménez Soler, 1932, carta CCCCI, p. 518); su hijo varón Fernando a quien le dedica el *Libro enfinido*; su tío Alfonso X, el Sabio, sin duda el gran recordado, admirado y emulado por don Juan Manuel (Giménez Soler, 1932, carta CCCXXII, p. 533; Sotelo, 1997, ej. 333, p. 220; Macpherson y Tate, 1991, cap. LXXXV, p. 253).

La lista de parientes directos e indirectos, cercanos y lejanos, amigos y enemigos de los que don Juan Manuel da cuenta es extensa y selectiva: extensa porque incluye desde antepasados ilustres a integrantes de su historia presente –vívida, luchada y en muchos casos sufrida en el día a día–; y selectiva porque especifica e interpela a aquellos que de alguna manera integran el reservorio de una memoria personal de la que se nutre para conformarse como sujeto político y social.

En estos recuerdos familiares de su círculo más íntimo, su madre Beatriz *Contesson* de Saboya aparece en el *Libro de los estados*¹ (Macpherson y Tate, 1991, cap. LXXXIII, p. 247). Nacida probablemente en 1250, Beatriz fue hija de Cecile des Baux y de Amadeo IV (1197-1253). Cecilia de Baux era hija de Barral de Beau, vizconde de Marsella y se casó con Amadeo IV en 1244. Alabada por los cronistas por ser “la más bella flor y más esplendorosa que una estrella”, fue madre de Bonifacio quien murió a los 22 años sin descendencia y de nuestra Beatriz *Contesson*. Por línea paterna, descendía del Conde Tomás de Savoya (1177-1233) quien tras cuarenta y cuatro años de reinado había consolidado el poder político de la Casa de Saboya (Rubio García, 1999, 2, pp. 641-645).

Específicamente de *la condesa su madre*, don Juan Manuel recordaba lo que ella le recalca: por un lado, que era hijo único –“non avia otro fijo sinon a el”– lo que significaba a nivel dinástico y de descendencia un solo hijo *legítimo heredero* de don Manuel; además, que “lo amava mucho” –declaración superlativa que revela el impacto del amor materno en las emociones de don Juan Manuel–, y por último, su orgullo por haber sido amamantado por su propia madre. Si bien había

¹Fabozzi (2004) también le atribuye a Cecile des Baux otras dos hijas, por lo cual la abuela materna de don Juan Manuel habría tenido tres hijas mujeres menores que Bonifacio, y Beatrice sería la mayor de ellas. (Sa035: Cecilia del Balzo). Rubio García señala la existencia de Alfonso y Violante, hijos legales del padre de don Juan Manuel que se había casado con doña Constanza de Aragón; el mismo don Juan Manuel recordaba a esta Constanza, esposa de su padre, en su *Libro de armas*. Para Beatriz *Contesson*, un estudio fundamental es el de Kinkade (2004). Beatriz *Contesson* of Savoy (c.1250-1290): the Mother of Juan Manuel. *La Coronica*, 32(3) (Summer). pp. 163-225. *Contesson* –Condesa– es usado por Kinkade, como las *Crónicas* de su época nombraban a Beatriz.

tenido alguna que otra ama de leche, su madre “por un grant tienpo non consintiere que mamase otra leche sinon la suya misma”, por lo cual de ese nutriente líquido había recibido “todo por la buena leche que oviere mamado; et quando non fiziese lo que devia, que siempre ternía que era por quanto mamara otra leche que non era tan buena” (Don Juan Manuel, 199, p. 197).

Poco más adelante en la misma obra, Beatriz *Contesson* aparece en boca de don *Roy Padrón*, arzobispo de Santiago de Compostela, quien la alaba al reconocer que lo que don Juan Manuel tiene de bueno lo ha heredado de ella: “tenemos por cierto que será por la vondat que nós sabemos ovo en vuestra madre et por la buena criança que fizo en vós en quanto visco” (Don Juan Manuel, 1991, p. 253).

También es recordada en el *Libro de las Armas* o *Libro de las tres razones* cuando Sancho IV, moribundo en su lecho de muerte, brinda prueba testimonial de la línea bendita de don Juan Manuel aduciendo que:

Et so cierto que la vuestra madre, que ovo la bendicion de su padre et de su madre, et amava mucho a vos et levo convusco et por vos mucha lazeria, et quando finó en Escalona, sé por çierto, que vos dio su bendición lo más conplidamente que pudo. (Ayerbe-Chaux, 1989, p. 106)

Entre los personajes familiares con presencia literaria más queridos, su madre ocupa un lugar privilegiado.

En este marco, proponemos re-visitar el mundo conventual en el que se formó Beatriz *Contesson* de Saboya quien, siendo muy pequeña, entró por designio paterno para consagrarse a Dios. En septiembre de 1252, su padre Amadeo IV de Saboya estableció en su testamento: “quiero y ordeno que Beatriz, la menor de mis hijas, entre al Monasterio de Beton, y que se transforme allí en religiosa; para su recepción y mi sepultura, por la salud de mi alma y por la de mis padres” (Glover; 1852, p. 335; mi traducción). Razones políticas y el entramado de unas alianzas dinásticas complejas y dinámicas cambiaron el destino de *mujer consagrada* de Beatriz *Contesson* de Saboya quien se construyó a sí misma según la educación monástica del Cister y se desempeñó como esposa, madre y viuda en la vida pública y privada con inteligencia, mesura y habilidad.

La casa de Saboya y su política monástica

La Casa de Saboya fue una poderosa organización y red familiar de grandes señores que se vincularon con la nobleza más poderosa de su tiempo. Como re-

cuerda Kinkade (2004) en su ejemplar investigación, Beatriz *Contesson* había pasado quince años en la Abadía de Beton en Maurienne; esta permanencia modeló su espíritu y sus fuertes valores espirituales (p. 214).

Ahora bien, ¿cómo se educaban las jóvenes en los monasterios y abadías del Cister, especialmente en dominios de la casa de Saboya? Sin duda, los fundadores y continuadores de la casa de Saboya tenían sus propias políticas religiosas y a ello respondieron en muchos casos los movimientos religiosos de mujeres generados, alentados y sostenidos por la mencionada Casa (Lester, 2011)². En la creación o re-fundación de monasterios femeninos, sobresale Amadeo IV, rey entre 1233-1252 y padre de Beatriz *Contesson*. El monarca fue un brillante político y organizador estratégico de un mapa que vinculaba lingüística, cultural, religiosa y geográficamente distintas regiones. Mediante negociaciones, tratados y guerras construyó una red estratégica que vinculaba el Piamonte con lagos del río Rhon superior, con Viennois cerca de Lyon, a Valencia y a Canterbury, regiones en las que contaba con aliados y/o con posesiones (Demotz; 2000, pp. 39-40). Incluso Provenza estuvo en la mira de Amadeo IV, quien ya viudo, se casó con Cecilia des Baux –abuela de don Juan Manuel– y así logró emparentarse directamente con una de sus más poderosas familias (Vester, 2000, pp. 1-3)³.

Las acciones de Amadeo IV tuvieron varios frentes: las económicas que hicieron que Chambéry, adquirida en 1231 y transformada en capital de Saboya en 1295 hasta 1563, emitiera moneda⁴; las jurídico-culturales que incorporaron a juristas

² Los movimientos religiosos de mujeres abundaron en el siglo XIII, cuando nació Beatriz *Contesson* de Saboya. El libro de Anne E. Lester (2011) *Creating Cistercian Nuns: The Women's Religious Movement and its Reform in Thirteenth-Century*. Champagne. Cornell: Cornell University Press, ganador en 2012 del *Mejor libro de Investigación Feminista* otorgado por la *Society for Medieval Feminist Scholarship*, explora en nuevos documentos la vida conventual, interior, social y pública de mujeres religiosas en la Francia del siglo XIII.

³ Los estudios de Matthew Vester sobre las tierras saboyanas entre 1400-1700 han sido de gran impacto en la reformulación de unos principios que permiten echar nueva luz sobre la historia de la Casa de Saboya, historia que redimensiona el rol político que el casamiento de don Manuel tuvo con una de sus miembros, precisamente la madre de don Juan Manuel. En su reseña a la obra de Vester, Mireille Peytavin (2014) asevera: "En effet, le duché de Savoie ne représente certes pas le cadre idéal pour débusquer des mécanismes de centralisation ou d'homogénéisation. Tout au contraire, on pourrait probablement le décrire plus justement comme une somme de particularismes dont on voit mal ce qui les fait tenir ensemble, ce que la tradition historiographique a peut-être le plus mis en avant jusqu'à présent. Ces particularismes sont cependant réunis sous (par ?) l'exercice d'une souveraineté unique, dont la solidité s'est finalement révélée indubitable. C'est cette solidité parfois inattendue que le présent ouvrage s'évertue à interroger selon trois grands axes: cultures politiques; représentations dynastiques; pratiques territoriales, après une mise en place cartographique et événementielle bienvenue." (pp. 163-165)

⁴ En la época de Amadeo IV y de Beatriz *Contesson*, Chambéry comprendía la zona entre Turín al este, Ginebra al norte y Niza al sur.

del derecho romano a la administración de justicia; las diplomáticas que incluyeron unas relaciones políticas equilibradas con el papado y el Emperador. Otras, más imperceptibles e invisibles que le sirvieron para entramar su política real, fueron las acciones camineras y de devoción (Demotz, 2000, pp. 39-41). En este último campo, monasterios y abadías femeninas ofrecieron posibilidades para que unas comunidades de mujeres religiosas operaran con independencia y autoridad frente a imperativos de los claustros masculinos. En dicho marco político e institucional de los monasterios femeninos, entre los cuales estaba el de Beton, puede intentar redimensionarse el contexto que formó a Beatriz *Contesson*.

Por la geografía de la Casa de Saboya con espacios enclavados estratégicamente en lagos, montañas, valles –en la actualidad compartidos por Francia, Suiza e Italia–, circulaban ejércitos y nobles, diplomáticos y comerciantes, gente menuda que iba a las ferias a ofrecer sus productos o a comprarlos, caballeros que iban a las justas o a cazar, peregrinos y peregrinas. Esta movilidad y desplazamiento generaron la denominada *política de la ruta* de la casa de Saboya que evidenciaba el control de acceso a los montes alpinos, a los puentes y los puertos fluviales, al peaje, a los caminos de peregrinos de los que da noticia Mateo París hacia 1253 en camino a Tierra Santa; en fin *vasos comunicantes* por los que circulaban diversas tradiciones, lenguas y sujetos, con distinta formación, propósitos de viaje, necesidades e intereses (Demotz, 2000, pp. 212-223).

A pesar de ello, cada *homo et mulier viator* poseía un denominador común: participaba y compartía un *paisaje monástico* de monasterios y abadías, conventos y colegiatas, lugares de peregrinación y santuarios locales con tumbas y reliquias de santas y santos venerados. Estos sistemas de referencias y de creencias se aglutinaban en torno a una región, cuyas redes camineras y sociales vinculaban a las distintas comunidades de la misma orden y/o de otras (Schlotheuber, 2014, p. 112-313). Como afirma Schlotheuber, estas regiones desarrollaban:

un área cultural específica, a partir de la aglutinación competitiva de sus residencias o casa... estos centros religiosos, económicos y sociales estaban marcados por su historia y sus relaciones de poder, por el idioma, por sus tradiciones religiosas y literarias, por sus leyes y por sus costumbres. (2014, pp. 312-313)

Por ello, los monasterios, abadías y conventos cumplieron un rol fundamental para la casa reinante de Saboya en cuanto estuvieron estratégicamente posicionados para dar cohesión religiosa a unas creencias y a unos actos de piedad que la interpelaban y le otorgaban identidad, e incluían la vida monacal, los itinerarios de fe, las peregrinaciones a las reliquias del Santo Patrono de Saboya, a Saint- Michel de

la Cluse⁵ –una de las abadías benedictinas más prestigiosas de los Alpes ligures dedicada a San Miguel Arcángel, situada en la *Via Sacra Langobardum* bajo cuya tutela habían 140 monasterios en Italia y Francia–, y a numerosos santuarios en honor de Notre-Dame (Demotz, 2000, p.178; Mariotte, 1978, pp. 245-248).

A mediados del siglo XIII, estos espacios sagrados de espiritualidad entre los que se contaban los pertenecientes a la rama femenina del Cister, se fueron consolidando como parte esencial y sustantiva del paisaje monástico. En estos espacios reales, se criaban con frecuencia las hijas y familiares mujeres de la casa de Saboya del siglo XIII, formando unos círculos religiosos y sociales que se vinculaban con las familias fundadoras de las mismas comunidades religiosas. Estos vínculos las hacían portadoras de una identidad común, con valores, experiencias de vida, expectativas y deberes religiosos singulares y con una cultura e intereses literarios propios del ámbito en común (Schlotheuber, 2014, p. 313). En este contexto de espiritualidad, de relaciones de poder y tensiones con la autoridad de los monasterios masculinos, la Abadía de Le Beton donde creció y se formó Beatriz *Contesson* de Saboya se constituyó como comunidad femenina religiosa que seguía las “reglas (observancia), el riguroso cumplimiento de la clausura y la vida comunitaria” del Cister (Schlotheuber, 2014, p. 317).

La Abadía de Le Beton, *casa materna* de Beatriz *Contesson*

La Abadía de Le Beton fue la *casa materna* de Beatriz *Contesson*. Se situaba entre los castillos de Chamoux y las colinas de Montmayeur, al norte de Chambéry, a orillas del lago Bourger. Su nombre *Beton* procedía del latín *bitumen* que habría significado tierra negra y fangosa, característica del valle de Rochette, especialmente de Betonnet (Glover, 1858, p. 318).

En 1103, un grupo de doce religiosas de un monasterio cercano se asentó allí aunque no es posible determinar si esas tierras les fueron concedidas por el obispo o si ellas mismas las obtuvieron, ya que dependían de la diócesis de Maurienne (Glover, 1858, p. 318).

Observando la Regla cisterciense, lo primero que hicieron fue delimitar el perímetro del cementerio ya que allí descansarían eternamente sus cuerpos; en segundo lugar pensaron en la Iglesia y luego en la propia vivienda (Glover, 1858, pp. 318-319).

⁵ También conocida como la Sacra de San Michele, al oeste de Turín –Piamonte, Italia–, está asociada con *El nombre de la rosa* de Umberto Eco ya que a ella se dirigieron Guillermo de Baskerville y su discípulo Adso de Melk para investigar una serie de crímenes sucedidos allí. Históricamente, fue fundada alrededor del siglo X por Hugues d’Auvergne (Jean-Yves Mariott, 1978, pp. 241-269).

Los propios Condes de Saboya fueron muy generosos con las casas religiosas que creaban. Hacia 1195, Tomás de Saboya les cedió todo lo que poseía en el valle de Suso así como hicieron otros señores feudales. Como reconocimiento a estas donaciones, recibieron el honor de ser enterrados en criptas funerarias ubicadas debajo la iglesia de la Abadía. Allí también construyeron una capilla confiada a un capellán (Glover, 1858, p. 330). Esta costumbre saboyana de fundar capillas en las abadías también la siguió el conde Aymon (1329-1343) cuando mandó erigir la famosa *Capilla de los Príncipes* en la Abadía de Hautecombe –segunda mitad del siglo XII– para miembros de su familia (Chaubet, 1994, pp. 57-59).

Con el correr del tiempo, la Abadía se transformó en *sepulcro real*⁶. Las familias reinantes de la Casa de Saboya recibirían allí un espacio funerario sacralizado, beneficio que se extendía a sus fundadores y descendientes (Fernández Flores, 2016, p. 1).

El mismo testamento de Amadeo IV, abuelo de don Juan Manuel, fechado el 19 de septiembre de 1252, avala el valor sagrado de las tumbas en Le Beton “por la salud de mi alma y por la de mis padres” y testa:

dono y dejo en herencia a la Abadía de Beton todas mis joyas de oro y de plata, y todos mis anillos, y todos mis otros muebles e inmuebles, con excepción de un gran anillo, que yo dono y dejo a mi mencionada hija Beatriz, y todos los molinos que tengo en Chambéry. (Glover, 1858, p. 335; mi traducción)

La donación de Amadeo IV fue considerable y constituía un respaldo para esta Abadía femenina que, como tantas otras, debía administrar sus recursos con moderación y eficacia. Precisamente la imposibilidad de sustento económico desde la misma Abadía hizo que muchas casas religiosas femeninas desaparecieran o pasaran a depender de casas religiosas masculinas.

Lo que sí es evidente es que desde su fundación, posiblemente hacia 1150, pasaron treinta años y el priorato había adquirido y recibido en donación tierras inhóspitas y de cultivo, iglesias, *aver* monedado, joyas y molinos (Glover, 1858, p. 326). Hacia 1193, el antiguo convento convertido en Abadía, poseía abadesa quien, en sus inicios, había estado bajo la guía espiritual de Bernardo, obispo de Maurienne, y ya a fines del siglo XIII poseía los mismos privilegios que sus pares del Cister, con la obediencia de sus monjas (Glover, 1858, pp. 324- 328).

⁶Daniel Chaubet (1994) rescata el valor de la *Chronique d’Hautecombe* que en varios manuscritos registra epitafios de algunos ilustres integrantes de la Casa de Saboya medieval; estos aportan datos únicos de sus vidas; sin embargo, ni los progenitores de Beatriz *Contesson* ni ella misma figuran en su listado (pp. 59-60).

En Le Beton, la vida era dura, austera y frugal. La comunidad femenina seguía la rigurosa regla de San Benito y se apegaba al principio de *ora et labora*, cultivando sobre todo la tierra y buscando el equilibrio entre la vida agraria y la meditación, la oración y la regulación del tiempo y del sueño (Grover, 1858, pp. 312 y ss). Su ropa la constituía una túnica blanca con una cuerda anudada en la cintura, que se cubría con un escapulario negro, y sandalias, con capuchas y vestidos muy simples. El color de la ropa indicaba la ocupación; el blanco era propio de las novicias. Se levantaban a las dos de la mañana y recitaban los maitines. Entre las cinco y las seis de la mañana se consagraban a una oración mental antes de las primas; y a las vísperas seguía también una oración silenciosa. Ayunaban miércoles y viernes, además del lunes durante Cuaresma y Adviento; se abstenían de la ingesta de mucha comida y de todo alimento graso, aunque las religiosas de Le Beton habían obtenido permiso de ingerirlo todos los lunes así como leche y manteca. Desayunaban con pan y ensalada o fruta; en días especiales, solo pan, que nunca era blanco. Por su voto de pobreza, no podían tener posesiones. Es innegable que Beatriz *Contesson* recibió esa educación y posiblemente fue la que le dio con matices a su pequeño hijo don Juan Manuel quien, en el *Libro de los estados*, planteaba la vida familiar y escolar de los niños de forma ordenada y estricta (Don Juan Manuel, 1991, p. 202), reconociendo la influencia de los dominicos *frailes predicadores* en su formación.

Un hábito practicado en le Beton para “dominar las pasiones” era la sangría o sangrado que se hacía cuatro veces al año: febrero, abril, septiembre y el día de San Juan Bautista (Glover, 1858, p. 322). El voto de silencio era sustantivo: si alguien lo rompía, era disciplinada: entraba en el refectorio y comía y bebía en el suelo (Glover, 1858, p. 322). Además, les estaba prohibido entrar en las celdas de sus compañeras.

Una práctica singular en Le Beton era que durante cuaresma cada monja debía transcribir una obra canónica de la cultura pagana como forma de transmitirla (Glover, 1858, p. 326). Para ello existía una sala especial de grandes ventanales denominada *scriptorium* con volúmenes de Platón, Aristóteles y Virgilio. La transcripción y copia de manuscritos evidencia que las monjas sabían leer, escribir y dominaban en distintos grados el latín. Los manuscritos que copiaban de autores gentiles o de la tradición pagana, de otros que servían para la meditación espiritual, y documentos de tenor administrativo, demuestran un alto nivel de educación con sus propias metodologías para copiar e iluminar los manuscritos, según sus propios estilos y destinatarios (Fernández Flores, 2016, pp. 46-47)⁷. Además de copistas, como los que tendría Beatriz *Contesson* en Castilla al pasar a integrar

⁷ Fernández Flores (2016) afirma que cada cenobio poseía sus propios gustos y producía textos para distintos destinatarios (p. 47).

la casa de los Manueles y de quienes el mismo don Juan Manuel se queja por sus errores al copiar los manuscritos, estas amanuenses, probablemente se desempeñaban también como iluminadoras de los manuscritos producidos allí. Sin duda, la formación humana y académica de las niñas y jóvenes dependía en gran medida de la *magistra* que las acompañaba como tutora, que las instruía en el canto y en la lectura y aprendizaje de memoria de partes de la liturgia; además su función era educarlas en la disciplina, el autocontrol y el autoconocimiento. Luego las educandas podían aprender a copiar libros (Schlottheuber, 2014, pp. 318 y ss).

La comunidad femenina de Le Beton compartía el valor del manuscrito, de su manufactura, escritura y circulación con los condes y duques de Saboya, poseedores de una de las más finas y ricas bibliotecas de la Europa medieval. Los manuscritos e incunables los habían adquirido mayormente por compra, encargo o herencia (Edmunds, 1970, p. 318).

El registro de compras, decoraciones y cuidado de los libros entre fines del siglo XIII al XV incluye breviarios, salterios, obras litúrgicas como misales, pontificales, las *Meditaciones* de San Bernardo de Claraval, las *Vitae Sanctorum* de Jacobo de Voragine, algunos *Decretales*, documentos jurídicos, el *De regimine principum* de Egidio Colonna, el famoso *De re militari* de Vegetio manuscrito (ms.) del siglo XIV –considerada la *Biblia militar* de la Edad Media, y una de las fuentes tanto del *Libro del caballero et del escudero* de don Juan Manuel como de su perdido *Libro de los engennos* o de las armas de guerra–.

Otras obras registradas en dicha Biblioteca tratan de la educación de príncipes, el *Ab urbe condita libri* de Tito Livio –ms. del siglo XIV–, el *Perpetue* o *Faits d'armes et de chevalerie* –ms. del XV– de la no menos destacada Christine de Pisan, eximia traductora y escritora *feminista* de la Edad Media, que compuso *La ciudad de las damas* y que incursionó en sus *Faits* con un tema exclusivamente masculino como era el de la guerra, así como el *De consolatione* de Boecio –ms. del XV–, un *Livre du Saint Graal et de Merlin* –ms. del XIV–, el *Roman de la Rose* –ms. del XIV–, las *Chroniques de Savoie* del XV, un *Lancelot*, y obras narrativas no identificadas. Estas obras evidencian unas comunidades culturales y unos valores compartidos en la Casa de Saboya por los claustros femeninos del Cister de la que Beatriz *Contesson* formó parte y que contaban con ilustres ejemplos, desde Eloísa y su escuela en el Paracletto donde las monjas adquirían profundos conocimientos teológicos y literarios hasta el caso de la reconocida abadesa benedictina Hildegarda de Bingen que se carteaba de igual a igual con Papas y Obispos (Edmunds, 1970, p. 320 y 1972, pp. 269-293; Epiney-Burgard y Zum Brunn, 1998, pp. 13-33).

Algunos libros se adquirirían generalmente en Paris y eran *regalos diplomáticos*; ya en el siglo XIV las compras se efectuaban por encargo a Avignon, Mâcon y Chalon,

de donde procedía Pierre de Chalon, el primer esposo de la madre de don Juan Manuel.

En el siglo siguiente, las adquisiciones se hacían en Ginebra, Pavía –Noroeste de Italia–, Venecia, Chieri y Milán. Además en Saboya existían talleres en los que los amanuenses e iluminadores destacados como Jorge de Florencia y Gregorio Bono de Venecia se dedicaban a adornar, reparar y encuadernar libros o manuscritos (Edmunds, 1970, p. 320, notas 7 y 8). Gracias a Amadeo VIII, la biblioteca de la Casa de Saboya se incrementó notablemente en el siglo XV (Edmunds, 1971, p. 253-284; Edmunds, 1970, p. 320, notas 7 y 8).

Sin duda, la variedad y calidad de obras canónicas escritas en latín o traducidas a su lengua vernácula, de diversidad de géneros religiosos y mundanos, con diversidad de propósito hablan de los horizontes de unas lectoras conventuales ávidas de saberes e insertas en un mundo intelectual enciclopédico, plurilingüístico, multicultural y dinámico al que tenían acceso como miembros de la Casa de Saboya en Le Beton. En ese contexto, creció y se nutrió cultural, social, política, religiosa y literariamente Beatriz *Contesson* de Saboya.

Conclusiones

Beatrice *Contesson* de Saboya, madre de don Juan Manuel, pasó los primeros años de su vida y parte de su juventud en la Abadía de Le Beton. El monasterio fue el centro de su vida personal, social, colectiva y espiritual y allí, en ese espacio simbólico del paisaje monástico del Cister, la hija menor de Amadeo IV de Saboya formó su personalidad, su psiquismo y su percepción y concepción de mundo. Sin duda, los quince años que pasó en la Abadía de Le Beton impactaron en su experiencia emotiva y emocional desde la espiritualidad cisterciense que, en apogeo en los siglos XII y XIII, supo convertirse en una de las órdenes femeninas más poderosas de su tiempo.

La *casa materna* de Beatrice *Contesson* entre los tres y los dieciocho años representó un espacio institucionalizado que la dotó de una identidad común compartida en la vida conventual de una comunidad monástica en la que el *ora et labora*, la meditación, la oración, la regulación del tiempo, la austeridad en la vestimenta, la abstinencia en el beber y en el comer, el valor del silencio, el sangrado, la copia de manuscritos y la obediencia eran acciones y principios rectores del diario vivir.

La vida infantil y juvenil de Beatriz *Contesson*, criada en la Abadía cisterciense de Le Beton, demostró que su educación monástica fructificaba en su único hijo, hombre y escritor maduro que siempre recordaría aquella “buena leche” que en pen-

samiento, palabra y obra “oviere mamado” de la que don Juan Manuel llamaba *la Condesa mi madre* (Giménez Soler, 1932, carta C, p. 304). Sin duda, Beatriz *Contesson* de Saboya ocupa un lugar real y simbólico mucho más importante aunque invisible en la construcción de la individualidad y en la constitución del orgullo dinástico que caracterizaron la vida y la obra pública y privada del gran escritor⁸.

Bibliografía

Chaubet, D. (1994). La chronique d’Hautecombe. L’Historiographie savoyarde. I. Moyen Âge et Renaissance. *Cahiers de Civilisation Alpine- Quaderni di Civiltà Alpina* (Centre d’études franco-italiennes- Centro di Studi Franco-italiani- Universités de Turin et de Savoie- Università di Torino e della Savoia), 12.1, première partie, chapitre I.

Demotz, B. (2000). *Le Comté de Savoie du XIe au XVe siècle. Pouvoir, château et état au Moyen Âge*. Genève: editions Slatkine.

Edmunds, S. (1970). The Medieval Library of Savoy. *Scriptorium*. 24(2). pp. 318-327.

— (1971). The Medieval Library of Savoy (II), Documents. *Scriptorium*. 25(2). pp. 253-284.

— (1972) The Medieval Library of Savoy (III). The Documents (the end). *Scriptorium*. 26. pp. 269-293.

Epiney-Burgard, G. y Zum Brunn, E. (1998). *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*. Paidós Orígenes. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

Fernández Flores, J. A. (2016). Escribir en los monasterios del Occidente Peninsular (siglos VIII-XII). En Baldaqui Escandell, R. (ed.). *Actas de las XI Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias Técnicas e Historiográficas*. Alicante: Publicacions de la Universitat d’Alacant. pp. 17-67.

⁸ Para la redacción de la presente investigación, agradezco la invaluable ayuda de Mrs. Bárbara Álvarez, bibliotecaria de la Sección *Romance Languages and Literatures, Latin American, Caribbean and Iberian Studies, and Comparative Literature* de la University of Michigan Library, en Ann Arbor (MI, EEUU) quien durante julio-agosto 2015 respondió personalmente a mi interés y me guió para encontrar material incorporado a la presente investigación. También vaya mi agradecimiento para el personal de la Widener Library de Harvard University (EE.UU) porque respondieron con profesionalidad a mis inquietudes y colaboraron durante mis visitas y búsquedas en la mencionada Biblioteca durante el mismo período.

Giménez Soler, A. (1932). *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*. Zaragoza: Tip. La Académica.

Glover, M. (1858). *L'Abbaye du Beton en Maurienne*. Première partie (1150-1300). S/I: Imprimeri de Puthod fils. pp. 315-341.

Juan Manuel (1989). *Libro de las tres razones. Cinco tratados. Livro del caballero et del escudero. Libro de las tres razones. Libro enfenido. Tractado de la asunçion de la Virgen. Libro de la caça*. En Ayerbe-Chaux, R. (ed.). Madison, Wisconsin: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

— (1991). *El Libro de los estados*. Macpherson, I. R. y Tate, R. B. (eds.). Clásicos Castalia. Madrid: Castalia.

— (1997). *El Conde Lucanor*. Sotelo, A. I. (ed.). Cátedra, Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra

Lester, A. E. (2011). *Creating Cistercian Nuns: The Women's Religious Movement and its Reform in Thirteenth-Century*. Cornell, Ithaca: Cornell University Press.

Mariott, J.-Y. (1978). Les origins du prieuré de Chamonix. *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 136(2). pp. 241-269. Recuperado de http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1978_num_136_2_450130

Peytavin, M. (2014). [Reseña en el libro de Vester, M. (ed.). *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty & Territory, 1400-1700*.] Kirksville, Truman State University Press, 2013. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. (n° 61-4/4 bis). pp. 163-165. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2014-4-page-163.htm>.

Schlotheuber, E. (2014). Educación y formación, saber práctico y saber erudito en los monasterios femeninos en la Baja Edad Media. *Anuario de Estudios medievales*. 44(1). pp. 309-348.

Vester, M. (ed.). (2000). *Introduction: The Sabaudian Lands and Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty & Territory, 1400-1700*. Early Modern Studies, 12. Kirksville, Missouri: Truman State University Press.

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

DISCURSO NARRATIVO Y DISCURSO LÍRICO EN “ROMANCE SONÁMBULO” DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Carlos J. Nusch
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)
Servicio de Difusión de la Creación Intelectual (SEDICI)
Centro de Servicios en Gestión de Información (CESGI)
Universidad Nacional de La Plata
carlosnusch@prebi.unlp.edu.ar

Resumen

El presente trabajo propone estudiar la irrupción del discurso lírico, tal como lo define Susana Reisz de Rivarola, en “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca. Si bien el *Romancero gitano* se adscribe en la vanguardia estética española, es el género tradicional romance lo que estructura el poemario junto con varios elementos que articulan un diálogo entre lírica moderna y tradicional. Según Karlheinz Stierle, el discurso lírico se caracteriza por la ruptura de la linealidad y la multiplicación de los contextos, la metaforización y el salto temático; esta disposición especial no llega a disolver por completo la narración en el poema en cuestión. Teniendo en cuenta ese enfoque, se analizará la emergencia de diferentes elementos simbólicos y míticos en medio de la tensión entre discurso lírico y discurso narrativo, y cómo éstos permiten reconstruir la historia que se cuenta en el poema.

Palabras clave: discurso lírico, discurso narrativo, romance tradicional, simbología.

Introducción

El presente trabajo pretende estudiar la irrupción del discurso lírico en “Romance sonámbulo” del poemario *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca. Analizaremos con qué recursos este tipo de género discursivo problematiza el esquema narrativo del romance español tradicional, y en qué medida esta operación estética tiene el objeto de proveer una estructura poética específica a la temática mítica desarrollada en el texto.

Según Andrés Soria Olmedo (1990), el neotradicionalismo o neopopularismo es una de las características de la poesía canónica del siglo XX y consiste en el uso poético de la poesía popular o tradicional española. A comienzos de ese siglo, García Lorca encara la empresa de escribir un nuevo romancero con una preocupación: la de no caer en tópicos agotados por el costumbrismo. En la época en la que Lorca escribe, Adolfo Schulten publica en la *Revista de Occidente* un artículo titulado "Tartesos", acerca de ciertos estudios arqueológicos sobre dicha ciudad, una de las más antiguas poblaciones ibéricas. Lorca toma de Schulten la imagen de Andalucía como región milenaria, antiguamente habitada por una multitud de pueblos. Es en la tradición gitana andaluza en la que este autor encuentra un pasado simbólico y mítico acorde con sus intenciones artísticas:

...pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugarán en bosquecillos líricos por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos (...) este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!! (García Lorca, 1994, p. 78)

El autor prefigura pues cuál será su poética, con el mundo mítico andaluz como temática pero, dotado de una belleza nueva, procura explotar una estética inusitada y vanguardista. *Romancero gitano*, escrito entre 1923 y 1927, publicado en 1928, denota una gran labor de perfeccionamiento si se tienen en cuenta las varias versiones que de sus poemas se conservan¹.

Este libro pertenece a la poesía temprana² de Lorca, en la que todavía no predomina la temática de vanguardia que se aprecia en *Poeta en Nueva York*, pero donde ya hay, sin dudas, un alto grado de exigencia técnica presente, sobre todo en las metáforas, en las imágenes sensoriales así como en las alusiones de carácter culto.

¹ El proyecto lorquiano se venía gestando mucho antes de escribir el *Romancero*, ya que en 1920 el poeta había acompañado a Menéndez Pidal en la recogida de romances que el filólogo hizo en Granada. Años más tarde, en su "Conferencia recital del *Romancero gitano*", Lorca confesaría que desde el año 1919 estaba "preocupado con la forma del romance", porque había descubierto que era "el vaso donde mejor se amoldaba" su sensibilidad (Sotelo Vázquez, 1986, p. 201).

² Junto a *Libro de poemas*, *Cante jondo*, *Primeras canciones* y *Canciones*.

El romance tradicional

La definición canónica del romance concibe al género desde el carácter estrictamente formal como una serie indefinida de versos octosílabos, de rima asonante en los versos pares; algunos romances pueden estar divididos en estrofas pero esto no es un rasgo primitivo sino que se debe a su adaptación para el canto en el siglo XVI. La anterior definición, claro está, nada dice acerca del contenido discursivo del género, ni tampoco permite explicar las razones del éxito y la pervivencia del género en el ámbito hispánico.

Gloria Chicote (2012) expone la complejidad que implica el abordaje de este género y remarca el carácter “esencialmente móvil y polimórfico” del corpus del romancero. Para esta autora a pesar de la “diversidad formal y contenidística del género”, el “denominador común” debe observarse en la “capacidad narrativa de los poemas”. Un enfoque narratológico ya había sido marcado como necesario por Diego Catalán, que supo ver al romance desde una perspectiva enunciativa como un “modelo narrativo dinámico” (Chicote, 2012, p. 84) que debe ser estudiado atendiendo a las fórmulas, articulación prosódica, motivos y secuencias.

Antes de pasar al análisis del poema, es conveniente recordar algunos de los rasgos formales más sobresalientes del romance tradicional que serán utilizados por Lorca. Si bien el género es eminentemente narrativo (Díaz Roig, 1976, p. 21), rara vez un romance es puramente narración en tercera persona: muchas veces se incluyen diálogos y existen incluso romances enteramente dialogados.

Entre los elementos característicos del romance es posible citar varios: la repetición, la antítesis y la enumeración, formulismos y tópicos que vienen de su origen oral³ y el estribillo⁴. El fragmentarismo⁵ y la intemporalidad-impersonalidad⁶ tam-

³ Formas que o bien se acostumbra a usar en general o en determinada situación textual y que por la regularidad de su uso se convierten en fórmulas de composición. Estas fórmulas ayudan a deducir cierta unidad genérica a diversos textos y son para el oyente puntos de captación, un código especial. Entre los tópicos formulísticos podemos citar algunos de carácter espacial como “al subir de una escalera” o “de altas torres”. También hay ciertos números tópicos como 3,7,2,30,300, que se repiten insistentemente a lo largo del romancero.

⁴ Se trata de un aditamento de origen lírico y de carácter musical, ya que generalmente no marca ninguna división conceptual entre los versos que le preceden y los que le siguen; en la oralidad, un estribillo se podía atribuir a diferentes romances. Por ejemplo: “Ay de mi Alhama”.

⁵ Es común en el romance que haya un comienzo *in medias res* o un final inconcluso.

⁶ Según Chicote (2012), “el romance tradicional se caracteriza por transmitir un realismo universal, no particular, que se relaciona también con la presencia escasa de elementos fantásticos. Muchos de los relatos son de origen histórico, aunque en el transcurso de la tradición han perdido sus marcadores espacio-temporales” (p. 25).

bién son características importantes que el género⁷ ha adquirido a lo largo del tiempo.

Una poética aplicada: Análisis del poema

Para un mejor análisis del poema, se lo citará en sus respectivas estrofas.

Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura 5
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana, 10
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Ya desde el inicio del poema la estructura narrativa se ve interrumpida por pasajes líricos de mucha densidad semántica y economía verbal. En el primer verso la epandiplosis y la aliteración, basadas en la repetición de la palabra “verde”, juegan un papel altamente musical y configuran lo que podríamos denominar el estribillo del poema. Pero este estribillo en particular, a diferencia del que muchas veces es usado en el romance tradicional, no será un mero apoyo musical sino que jugará un papel estructural, al cargarse progresivamente de diferentes significaciones. El sentimiento de querer aparece subordinado al color y el sujeto lírico insta una intriga desde el comienzo mismo del poema: ¿qué significa ese “querer verde”? ¿quién es el sujeto o el objeto de ese “querer” tan particular?

En el segundo verso, el color verde se une a un elemento de significación esencial: el viento. Para Manuel Alvar (1986), este elemento cumple en Lorca una doble

⁷ Emilio de Miguel (1987) llama la atención sobre el fragmentarismo con el que *Romancero gitano* se encuentra deliberadamente estructurado: “El desdibujamiento de los perfiles argumentales de algunas de sus historias, la presentación directa de acontecimientos dramáticos con hurto de la casi totalidad de precedentes narrativos, la creación de romances-escena, conseguidos a base de la selección depurada de aquel momento intenso que quiere transmitirnos acreditan técnica de elaboración evidentemente compleja y artística. Técnicas que entroncan, insisto en ello, con formas constructivas del romance antiguo” (p. 61).

función: por un lado evoca la violencia, y por el otro, la búsqueda carnal, el deseo. Desde el verso primero hasta el cuarto se puede percibir también una gradación que va desde lo interior-particular (el sentimiento de querer) hasta lo exterior-general (el viento, las ramas, el mar y la montaña). El color verde parece teñirlo todo como efecto de la repetición anafórica y vuelve a aparecer en la caracterización del primer personaje del poema.

La enumeración de elementos naturales que va desde el viento hasta la montaña no tiene un nexo lógico aparente, se trata de una profusión de saltos temáticos altamente significativos. Otros elementos que aparecen destacados con el color verde –la mar, la montaña, el barco y el caballo– son elementos vinculados al universo de acción masculino. Emilio de Miguel (1987) aclara que estos elementos operan en el plano simbólico adelantando la llegada del segundo personaje del poema⁸.

El personaje femenino se presenta en extrema quietud, soñando, con “la sombra en la cintura” por estar inclinada sobre la baranda. En un giro de extrema economía, el circunstancial de modo caracteriza al personaje de la joven y se invita al lector a inferir que esta muchacha que sueña es también la muchacha que quiere, que no es otra que su voz la que se oye en el estribillo del poema. La caracterización de su pelo verde, a la par que su carne, es desconcertante y a esto se suman sus ojos, “de fría plata”. Hay en el lirismo de esta parte una extrema sensación de espera y quietud que se ve aumentada de manera hiperbólica por la personificación de “las cosas” que la rodean, y la hacen objeto de sus miradas. Otro elemento perturbador, que se une a estos ojos de fría plata, es la luna, una presencia perturbadora dada su función psicopompa en la mitología antigua (Álvarez de Miranda, 1963).

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra 15
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias. 20

⁸“Que ‘el barco sobre la mar / y el caballo en la montaña’ puedan funcionar, y de hecho funcionen, como símbolos cargados de plurales connotaciones, no debe hacernos olvidar que están presentes en la apertura del poema porque son elementos caracterizadores de la actividad del protagonista. En efecto, por mar y, lógicamente, en barco, entra a Andalucía el contrabando que a caballo es transportado al interior a través de las montañas” (Miguel, 1987, p. 40).

pero yo ya no soy yo,
 ni mi casa es ya mi casa.
 –Compadre, quiero morir 35
 decentemente en mi cama.
 De acero, si puede ser,
 con las sábanas de holanda.
 ¿No ves la herida que tengo
 desde el pecho a la garganta? 40
 –Trescientas rosas morenas
 lleva tu pechera blanca.
 Tu sangre rezuma y huele
 alrededor de tu faja.
 Pero yo ya no soy yo, 45
 ni mi casa es ya mi casa.
 –Dejadme subir al menos
 hasta las altas barandas.
 ¡Dejadme subir! Dejadme
 hasta las verdes barandas. 50
 Barandales de la luna
 por donde retumba el agua.

La tercera estrofa está totalmente construida como un diálogo sin que el sujeto lírico introduzca a los personajes que están hablando. El uso del verbo “venir” obliga a inferir que el personaje herido es aquel cuyo arribo se anunciaba en el principio; que declare haber partido desde los puertos de Cabra, famosos en el siglo XIX por su bandolerismo, también es un dato relevante. A éstos se suman otros detalles que van caracterizar a los dos personajes masculinos: el caballo, la montura, el cuchillo, aluden al tipo de vida del primero de ellos y la casa, el espejo y la manta, al segundo.

Un punto central en el poema es la propuesta de trueque realizada por el personaje herido. No se trata de un trueque real sino simbólico, ya que lo que el joven ofrece parecen ser elementos de su propia vida a cambio de los que corresponden al tipo de vida más apacible de su interlocutor. El segundo personaje, sin embargo, arguye la imposibilidad del trato. La presencia de la muerte se hace patente cuando se describe la herida del joven con un número tópico del romance tradicional utilizado siempre con sentido hiperbólico: “Trescientas rosas morenas”.

Es en esta estrofa también donde la relación de la muchacha con el joven que regresa herido se hace más clara: se trata de su amada o de su prometida. El poema ha estado introduciendo pistas y una de ellas en particular, un símbolo, alude a la

a la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del ser humano: todo el paisaje permanece indiferente, ajeno a la tragedia que acaba de ocurrir.

Otro conjunto de imágenes, que viene a contribuir al todo orgánico del poema, es el de las relacionadas al ámbito del agua; varios autores, como Eduardo Tijeras (1986) y Manuel Alvar (1986), han analizado la presencia de este elemento en relación con lo erótico y la muerte. No es descabellado pensar en esta ambivalencia acuática como elemento erótico y a la vez disociador, pues los enamorados de Lorca y sus muertes a destiempo recuerdan a los enamorados más famosos del teatro isabelino.

Con respecto a lo formal, especial atención requiere el uso que Lorca hace de la estrofa¹¹, puesto que en el caso del romance tradicional, cuando existe la estrofa, raramente coincide con las unidades conceptuales; en el caso de Lorca, vemos que el "Romance sonámbulo" guarda una estricta división estrófica en atención a lo narrado, es decir, cada estrofa parece separar una escena o una pequeña acción.

Si bien las estrofas del "Romance sonámbulo" tienen claros núcleos temáticos, no ocurre lo mismo con la temporalidad del romance, ya que los hechos no son narrados en el orden cronológico en el que han ocurrido, sino que se escatima el contenido para generar mayor intriga. La muerte de la niña, que ocurre antes de la llegada del enamorado, es narrada sobre el final por boca de su padre, y sólo en ese momento podemos reponer que en la primera estrofa se nos presentan paralelamente dos estadios diferentes del pasado: la espera de la niña y la muerte de ésta.

Otro detalle formal a destacar es el conjunto de alusiones cruzadas que, al servicio de la intriga, y construyendo un entramado muy firme, se van entretejiendo en el relato. En las estrofas finales, cuando el misterio del romance se ha develado, la trabazón de dichos símbolos se hace más clara y la contigüidad de estos descubre su verdadera motivación. En este juego de técnica y cosmogonías emerge como un elemento esencial el símbolo. El elemento de más claro peso simbólico en el "Romance sonámbulo", y que jerarquiza todo el resto del poema, es sin dudas el color verde.

Consideraciones finales

Según Carlos García Gual (2008), el mito es una narración o relato tradicional, memorable, ejemplar y paradigmático, que transcurre en un tiempo prestigioso y le-

¹¹ Como lo aclara Díaz Roig (1998, p. 22), el estrofismo es extraño al romance y se suma al género en el siglo XVI, con la finalidad de adaptar la letra a la música con que se interpretaban.

jano. Atendiendo a dicha definición, cabe indagar ¿cuáles son los recursos poéticos que aprovecha Lorca para dotar a Andalucía de un universo mítico? Para esto, es posible seguir los estudios de Karlheinz Stierle (1977) acerca del discurso lírico y recurrir a las características principales del género, a saber: la ruptura de la linealidad y la multiplicación de los contextos; la metaforización y el salto temático. El análisis de estos procedimientos nos permite ver cómo el núcleo narrativo del romance lorquiano se libera de lo anecdótico pero no pierde fuerza simbólica, sino que realza su carácter universal y paradigmático. Colabora, en este sentido, la estructura dramática de lo narrado, con personajes que encuentran la muerte como destino común sin dejar de reconocer su naturaleza trágica. Varios de los elementos adquieren un valor singular y simbólico y al mismo tiempo construyen paralelamente a la historia un conjunto de significaciones que completan el sentido de poema y acrecientan el efecto intemporal y universal.

El romance analizado pone de manifiesto no sólo la poética lorquiana en sus características formales sino una idea universal acerca de lo trágico: en la Andalucía del *Romancero gitano* pervive la certidumbre de la muerte como realidad inmediata e inminente. Esta idea trágica de la vida se puede identificar con el concepto lorquiano de la *pena negra*:

Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta, donde las *figuras* sirven a *fondos milenarios* y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender. (García Lorca, 1994, p. 107)

La pena negra recorre todo el libro: se trata de un sentimiento trágico que implica cierto grado de anagnórisis, el reconocimiento de una existencia regida por la disputa entre las fuerzas de un Eros fecundador, sensual, libre, y las fuerzas obturadoras, disolventes de un Thánatos inflexible (Miguel, 1987, p. 16). El *Romancero gitano* parte de lo popular y mítico, como bien lo ha notado Ortega (1986), configurando así un mundo "anónimo y no institucionalizado, antiguo, funcional, pre-lógico" (p. 146). Para Josephs y Caballero (1994), el *Romancero gitano* "representa la universalización del gitano –o la agitanización del universo–" (p. 101). Para Amancio Sabugo Abril (1986), no hay dudas de que "Lorca, pese a la distancia

que nos separa de Esquilo o Sófocles pueda ser considerado un poeta trágico (sus poemas son trágicos y sus tragedias líricas)” (p. 489).

Quizá valga la pena enunciar una última pregunta luego de este breve recorrido por la poética lorquiana: independientemente de las generaciones o de los estilos literarios, es lícito preguntarnos si, en general, el pensamiento mítico y el pensamiento poético no son sino dos modos indisolubles de comprender la tragedia humana.

Bibliografía

Alvar, M. (1986). Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 69-88.

Álvarez de Miranda, A. (1963). La metáfora y el mito. Citado en Josephs, A. y Caballero, J. (1994). Introducción. En García Lorca, F. *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona, España: Editorial Altaya.

Balmaseda Maestu, E. (1998). La lengua del *Romancero gitano* (Federico García Lorca): Comentario lingüístico del “Romance sonámbulo”. *Cuadernos Canela*. (X). pp. 21-38.

Bozal, V. (1986). Arte de masas y Arte popular. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 744-761.

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitsch', posmodernismo*. Barcelona, España: Tecnos.

Chicote, G. (2012). Introducción. En *Romancero*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Debicki, A. P. (1986). Metonimia, metáfora y mito en el Romancero gitano. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 609-618.

Díaz Roig, M. (1976). *El romancero viejo*. Madrid, España: Cátedra.

Durán, M. (1986). Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 221-230.

Funes, L. (2007). *Poema de Mio Cid*. Buenos Aires: Colihue.

- García Gual, C. (2008). Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*. 0. 1-10.
- García Lorca, F. (1987). *Romancero gitano*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- (1994). *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona, España: Editorial Altaya.
- Josephs, A. y Caballero, J. (1994). Introducción. En García Lorca, F. *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona, España: Editorial Altaya.
- Macciuci, R. (2006). *Final de plata amargo de la vanguardia al exilio: Ramon Gomez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen.
- Martínez Cuitiño, L. (1986). Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del Cante Jondo*. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 581-589.
- Miguel, E. de (1987). Introducción. En García Lorca, F. *Romancero gitano*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Ortega, J. (1986). El gitano y el negro en la poesía de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 145-168.
- Reisz de Rivarola, S. (1989). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. *En Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Reisz de Rivarola, S. (1989). Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema? *En Teoría literaria. Una propuesta*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Sabugo Abril, A. (1986). Claves interiores de la poesía lorquiana. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 89-102.
- Soria Olmedo, A. (1990). La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. (485-486). pp. 109-118.
- Soria Olmedo, A. (ed.). (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid, España: Visor.

Sotelo Vásquez, A. (1986). Miguel de Unamuno y la génesis de Romancero gitano. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 199-229.

Stierle, K. (1977). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*. (32). pp. 422-441.

Tijeras, E. (1986). Hacia García Lorca por las imágenes del agua. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 89-102.

Uscatescu, J. (1986). Lenguaje poético y musical en García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 455-467.

Xirau, R. (1986). Federico García Lorca, poesía y poética. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 425-429.

LAS VIRTUDES HIGIÉNICAS DE LA SÁTIRA: LEOPOLDO ALAS CRÍTICO Y LA TRADICIÓN ÁUREA DEL HUMORISMO ESPAÑOL

Mariano Saba
(Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso" –
Universidad de Buenos Aires / CONICET)
marianosaba@gmail.com

Resumen

Dentro de la crítica de Leopoldo Alas, su concepto de *sátura*¹ resulta imprescindible para la comprensión del *palique* como modelo genérico personal. Sin embargo, la indagación en estas categorías específicas no sólo revela los procedimientos de la lectura satírica de Clarín –con su decidido control *higiénico* sobre la literatura en torno–, sino que permite además iluminar cómo –en términos borgeanos– “crea” a sus precursores áureos (Cervantes, Quevedo, etc.), en el intento de insertarse en una añeja tradición española como es la del *humorismo*.

Palabras clave: crítica, humorismo, Leopoldo Alas, *palique*.

Pocas veces se ha enfatizado que la modalidad genérica del *palique* debe mucho al concepto mismo de *sátura* que el propio Alas supo esbozar en el prólogo a su libro de 1884. En este sentido, el volumen titulado *Palique* viene a reforzar una estrategia que desde tiempo atrás la crítica clariniana venía esgrimiendo contra cualquier univocidad posible para su praxis. Tal como señala Martínez Cachero (1973), ya en *Solos de clarín* (1881) había despuntado el pensamiento de Alas con respecto a la crítica como una tarea purificadora de doble vertiente. Según el crítico

...resulta comprobable en este primer volumen la existencia de dos líneas –seria, la una, y festiva, la otra, diríamos sin demasiado rigor calificativo– en su producción crítica, apuntando a lo que serán los *ensayos*, las *revistas* o las *lecturas*, por un lado, y los *paliques*, por otro. (p. 12, subrayado en el original)

¹Tal como se explica más adelante, esta categoría hace referencia etimológica a *satūra*, cuya acepción aludía en la antigüedad a cierto plato signado por su variedad.

Ya desde entonces aparece la sátira como una de las tantas formas a las que debe apelar la crítica de Alas en su funcionalidad moral, siempre bajo la égida de señalar la "pequeñez general" que tantas veces lo escandaliza, y de destacar aquello que sea valioso, aún en su escasez. Esta misión que se iba a reiterar explícitamente en *Nueva campaña* (de 1887), también se mencionaría en *Mezclilla*, publicado en 1889 con el significativo subtítulo de *Crítica y sátira*. Martínez Cachero (1973) señala que allí también iba a hacerse "uso frecuente de lo que es propiamente crítica junto con lo que es sátira y burla" (p. 22), a lo que añade: "la propensión digresiva y la propensión graciosa pueden y suelen actuar como complemento o contrapeso una de otra" (p. 23).

Ahora bien, ¿qué es exactamente un *palique* y cuál es su vinculación precisa con lo satírico? El propio Alas lo explica con claridad en su introducción al libro homónimo: tras años de producir este tipo de textos para la prensa diaria, allí deja en claro tres definiciones complementarias –y algo irónicas– del género. En primer lugar, la alusión técnica a la minoridad de tales piezas, enlazada luego con la segunda acepción, ligada al rasgo satírico de esos textos: "lo llamo *Palique* para escudarme desde luego con la modestia; porque *palique* vale tanto como conversación de poca importancia, según la Academia, y con ese nombre he bautizado yo gran parte de mi trabajo" (Alas, 2008, p. 752); y más tarde también –en "Palique del palique"– "vengan *paliques*; *palo* a los académicos; *palo* a los poetastros y a los novelis... *tastros* o *trastos*; en fin, *palo* a diestro y siniestro. Algunos de los que esto piden deben de creer que palique viene de palo" (p. 861). La tercera definición, por su parte, evoca la materialidad del *palique* como vehículo de subsistencia: "un modo de ganarse la cena que usa el autor honradamente" (p. 863).

Esta definición múltiple del *palique* lo impone en su brevedad muchas veces hilarante como herramienta ineludible del programa higiénico y policíaco que Clarín supo confirmar como propio para su tarea crítica. Pero lo importante es que resulta indisociable de la idea de *sátura*, tal como el mismo Alas indica: "Digo *sátura* y no sátira, porque siempre será esto mezcla de varios ingredientes, y tal es el sentido directo de la palabra en su acepción primitiva², y no siempre será satírico lo que tenga que decir" (p. 821). A pesar de lo que bien señala Martínez Cachero cuando explica que es privativo del *palique* la sátira y el ingenio gracioso, Clarín busca rodear la estigmatización de sus textos evocando ese carácter (los *paliques* no suelen ser serios) pero implicando en él a su vez una cierta heterogeneidad y

²Se refiere Alas a la explicación etimológica que aún puede hallarse en el *Diccionario de la Lengua Española*: "sátira" proviene del latín *satīra*, y esta palabra a su vez de *satŭra*, que significó "plato de muchas viandas", y luego aludió también a un tipo de composición literaria arcaica, en verso y prosa, acompañada de danza.

mixtura capaz de alejarse por momentos de lo burlesco sin desdeñar su función moral. No es menor esta alusión del autor al carácter ambivalente de lo satírico: cómico, por un lado, no descarta por otra parte cierta latencia rectificadora, didáctica, rectora. Como si en la constitución del propio género existiera ya la condición doble de una mirada capaz de provocar risa sobre lo desviado pero también preocupada por prevenirlo. Una especie de *modus* higienista de la crítica, plena en estrategias para tornarse familiar ante el lector –en este caso, ante el potencial “infectado” por la cultura decadente– y desde esa amena familiaridad darle a conocer los protocolos de sanidad y normalidad que rigen el arte y que deben ayudarlo a evitar el consumo viciado de obras pestíferas. Tal como lo afirma el propio Clarín en su mismo prólogo a *Palique*:

Si se me dice que de todos los modos de crítica este que hace de ella un negociado de higiene y de policía es el más enojoso, el de menos brillo y más disgustos para quien se emplea en tal oficio, declaro que pienso lo mismo; pero también creo que es de mucha utilidad, particularmente en países como el nuestro, donde la decadencia de toda educación espiritual, del gusto y hasta del juicio, a cada momento nos empuja hacia los abismos de lo ridículo, o de lo bárbaro, o de lo bajo y grosero, o simplemente tonto. (Alas, 2008, p. 755)

Puede decirse entonces que al igual que toda intencionalidad satírica, la del palique clariniano no transige con la falta de responsabilidad o de seriedad: todo lo contrario, su burla viene a tender un puente entre el ingenio cómico y la más rigurosa defensa de la calidad literaria (comprendida desde el “higienismo crítico” como síntoma de salud “social”). En este sentido, algunos matices retóricos del palique son elocuentes. Dice Martínez Cachero (1973) que “un rasgo de la expresión paliquera es la intercalación de incisos, parentéticos o no, relativos a cuestiones marginales, que interrumpen el natural fluir del discurso-núcleo o eje; muy frecuentemente se trata de ingeniosidades y anécdotas” (p. 31). En esta mezcla –*sátura*– que sustenta la condición digresiva característica del palique, el procedimiento retórico del paréntesis parece tener mucho que iluminar. Y no sólo por los comentarios formales en torno al género mismo del palique, sino también por algunas otras conceptualizaciones que lo exceden y que podrían pensarse como ideas complementarias sobre un tema afín. Dentro del mismo volumen, no parece menor la referencia de Alas al carácter satírico del *humorismo español*. Luego de evocar al Archipreste de Hita, dice allí:

Hay un modo de gracia española, de sátira y *vis* cómica castellana que no se parece a nada de lo que pueden ofrecernos las literaturas extranjeras. No son muchos, más bien pudiera decirse que son muy pocos, los

escritores españoles que tienen este matiz del ingenio al que me refiero y cuyas cualidades distintivas, cuyo *tinte* particular no cabe explicar con los términos comunes de la retórica y de la estética. (...) Esta alegría satírica, este gusto cómico de algunos españoles tiene el mérito de criarse en terreno poco a propósito, rodeado de una seriedad enemiga, de una solemnidad formal, de una *morgue*... (Alas, 2008, pp. 768-769)

Clarín invita a ver este matiz de la gracia cómica sobre todo en el *Quijote* de Cervantes y en algunas de sus *Novelas ejemplares*. Conviene preguntarse por qué, de forma particular y específica, es destacable el vínculo que en este libro el mismo Alas parece proponer entre sus *paliques*, el sesgo satírico del humorismo español y la ineludible monumentalidad de Cervantes –y de Quevedo o más tarde de Larra– como antecedentes de esa comicidad. De hecho, la alusión al humorismo característico español en un libro que justamente pone en abismo la pertinencia de la crítica satírica (o *sátura*) no parece inocente. Al contrario, pareciera ser sintomático de dos líneas de afirmación personal muy claras en el autor: primero, de la que marca la distancia declarada de Alas con respecto a la crítica académica erudita; y segundo, de aquella línea que en cierto modo borgeano delimita la creación clariniana de sus precursores.

¿Puede entonces el modo digresivo del *palique* resultar explicativo de la elección de Cervantes como antecedente crítico de Alas? El paréntesis en Cervantes viene a ser un procedimiento muchas veces favorecedor de un modo de abrir la polifonía expresiva del relato, a través de la aparición en el discurso de un tipo particular de persuasión o cercanía con el lector. El surgimiento de una oración incidental muchas veces añade cierta marca de oralidad o coloquialidad –ya sea al personaje o al relato–, y otras veces se configura directamente como espacio de *sátira* (Wu, 2005). Si se revisa, por ejemplo, la funcionalidad de las parentéticas en la primera parte del *Quijote*, la burla suele ser una función recurrente en el inciso. Y el efecto irónico muchas veces se da allí a través de un procedimiento muy puntual, por medio de la “integración del parlamento del personaje y la afirmación del narrador” (Wu, 2005, p. 79). Puede ponerse por caso cuando el narrador acota con fina ironía la competencia del cura y el hidalgo sobre los caballeros de ficción: del sacerdote se dice “que era hombre docto, graduado en Cigüenza” (Cervantes, 2004, p. 29), o sea, en una universidad poco prestigiosa. La integración por contigüidad de la sapiencia del cura y la mención intencionada del narrador sobre su pobre formación provoca un claro contraste irónico. Ese contraste puede reforzar a veces dos postulados antitéticos, e incluso puede llegar a promover una afirmación seguida de una aclaración que la refuta abiertamente, denotando que el paréntesis es un artificio complementario de la ficción.

En esta línea, cabe mencionar que Alas –lector avezado en la ironía cervantina, que según sus propios dichos en *Siglo pasado* (1901) cumplía con rigor la relectura del *Quijote* cada tres años– conoce bien ese tipo de mecanismo y lo capitaliza para su tonalidad de crítico *paliquero*, abonando su pertenencia a la genealogía del humorismo español en la que reconocía a Cervantes, a Quevedo, a Larra y por supuesto a él mismo. En el texto introductorio de la sección *Sátura*, de *Palique*, Alas refuta la crítica de Pardo Bazán al respecto de la novela *La Fe*, de Palacio. Es notable cómo el paréntesis se vuelve zona permanente de discusión de la cita. Las opiniones de Pardo Bazán son puestas en entredicho y también sus decisiones gramaticales, sintácticas y de vocabulario. Tras la opinión de la escritora de que “el pensamiento individual se moldea y adapta a”, el paréntesis encierra un signo de pregunta que interroga el buen uso de la preposición. Tras el uso que hace la novelista de la palabra “irrecusables” otro paréntesis vuelve a encerrar un signo interrogativo. Más adelante Clarín explicita su arrepentimiento por haberle escrito un prólogo a *La cuestión palpitante* y la parentética abre el espacio digresivo de la anécdota: “–Por cierto que doña Emilia apenas tenía derecho, en la nueva edición de su obra, para reproducir mi prólogo, habiéndose ella colocado tan fuera del derecho de gentes en sus relaciones literarias conmigo–” (Alas, 2008, p. 823). Esto es recurrente en el *Palique*: algo se afirma y un guiño o su abierta relatividad sorprenden rápidamente al lector con una apertura polifónica digna de la ironía cervantina, un doble foco que el propio Clarín supo explicar en el capítulo segundo de la sección *Revista literaria* de su célebre volumen *Palique*. Allí afirma el autor que el humor español es un “genio satírico por el contraste inverso, a saber: por la comparación del bien ideal con que se sueña y en que se cree, con las realidades bajas, pero necesarias, con que se tropieza” (p. 769). Clarín opina que “en Cervantes esta doble vista, este doble anhelo y esta noble aptitud es evidente y se muestra a cada paso” (p. 769). Lo mismo, según su juicio, pasa con Tirso –más velado– y con Quevedo: un humorismo idealista-naturalista que exige esa constante doble visión. Ahora bien, ¿no tiene la crítica clariniana entonces algo propio de esta “doble vista” de la alegría satírica española? ¿No pueden notarse sus paréntesis como cierta marca sintáctica de esa característica? Al menos en *Palique* –y especialmente en su ya mencionado prólogo– queda claro que la doble mirada “satírica”, abocada a la vez a lo alto y a lo bajo, resulta un componente deseable de la propia crítica literaria, y que el paréntesis nutre esa polaridad. El paréntesis pareciera en esta línea un procedimiento ilustrativo de esa “doble mirada” cervantista / quevediana que afirma muchas veces un ideal y lo corroe al mismo tiempo por medio del humor. Un mecanismo claramente emparentado con Alas cuando afirma en su definición de los objetivos de la crítica, primeramente, su responsabilidad higiénica y policiaca en la defensa “contra el mal gusto y los adefesios” (p. 754) –obedeciendo a la parte “ideal” de la moral satírica española–, y en segundo lugar –siempre concordante con Boileau–, la necesidad de esa crítica de

asentar “una eficacia práctica, directa, del momento, sobre la vida actual de las letras en su país, mediante alusiones satíricas, y otros recursos legítimos (...) para llegar al amor propio de quien merecía el castigo de malas obras” (p. 754), es decir, la observación de lo bajo y su rectificación moral (¿su “cura”, podría arriesgarse?), lo que correspondería a esa segunda parte terrenal del estilo humorista español.

Así entonces, la propia crítica literaria satírica de Clarín, viene a sustanciarse en una doble vista –reconocible dentro de la obra cervantina–, consagrada siempre al genuino humorismo hispano, y repetida en otros autores a los que Alas impone reconocer como precursores de una tradición doblemente vinculada a lo alto y a lo bajo. Le duele a Clarín que el *Quijote* no sea leído y comprendido ni por su patria ni por su época: al cotejar esto con su opinión de que la comicidad de ese libro es constitutiva de la identidad genuina de lo español, se entiende la censura por su falta de lectores. Dentro del universo clariniano, el énfasis orgulloso de ese “quijotismo” humorista encontró por otra parte su lugar más peculiar en la propia ficción: tal como señalara Jackson (1969), Pla Novoa (2014) y otros, *La Regenta* es el lugar más idóneo para buscar el desarrollo explícito de la hipótesis cervantina de Alas con respecto a la identidad de su nación. Sólo allí puede notarse que el quijotismo, el condicionamiento de la vida por parte de la literatura, y la doble presión de lo real y de lo ficcional, no era para Clarín una alternativa de conducta sino más bien cierta herencia de la que no podía escaparse. Un avatar de la trampa siempre presente entre lo ideal y lo terreno.

Bibliografía

Alas, L. (2008). *Obras completas*, tomo II. Madrid, España: RBA Eds.

Jackson, R. M. (1969). Cervantismo in the creative process of Clarín's *La Regenta*. *Modern Language Notes*. (84). pp. 206-227.

Martínez Cachero, J. M. (1973). Introducción a *Palique* de Leopoldo Alas Clarín. En Alas, L. *Palique*. Barcelona, España: Labor. pp. 7-40.

Pla Novoa, A. (2014). Algunos aspectos del cervantismo de Leopoldo Alas. Comentarios a Cervantes. En Martínez Mata, E. y Fernández Ferreiro, M. (coords.). *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo*. Asociación de Cervantistas. Gijón, España: Gráficas Apel. pp. 183-184.

Wu, A. (2005). El paréntesis en la primera parte del *Quijote*. *Actas XI – Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Seúl, 2004), Chul Park (ed.). Seúl, Korea del Sur: Universidad de Hankuk. pp. 73-84.

LOS SONETOS EN LA *FILOMENA* DE LOPE DE VEGA

Dra. Eleonora Gonano
Facultad de Filosofía y Letras, UBA
ecgonano@hotmail.com

Resumen

La obra miscelánea *La Filomena*, publicada en 1621, por Lope de Vega ha sido leída como un género híbrido que cobra unidad a partir de su clara intencionalidad metaliteraria. En diálogo con dos polémicas, un primer flanco abierto tenía como blanco no tanto a Luis de Góngora y su nueva poesía como a los seguidores de esta nueva modalidad estilística; el segundo eje registra el intercambio satírico con Torres de Rámila. En su particular y simétrico armado, *La Filomena* contiene dos sonetos prologales, seis intercalados y en su final cierra con otro más (aparecido en la comedia *La dama boba*) que será profusamente explicado por el propio Lope en su otra miscelánea, *La Circe* (1624). Patrizia Campana, entre otros críticos, ha notado que la ubicación de estas piezas responde a una intencionalidad métrico-semántica determinada. Nuestra intención es estudiar no solo su posición dentro de la totalidad de la obra sino también observar su armado retórico, sus isotopías y relaciones intertextuales con las comedias que albergan a un par de estos sonetos. Indudablemente la forma estrófica elegida por Lope vuelve sobre la tradición lírica del siglo XVI y les otorga una centralidad llamativa tanto en la elección de su ubicación como así también en los temas abarcados que trabajan en la tradición de la poesía laudatoria pero que también le permiten abarcar disquisiciones neoplatónicas y metaliterarias pensadas mayormente para el ambiente cortesano y en un claro intento de insertarse en la corte.

Palabras clave: La Filomena, Lope de Vega, siglo de oro, sonetos.

Hacia 1621, Lope de Vega albergaba la esperanza de acceder al cargo de cronista real (aunque en septiembre de dicho año sus aspiraciones se desvanecerían con el nombramiento de Francisco Rioja), el deseado puesto no solo representaba la posibilidad de acceder a un empleo honroso y oficialmente reconocido, sino que además implicaba la liberación de la dependencia económica del noble de turno. Tal como señala Antonio Sánchez Jiménez en su libro *Lope pintado por sí mismo*:

Pese a estas esperanzas, el ambiente que caracterizaba el Alcázar real en los años iniciales del gobierno del conde-duque de Olivares no favo-

recía la causa de Lope: las primeras medidas que tomó la nueva administración pretendían dar la impresión de purificación y renovación moral. (2006, p. 72)

Por lo tanto, nuestro autor se abocó –una vez más– a reconfigurar su imagen que ya había ido mutando de poeta enamorado a poeta popular y a pecador arrepentido. Ahora llegaba el turno de “crear una imagen de poeta serio que le brindara un mayor éxito social” (Sánchez Jiménez, 2006, p. 122). Esta estrategia se hace patente ya en las dedicatorias de las Partes XV, XVI y XVII de sus comedias (publicadas entre septiembre de 1620 y 1621) que estaban dirigidas entre otros al conde-duque de Olivares, en una evidente intención de ganarse el favor de los hombres que ocuparían puestos de poder en el nuevo reinado (Xavier Tubeau Moreau, 2008, p. 251). En consecuencia, *La Filomena* –como en su juventud había sucedido con *La Arcadia*– estaba dirigida al público cortesano y se hace explícito desde la portada de la obra como ha analizado Mónica Güell (2008)¹ y en el primer paratexto que está dedicado a: “a la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel” (Lope de Vega, 1969, p. 571). “Vuestra señoría” era una dama de notable influencia en la corte de Felipe IV que le encargaría una comedia, *El vellocino de oro*, para una representación cortesana. Lamentablemente para Lope, estos intercambios no fueron fructíferos.

Para esta misma época, hay que recordar que el poeta gozaba indudablemente de una gran fama literaria que lo ubicaba en el centro de la escena y lo convertía en el blanco de las polémicas de su tiempo en las que se sentía atacado y envidiado. En particular, la aparición de las *Soledades* de Góngora en 1613 pondría el eje de la discusión en su “estilo llano” tantas veces preconizado por el propio Fénix frente a los seguidores de la “nueva poesía”. En 1618 se abriría otro flanco dentro de las batallas literarias de Lope: Pedro Torres de Rámila, un latinista de Alcalá de Henares, publicaba un libelo intitulado *Spongia* en el que se lo atacaba, del mencionado texto no se conservan ejemplares, y lo que se puede inferir de las críticas es a través de la respuesta dada en la *Expostulatio Spongiae*, defensa del Fénix, producto de las plumas de Paravicino, el príncipe de Esquilache, Jiménez Patón,

¹ ... LA FILOMENA/ con otras diversas Rimas, Prosas y Versos. / DE LOPE DE / Vega Carpio. /A LA ILMA / Señora Doña / Leonor Pimentel. Lo escrito se inserta en un palacete-templo, coronado por el escudo de la casa de los Duques de Benavente, a la cual pertenece doña Leonor Pimentel; dicha representación iconográfica ostenta su poder e ilustra su papel de musa. Ornan el pedestal cuatro pilastras dóricas con dos estatuas alegóricas. A la derecha, desnuda, deslizando el pie izquierdo sobre un pequeño globo y con una vela de nave henchida por el viento en la derecha mano, se ostenta la Fortuna con una letra en su base: Nec timui, nec volui (ni temí, ni deseé); al opuesto lado un rey en pie, de frente, vestido a la romana; por los lados de su cabeza asoman dos cabezas coronadas, de joven una de ellas; la inscripción dice: Omnes idem. Dos figuras sostienen el escudo de armas.

Quevedo, Espinel y otros muchos amigos. En *La Filomena*, Lope cierra su venganza planteando una competencia entre un ruiseñor (su figura) y un tordo (Torres de Rámila).

Ahora bien, antes de adentrarnos en nuestro objetivo, el análisis de los sonetos presentes en la miscelánea, es indispensable pensar en qué otros destinatarios tenía Lope en mente con esta peculiar obra. Tal como habíamos señalado en párrafos anteriores *La Filomena* tenía destinatarios poderosos y también era la respuesta a quienes lo denostaban y por lo tanto, implicaba una apología de su creación literaria. Desde el título, Lope nos insinúa la génesis híbrida de su obra: "La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos". Otro elemento a ser tenido en cuenta es que esta obra fue publicada en vida de Lope que tuvo pleno control en la edición del volumen, en el contenido fidedigno de sus poemas y lo que más nos interesa en nuestro trabajo: la disposición de los materiales dependió enteramente de su voluntad.

Tal como ha señalado Patrizia Campana en su artículo "*La Filomena* de Lope de Vega como género literario", la obra está cruzada por la autodefensa y el ataque de Lope contra sus detractores, lo que implicaría un criterio unificador de esta miscelánea, no al estilo de un canzoniere petrarquista en cuanto a tema sino como "un subgénero literario: el del libro misceláneo de tono más narrativo que lírico y marcado por una temática metaliteraria" (Campana, 2000, p. 429).

Antes de revisar los dos primeros sonetos queremos detenernos en los conceptos que plantea el dramaturgo en su dedicatoria a Leonor Pimentel:

(...) ofrezco a vuestra señoría, como a templo de las musas, estos versos, en reconocimiento de lo que deben a la influencia del sol de su claro juicio, con que los mira y defiende; no coronados de flores, de que debiera adornarlos por la esterilidad de mi ingenio, sino del nombre de vuestra señoría, de quien siendo para su conservación favorecidos, como lo fueron para nacer y salir a la luz, bien los puedo prometer inmortal vida. (Lope de Vega, 1969, p. 571)

En estas palabras, más allá de abreviar en el tradicional tópico de la modestia, se plantean una serie de metáforas que estructuran a los sonetos prologales. El fragmento citado asocia a la noble dama con imágenes lumínicas, "influencia del sol de su claro juicio" tal como ya se encontraba cristalizada en la tradición encomiástica: la asociación de la figura del poderoso al sol. Lope ofrece su obra como un sacrificio a la deidad. Por lo tanto, el primer soneto trabajará estas líneas desarrollando el mito de Ícaro, mito de la osadía.

Las plumas abrasó cuyo febeo
del que miró su luz, águila humana,
lince infeliz, por sendas de oro y grana,
jamás tocadas de mortal deseo.

No menos alto el pensamiento veo
que me conduce a vos, oh soberana
deidad, oh sol, que mi esperanza vana
Dédalo mira, y teme Prometeo.

Si de mis alas el incendio culpa
vuestra sangre real y entendimiento,
dulce ambición de gloria me disculpa;

que cayendo del sol mi pensamiento,
vuestro mismo valor tendrá la culpa,
y el castigo tendrá mi atrevimiento. (1969, p. 575)

El yo lírico trabaja con la analogía que asocia su pensamiento, su obra con la figura de Ícaro, guiado por la luz de su dedicataria, que se transforma en "soberana deidad" y en "sol". El poeta corre estos riesgos porque es impulsado por la "dulce ambición de gloria" que lo disculpa en su atrevimiento. Si tal como expresa el último terceto, su pensamiento se precipitara, oscilará entre la culpa del valor que tiene la dama que lo ha impulsado; y castigo de su propio atrevimiento. En este final la empresa poética corre paradójicamente el merecido riesgo de la inevitable atracción que provoca "vuestra sangre real y entendimiento" y de la propia ambición del poeta.

En el segundo soneto, dedicado a Stephanus Forcatulus, poeta francés, se abre con un dístico latino que cierra un epigrama dedicado a Orfeo: "luego se ve llevado por la lira al cielo desde las ondas tracias; como había llevado tras sí a los árboles con sus resonancias, se lleva a las estrellas" (Lope de Vega, 1969, p. 575). Dicha cita sigue trabajando con la línea ascensional de la poesía y del poeta, tal como lo expresa el soneto:

Parte dichosa, Filomena mía,
a la más esmaltada primavera
que vio la aurora, ni del sol espera,
mientras diere su luz principio al día.

Tu voz, la historia, en dulce melodía
elemental de la celeste esfera

a las hesperias últimas refiera
que a las selvas del Ática solía.

Canta a Leonor, y dulcemente admira
el claro aspecto de sus luces bellas,
luces en quien el sol se ilustra y mira;

que si en su cielo te colocan ellas,
imagen celestial será mi lira,
porque quien selvas pudo, mueva estrellas. (Lope de Vega, 1969, pp.
575-576)

Este segundo soneto sigue con el proceso ascensional que organizara la metáfora del primero, pero ahora no es el poeta el que vuela hacia Leonor, es su obra Filomena la que va a cantarle transformada en ruiseñor y por transitividad será la voz del poeta (también ruiseñor frente al tordo/ Torres de Rámila). Leonor asimilada una vez más a metáforas lumínicas, sus ojos "luces bellas" en las que el sol –hipérbole mediante– se ilustra y mira, guía a la obra/ poeta/ ave. El último terceto llega al clímax en una estructura epigramática. Si Filomena logra su cometido en su viaje al cielo, dicha gloria enaltecerá la lira del poeta y tal como afirma la cláusula consecutiva que cierra el terceto, nada se mantendrá inmovible ante la voz del poeta tal como había sucedido con Orfeo.

Contamos con un corpus de seis sonetos que cierran la obra. El primero de la serie está dedicado a la muerte de Jerónimo de Ayanza, un caballero de fuerza extraordinaria según los testimonios de la época, tal como señala Patrizia Campana en su tesis inédita sobre *La Filomena*, en este soneto "Lope continua la tradición del epitafio renacentista, introducido en la literatura castellana por Garcilaso" (1998, vol. 2, p. 561). El que sigue retoma el tema bíblico de la castidad de Susana y ya había aparecido en la comedia *Lo que pasa en una tarde*, en el tercer acto. Lo interesante de la reescritura lopiana es que no se exalta la castidad de Susana sino que se le reprocha a Fabia su inconducta, ya que "para levantarte un testimonio/ es necesario que te llamen casta" (Lope de Vega, 1969, p. 908). El tercero, "Nihil gloriosum, nisi totum" ("nada más glorioso que el todo") se supone compuesto probablemente después de la muerte de Felipe III y desarrolla el tópico de las armas y las letras: "Hable la guerra y el estudio pida,/ tendrán en el gobierno de los sabios/ laurel las armas y las letras vida" (p. 908).

Los dos sonetos que se presentan a continuación tienen como destinatario a Juan de Piña, amigo de larga data. El primero de la serie fue compuesto con motivo del ataque de la *Spongia*. El tema central es la contienda entre Marsias y Apolo:

La dulce flauta, de los dioses risa,
y de Palas afrenta y menosprecio,
Marsias, sátiro, halló, crítico necio
que, de arrogante, las estrellas pisa.

Tañe con Febo, oh Piña, aunque le avisa
de su castigo el inmortal desprecio,
y con la flauta la ambición del precio
imita su cornígera divisa.

Desuéllale, vencido, en un acebo,
la piel sangrienta, y los dorados bronce
de un templo su castigo immortalizan.

Si algún flautista no respeta a Febo,
¿de qué te admiras tú, pues desde entonces
tan desolladamente critiquizan? (Lope de Vega, 1969, pp. 908-909)

Marsias, sátiro, eximio flautista desafía a Apolo en un certamen musical, termina vencido y desollado por su rival. El terceto final es el que devela la lectura en clave y nos devuelve a la polémica con Torres de Rámila: "Si algún flautista no respeta a Febo,/ ¿de qué te admiras tú, pues desde entonces/ tan desolladamente critiquizan?" (Lope de Vega, 1969, p. 909). La complicidad con el apóstrofe lírico y la identificación del propio Lope con Febo nos devuelven a la génesis de la obra, las polémicas literarias y apunta una vez más al contenido de la propia miscelánea. El segundo soneto de la serie, tal como aclara Patrizia Campana en su trabajo, también está escrito en clave para responder a la conducta de alguien cercano, pero lamentablemente a diferencia del anterior es nula la posibilidad de desentrañar el referente de tal conducta hipócrita al que nuestro poeta acusa. Sin embargo, no deja de ser interesante observar, como destacan estudiosos de este período tan particular de la vida de Lope, que el poeta se sentía acosado, envidiado y víctima injusta de sus detractores.

Llegamos así al penúltimo soneto cuyo título es una cita aproximada del séptimo libro de las Cartas de Plinio el joven: "multum legendum, sed non multa" (se debe leer mucho pero no muchas cosas):

Libros, quien os conoce y os entiende,
¿cómo puede llamarse desdichado?
Si bien la protección que le ha faltado
el templo de la fama le defiende.

Aquí su libertad el alma extiende
y el ingenio se alienta dilatado,
que, del profano vulgo retirado,
en sólo amor de la virtud se enciende.

Ame, pretenda, viva el que prefiere
el gusto, el oro, el ocio al bien que sigo,
pues todo muere, si el sujeto muere.

¡Oh estudio liberal, discreto amigo,
que sólo hablas lo que un hombre quiere,
por ti he vivido, moriré contigo! (Lope de Vega, 1969, p. 910)

En este soneto, cercano al final de la obra, no es casual que nuestro poeta evoque el refugio que para él representan los libros, el amparo frente a los embates de sus detractores y al mismo tiempo este poema es una declaración más que interesante de lo que la escritura representa para él. En dicho universo de ficción, la metáfora espacial en torno al libro (nótese el pronombre locativo que abre el segundo cuarteto), le sirve al yo lírico no solo como solaz para su alma sino que también se vuelve espejo para explicar a toda *La Filomena* como miscelánea.

El soneto de cierre, tal como señala Patrizia Campana, es indudable que era uno de los favoritos del Fénix, ya que aparece por primera vez en *La dama boba* (1613) cuando Duardo lo recita y luego ofrece a Nise una breve explicación acerca de su contenido:

La calidad elemental resiste
mi amor, que a la virtud celeste aspira,
y en las mentes angélicas se mira,
donde la idea del calor consiste.

No ya como elemento el fuego viste
el alma, cuyo vuelo al sol admira;
que de inferiores mundos se retira,
adonde el querubín ardiendo asiste.

No puede elemental fuego abrasarme;
la virtud celestial, que vivifica,
envidia el verme a la suprema alzarme.

Que donde el fuego angélico me aplica,
¿cómo podrá mortal poder tocarme?
que eterno y fin contradicción implica. (Lope de Vega, 1969, p. 913)

Sería publicado una tercera vez en 1624 con una profusa explicación del propio Lope, en *La Circe*.

El objetivo de la presencia de este soneto es una vez más responder a los defensores de la nueva poesía y a Góngora, nuestro poeta se había propuesto demostrar que la obscuridad podía ser conceptual, profunda frente a la oscuridad léxica, por lo tanto, superficial. Sin embargo, al autor no le resultaría tan sencillo huir de su otrora máscara, la del poeta enamorado:

Con todo, queremos subrayar que, siendo uno de los fines del soneto exaltar las virtudes del amor platónico frente al carnal, quizás una de sus funciones más relevantes en *La Filomena* sea la de acallar las críticas contra sus sacrílegos amores con Marta de Nevaes. No olvidemos que Lope dedica buena parte de la epístola cuarta a convencer al destinatario que sus relaciones con dicha señora eran puramente espirituales. (Campana, 1998, p. 582)

A modo de conclusión los sonetos presentes en *La Filomena*, tal como ha notado Antonio García Berrio (1978 - 1980) en su artículo "Construcción en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico", tres de los siete responden a un clímax creciente "con énfasis exclamativo marcado en el terceto final" (p. 105). Dicha construcción está directamente vinculada con el soneto-epigrama que permitía una serie de asociaciones cruzadas entre el epigrama (nótese la cita que encabezaba el segundo soneto prologal), el emblema (la portada de *La Filomena* era toda una declaración de intenciones), siguiendo la tesis de Gary Brown (1970).

Como oportunamente habíamos notado, la intención de abrir y cerrar la obra en este conjunto de sonetos apunta a dar un marco coherente a este corpus. Los sonetos de apertura buscaban la protección de la dama poderosa y encarecían la calidad de la obra presentada, los de cierre retomaban las polémicas literarias y personales. Indiscutiblemente, tal como se había planteado en el inicio y en palabras de Campana: "... se desarrolla una obra que aspira a ser un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, cuyo tema principal es la literatura" (1998, p. 784).

Bibliografía

Blecua, J.M. (1969). "Introducción". *Obras poéticas de Lope de Vega*. Barcelona, Planeta. pp. 555-565.

Brown, G.J. (1970). "Fernando de Herrera and Lorenzo De` Medici: the sonnet as epigram". *Romanische Forschungen*. 87(2). pp. 226-238.

Campana, P. (1998). *La Filomena de Lope de Vega*. Tesis doctoral inédita. 3 volúmenes.

— (2000). "La Filomena como género literario". En Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerro, C. (coords.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. pp. 425-432.

García Berrio, A. (1980). "Construcción en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico". *Revista de Filología Española*. LX(1-4). pp. 23-157.

Sánchez Jiménez, A. (2006). *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Tamesis, Londres.

Tubau Moreu, X. (2008). *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4889/xtm1de1.pdf;jsessionid=AA515029E76AB941CF28381783A44A12?sequence=1>

Vega, L. (1969). "La Filomena". En Blecua, J. M. (ed.). *Obras poéticas*. Barcelona: Planeta. pp. 571-913.

CAMILA, LA IM-PERFECCIÓN DE UNA VIDA

René Aldo Vijarra
Universidad Nacional de Córdoba
renevijarra@hotmail.com

Resumen

La fuerza normativa de los discursos condiciona la identidad de los sujetos, la que está determinada por el momento histórico y por ámbitos institucionales particulares. En la temprana Modernidad, el discurso hegemónico cumplió una acción modeladora sobre los sujetos y tuvo por finalidad una política normativa y obligatoria cuya estrategia consistió en presentar los atributos, funciones y condiciones morales de los sujetos como "naturales".

Tanto el arte como la literatura y el teatro barroco elaboraron una representación del mundo, de sus habitantes, de sus nuevos modos de relación en un momento de cambio político-social y, como señala Maravall (1980), esa cultura tuvo como objetivo influir sobre la conciencia y la sensibilidad los hombres y las mujeres de la época.

Un discurso hegemónico avalado por el poder político y eclesiástico intentó modelizar un "deber ser" de los sujetos y por otro lado un discurso disidente mostró muy sutilmente un modo diferente de ver el mundo.

En este espacio pretendemos abordar la cuestión de la identidad de la protagonista de *El curioso impertinente*, conocidísimo y debatido relato intercalado de la obra cumbre de Cervantes. Nos proponemos un acercamiento a la problemática de la identidad de Camila a partir de una serie de discurso que la interpelan y condicionan un modo de ser.

Palabras clave: Cervantes, identidad, modernidad, mujer.

Archiconocido es el relato intercalado en la obra cumbre de Cervantes *El curioso impertinente* y tal vez sea ese triángulo amoroso el que despierta en nosotros, los lectores, tan vivo interés. Hoy nos proponemos alejarnos de las conductas de Anselmo y Lotario para adentrarnos en la problemática de la identidad de su protagonista desde una perspectiva de estudios culturales.

En la modernidad temprana, la idea de un sujeto unificado en mente y cuerpo, razón y pasión con libertad y autonomía para el ejercicio de diferentes actividades y “sujetado” a responsabilidades civiles y morales está presente en los debates de la época, tanto en tratados filosóficos como en los manuales de conducta. Estos discursos hegemónicos iniciaron paulatinamente un proceso de subjetivación, cuyo poder de interpelación performativa dotó a los sujetos de una identidad.

Maravall (1980) señala que la cultura del Barroco tuvo como objetivo influir sobre los hombres y las mujeres con el fin de hacerlos actuar de un modo determinado entre sí y con respecto a la sociedad a la que pertenecían y, de esta manera, se conservaron y potenciaron los valores políticos, sociales y morales. Por lo general, la literatura, el teatro y el arte como sistemas modelizantes se alinearon en la misma dirección ideológica del poder institucional pero, también hubo quienes pudieron, muy sutilmente, entablar una relación de disidencia con la ideología imperante. Asensi (2011) sostiene que los “sistemas modelizantes” inducen a los individuos para que éstos realicen acciones “hasta el punto que se pueda decir que un sistema modelizante se define por su carácter incitativo, apelativo y performativo” (p. 17). Y entiende por “acción modelizadora” a la acción consistente en crear sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan y perciben el mundo según modelos previamente codificados, es decir ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria.

Hacia un concepto de identidad

La identidad surge en el interior de formaciones y prácticas discursivas, mediante estrategias enunciativas específicas, además, emerge en un juego de modalidades de poder y solo puede construirse en la relación con los otros. El concepto de identidad propuesto por Hall (2011) es “estratégico y posicional” y lo define en los siguientes términos:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discurso particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (p. 20)

El investigador sostiene que las identidades son el constructo discursivo, la narración de la articulación de las interpelaciones recibidas con la adhesión temporaria e individual a ciertas posiciones que el sujeto ha ido ocupando. Según sostiene

Grossberg (2011), "el sujeto describe una posición dentro de un campo de subjetividad o un campo fenomenológico, producido por una máquina subjetivante específica" (p. 168). Entendemos que el aparato institucional, esto es la monarquía y la iglesia, en tanto "máquina subjetivante específica", construye subjetividades como un proyecto político/social/cultural y, a la vez que "propone" su cumplimiento, ofrece reconocimiento a quienes lo acatan. Por lo tanto la identidad es la adhesión y realización individual y temporaria de los atributos "propuestos" por "la máquina subjetivante", cuyos ejes programáticos intentan modelizar y disciplinar sujetos. Estos al aceptar (voluntariamente o no) la interpelación del proyecto adoptan una posición subjetiva que los convierte en sujetos con identidad. La subjetividad, afirma Grossberg (2011):

(...) siempre se inscribe o distribuye dentro de códigos culturales de diferencias que organizan a los sujetos mediante la definición de identidades sociales. Esos códigos valoran de manera diferencial posiciones particulares dentro del campo de la subjetividad. En otras palabras, aunque todos los individuos existen dentro de los estratos de la subjetividad, también están situados en determinadas posiciones, cada una de las cuales permite y restringe las posibilidades de la experiencia, de representar esas experiencias y de legitimar esas representaciones. (p. 167)

De doncella a casada

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales (...). Andaba Anselmo perdido de amores de una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí, que se determinó, con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía, de pedilla por esposa a sus padres (...) (Cervantes, I, 1986, p. 400).

Todos los atributos de la identidad de esa doncella los conoceremos por boca del narrador y de Lotario. De su identidad se resalta su estatus social, su condición de "hija de tan buenos padres y tan buena ella" y, por último, su hermosura.

Durante la Edad Media la belleza femenina se consideró peligrosa por el poder que ejercía sobre los hombres y es a partir del Renacimiento cuando se le atribuyó un nuevo valor al considerarla un signo exterior de las bondades interiores. Para entonces, la belleza ya no se consideraba una posesión peligrosa, sino más bien un atributo necesario del carácter moral y de la posición social por lo tanto "ser

bella se convirtió en una obligación, pues la fealdad se asociaba no sólo con la inferioridad social, sino también con el vicio" (Matthews Grieco, 1993, p. 78).

Por otro lado, desde la perspectiva biológica de Huarte de San Juan (1529?-1589?), en su *Examen de ingenios* (1575), la hermosura "es evidente argumento de ser la mujer fecunda" (2005, p. 615):

La facultad generativa tiene por indicio de fecundidad la hermosura de la mujer; y, en siendo fea, la aborrece, entendiendo por este indicio que Naturaleza la erró y que no le daría el temperamento que era conveniente para parir. (Huarte de San Juan, 2005, p. 617)

Por lo tanto Camila es una mujer "perfecta", cuya belleza es reflejo de una interioridad plena y con el valor agregado de la mucha fertilidad. Además, se puede inferir que su condición social no desdice con la de su pretendiente ya que posee linaje "hija de", aunque se calla la alcurnia de sus antepasados para priorizar la condición moral de los padres que han dado una "buena hija".

Lo "bueno" se entiende por una serie de virtudes modelizadas por el discurso cristiano y según Juan Luis Vives (1492?-1540) en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) "no hay buena mujer si le falta doctrina" (1940, p. 22) y esta viene del estudio "de las letras que dan forma a la crianza y a las costumbres, instituyen la vida, enseñan a obrar conforme a la virtud, encaminan la razón y, finalmente, muestran a vivir sin perjuicio de nadie ni de sí misma" (Vives, 1940, p. 28).

Todo esto parece tener Camila como capital simbólico que le permite caminar hacia su nueva identidad de "perfecta casada". Además sabe leer y escribir y por su modo de obrar inicial se puede inferir que pudo haber accedido a algunos de los tantos manuales orientadores de la conducta femenina y libros de oraciones vigentes en la época. Todos esos atributos –buena crianza, virtud, belleza, recato, educación– la premian con un final feliz, el matrimonio:

(...) y el que llevó la embajada fue Lotario, y el que concluyó el negocio tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vio puesto en la posesión de lo que deseaba, y Camila tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo, que no cesaba en dar gracias al cielo, y a Lotario, por cuyo medio tanto bien le había venido. (Cervantes, I, 1986, p. 400)

El narrador dice: "Camila tan contenta", en directa referencia al cambio de posición de doncella a casada que es uno de los estados que podía alcanzar en el camino de su identidad. En la España del Siglo de Oro, las mujeres tuvieron una

escasa gama de posiciones subjetivas: doncella / casada y madre / monja / viuda, (al margen queda la prostituta y la beata) todas estas formaban parte de las posiciones diseñadas y controladas por la monarquía y la iglesia. Estas instituciones por medio de sus discursos construyeron una representación de mujer cuyo objetivo era el disciplinamiento de unos sujetos considerados inferiores a los hombres.

Por otro lado, el lexema "negocio" alude a que muchos matrimonios se acompañaban de un contrato ante notario, en donde se dejaba constancia de la dote y el ajuar, así como las modalidades de pago de las arras nupciales que debía aportar el novio. Para Bennassar (2001), "el carácter negociado del matrimonio no significaba que los jóvenes no tuvieran ninguna posibilidad de elección de pareja y que el amor estuviese ausente del matrimonio" (p. 81). Otro lexema a tener en cuenta es el de "posesión" ya que el cuerpo de Camila es objeto de pasión, de modo tal que "Camila no tenía otro gusto ni otra voluntad que la que él (su esposo) quería que tuviese" (Cervantes, I, 1986, p. 400).

El matrimonio, en tanto estado que "sujeta" a las mujeres a una posición, le confiere a la casada ejemplar una serie de obligaciones a cumplir que Fray Luis de León (1527?-1591) dejó asentadas en *La perfecta casada* (1583): "servir al marido", "gobernar la familia", "la crianza de los hijos", "el temor de Dios y a la guarda y limpieza de la conciencia".

De objeto de pasión a sujeto de acción

Todos los atributos de Camila están delimitados por una serie de discursos modelizadores y en la consideración de Lotario y Anselmo ella es casi un objeto. Lotario dice:

Dime, Anselmo, si el cielo, o la suerte buena, te hubiera hecho señor y legítimo poseedor de un finísimo diamante (...). Pues haz cuenta, Anselmo amigo, que Camila es finísimo diamante (...). Mira amigo que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece y caiga (...). Es asimismo la buena como espejo de cristal luciente y claro; pero está sujeto a empañarse y escurecerse con cualquier aliento que le toque. (Cervantes, I, 1986, p. 408)

Para Lotario, (y para la episteme de la época) la mujer no posee un valor en sí ni para sí, sino que su valor está en función al varón. Camila es mineral, animal y cosa para el marido y en relación a él, por lo tanto siempre está subordinada al poder masculino, en tanto que es considerada un sujeto imperfecto y, además, sujeta a la ley del matrimonio que según Lotario "tiene tanta fuerza y virtud

este milagroso sacramento, que hace que dos diferentes personas sean una misma carne, y aun hace en los buenos casados, que, aunque tienen dos almas, no tienen más de una voluntad" (Cervantes, I, 1986, p. 411).

Camila no solo tiene una identidad subordinada sino también un cuerpo "descarnado" y transformado en el cuerpo del otro, del marido. Por otro lado, es un espejo que refleja no su integridad, sino la honra del esposo. Y, además, es tan perfecta Camila que su voz no aparece hasta bien avanzado el relato y uno de los mandatos que obliga a la "perfecta" es no hablar, en consecuencia, el silencio, en tanto práctica, se convierte en un atributo valorado en la "buena" mujer. Para Juan Luis Vives (1940): "No tiene tanta necesidad la doncella de ser bien hablada, como de ser buena, honesta y sabia. Porque no es cosa fea a la mujer callar" (p. 28). En la misma línea de pensamiento Fray Luis (1999) afirma:

Mas como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es no sólo condición agradable, sino virtud debida el silencio y el hablar poco. (p. 71)

Camila se mantiene en silencio, lo único importante para ella es ser virtuosa y, también, parecerlo. Su palabra se hace presente recién cuando solicita a su marido que no la deje sola con su amigo, luego cuando invita a Lotario a reposar en el estrado mientras espera a Anselmo, o cuando le envía una carta porque cree que Lotario la mira más de lo conveniente. Hasta aquí Camila ha sido "la casta doncella" y la "perfecta casada" modelizada en el discurso de Juan Luis Vives y de Fray Luis y entonces para qué probarla. La terquedad de Anselmo lo lleva al deseo de experimentar la virtuosidad de su esposa con los resultados conocidos: "rindióse Camila; Camila se rindió" (Cervantes, I, 1986, p. 420). Es a partir de ese momento cuando la voz y la acción de Camila se hacen presentes.

Paradójicamente a lo esperado, son las pruebas las que transforman a Camila de objeto deseado a sujeto de acción y palabra, sujeto encarnado y ya dueña de su cuerpo, de su conciencia y de sus deseos. Pero, además, el narrador le otorga el atributo del ingenio, el mismo que le niega el discurso patriarcal: "Pero, como naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para el mal, más que el varón" (Cervantes, I, 1986, p. 428). De este modo se opone al discurso hegemónico que afirma que:

Luego la razón de tener la primera mujer no tanto ingenio le nació de haberla hecho Dios fría y húmeda, que es el temperamento necesario

para ser fecunda y paridera, y el que contradice al saber; y si la sacara templada como Adán, fuera sapientísima, pero no pudiera parir ni venirle la regla si no fuera por vía sobrenatural. (Huarte de San Juan, 1996, p. 302)

Desde el principio de los tiempos, a la mujer le queda vedada la posibilidad de alcanzar el conocimiento por mandamiento divino, por un lado y por otro, debido a causas naturales –la frialdad y humedad–. Dos fundamentos de peso que sirven para justificar su exclusión y marcarán su condición de inferioridad y subalternidad, por lo tanto el hombre se construirá como el sujeto perfecto y medida de todas las cosas por su exceso de calor que es el instrumento primario de la naturaleza (Laqueur, 1994).

Camila es una mujer con ingenio capaz de dominar la escena, generar estrategias de credibilidad de su persona e incluso dominar a su amante. Camila deviene de objeto a sujeto con capacidad de acción, con voz y voluntad escindida de la del marido y con una propia carne. Claro, una mujer excéntrica, en tanto actúa desde un lugar transgresor, es una mujer adúltera que se atreve a contravenir el orden establecido. Para De Lauretis (1996), una posición excéntrica “significa disociarse, des-identificarse, des-plazarse y adquirir un punto de vista excéntrico al sistema.” (p. 144)

La plenitud de una identidad

Finalmente, cuando Anselmo muere, la identidad de Camila cambia y de imperfecta casada pasa a ocupar la posición de viuda: “Dicese que aunque se vio viuda, no quiso salir del monasterio, ni, menos, hacer profesión de monja, hasta que, no de allí a muchos días, le vinieron nuevas que Lotario había muerto (...)” (Cervantes, I, 1986, p. 446). Entonces un nuevo cambio, Camila “hizo profesión, y acabó en breves días la vida.” (Cervantes, I, 1986, p. 446).

Camila es el personaje que pasa por todas las identidades: doncella, esposa, viuda y monja. Como doncella se dice que es buena, como esposa retirada, honesta, desinteresada, prudente, además bella; como viuda, dueña de sus actos, como monja muere rápidamente, pero no olvidemos que, también, es adúltera y una adúltera ingeniosa. Estas dos singularidades la desplazan de la norma, que indica sujeción al marido y simpleza de raciocinio, y la posicionan en un lugar excéntrico que discrepa con el modelo estatuido por el discurso hegemónico con respecto al deber ser de la buena mujer y en esto radica la modernidad del personaje.

Bibliografía

Asensi Pérez, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.

Bennassar, B. (2001). *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona: Crítica.

Cervantes, M. (1984). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2 Vol. Argentina: Hyspamerica.

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.

De León, L. (1999). *La perfecta casada*. Argentina: Bureau Editor.

Grossberg, L. (2011). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? En Hall, S. y Gay, P. (comps.). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores. pp. 13-38.

Hall, S. y Gay, P. (comps.). (2011). Introducción: '¿Quién necesita «identidad»?' *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores. pp. 148-180.

Huarte de San Juan, J. (2005). *Examen de ingenios para la ciencia*. Madrid: Cátedra.

Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Universidad de Valencia: Cátedra.

Maravall, J. (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

Matthews Grieco, S. (1993). El cuerpo, apariencia y sexualidad. En Duby, G. y Perrot, M. (ed.). *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna. Los trabajos y los días*. Madrid: Taurus. pp. 67-109.

Vives, J. (1940). *Instrucción de la mujer cristiana*. Argentina: Espasa-Calpe.

LA OBRA HISTORIOGRÁFICA DE LORENZO DE PADILLA: HALLAZGOS RECIENTES, NUEVOS INTERROGANTES Y POCAS RESPUESTAS

Pablo E. Saracino
UBA – SECRET / CONICET
pablosaracino@hotmail.com

Resumen

En los últimos años se han producido nuevos descubrimientos en torno a la obra historiográfica de Lorenzo de Padilla, Arcediano de Ronda, cronista de Carlos I y Felipe II, la cual habría contado, en su versión completa, de cuatro partes divididas en cinco libros cada una. Hasta el año 2016 sólo se conocía la primera parte, en cuatro versiones distintas. El descubrimiento de la segunda parte, transmitida en el manuscrito BNE 1342, amplió un panorama que no había evidenciado modificaciones desde el clásico trabajo de Georges Cirot (1914). Unos meses más tarde, en los fondos de la Bancroft Library, Charles Faulhaber produce un nuevo descubrimiento, el cual ha sido identificado como una nueva versión de la primera, contemporánea a la más antigua (c. 1538), aunque completamente distinta en su redacción, y que a su vez habría sido el original en el que se basó la edición parcial que Pellicer publicara en 1669, de la cual hasta el momento se desconocía la fuente. El presente trabajo presenta un estado de la cuestión y formula los principales interrogantes que el nuevo escenario sugiere.

Palabras clave: Carlos I, Epigrafía, Historiografía, Lorenzo de Padilla.

En el año 1538 se imprime en Toledo el *Catálogo de los Santos de España*, posiblemente la única obra que el Arcediano de Ronda, Lorenzo de Padilla, llegó a publicar en vida. Si bien Pérez Pastor (1887, p. 74, n. 178) postula la existencia de una *editio princeps* en 1521, realizada en Salamanca a cargo de Juan Varela, por el momento sólo cabe suscribir al reparo del bibliógrafo Palau y Dulcet, quien afirma que “este dato no se ha comprobado jamás con ejemplar a la vista” (1990, VI, p. 9). La obra tuvo una excelente acogida entre sus contemporáneos y gozó de prestigio al menos hasta fines del siglo XVII, dato que se deduce de la gran cantidad de referencias en las cuales se apela al Arcediano como cita de plena autoridad (Saracino 2016a, pp. 24-25). García Hernán (2006, p. 137) propone que acaso haya existido otro impreso de una *Historia eclesiástica*, obra que también

cobrara cierta relevancia, aunque hoy no se conozcan más que vagas referencias, incluyendo alguna del propio Padilla¹.

Más allá de estos impresos, la obra manuscrita de Padilla ha sido extensa, diversa y seguramente aún no conocida en su totalidad. La genealogía, el derecho, la geografía y la historia han sido sus disciplinas más abordadas² a través de proyectos ciertamente ambiciosos y acaso desmesurados. Sin embargo, la consideración que había alcanzado el *Catálogo de los Santos* no consiguió arraigar en el resto de su obra, la cual ha sido mencionada con reparos por sus contemporáneos y con recelo o desprecio por los pocos especialistas que la han abordado hasta la actualidad. Incluso los trabajos más importantes (Bonet Ramón, 1930³ y Mañaricua, 1971) se encargan de expresar la poca fiabilidad que les merece la información recopilada por el Arcediano.

El desarrollo de la obra de Lorenzo de Padilla se lleva a cabo en un contexto en el cual parecieran encontrarse dos tendencias, que darían lugar a ciertas contradicciones. Por un lado, una disciplina historiográfica fundada en procedimientos experimentales, como ser las excavaciones arqueológicas, cuyo objetivo radica en exhumar antiguos epigramas latinos que permiten fechar determinadas locaciones (Carbonell-Gimeno, 2011, p. 115 y Bohdziewicz-Saracino, 2017); por otro, la necesidad de España por fundar un relato histórico capaz de situar la dinastía vigente al nivel de otros casos europeos, como Francia o Italia, y otorgar al reino un pasado digno de su situación imperial. En este proceso se habrán de combinar los frutos de un trabajo arqueológico que, con todos sus defectos propios de un momento fundacional, evidencia los primeros pasos de un incipiente método científico, con el uso de fuentes autorizadas que permitieran probar la filiación de los reinos de España con las poblaciones más remotas de la península y con los hechos más relevantes de dicho pasado, sobre todo con aquellos relacionados con la gesta del Pueblo de Dios y con la historia de Grecia y de Roma. Frente a la evidente inexistencia de dichas fuentes, los cronistas del período acuden a obras apócrifas (o bien las inventan ellos mismos) en cuya supuesta autoridad depositan los datos más endeble de su idealizada reconstrucción del pasado.

¹ "hago lar/ga mencion en la hystoria eclesiastica de España" (Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152, f. XCVIIr) (Saracino, 2016a, pp. 31-32).

² A los inventarios de obra presentados por Salamanqués-Sánchez (2010, pp. 2310-11, nn. 24 y 25) y Saracino (2016a, pp. 27-32) es menester considerar la obra de crítica histórica conservada en la British Library, ms. Add. 28434 (ff. 223-344), señalada por Francisco Bautista (2016, p. 494), oportunamente atribuida a Padilla por Cirot (1936) y catalogada por Gayangos (1881, p. 320, no 44). Por el momento no hemos podido realizar una inspección personal de dicho manuscrito.

³ La tesis de Bonet Ramón (1930) fue publicada en diversos números de *Revista de ciencias jurídicas y sociales* (1931-1933) y de forma integral en 1932 por la Tipografía de Archivos.

En este punto, el caso de Padilla resulta particularmente interesante, ya que en sus *Crónicas de España*⁴ hace referencia en reiteradas oportunidades a las obras históricas compuestas por Flavio Lucio Dextro. En 1619 se imprime en Zaragoza un *Fragmentum* de su supuesto *Chronicon Omnimodaе Historiae*, el cual habría sido traducido por Román de la Higuera a partir de una oscura fuente alemana. Esta publicación vuelve popular dicha versión de la historia, influenciando las investigaciones de renombrados historiadores de comienzos del siglo XVII. Posteriormente, comenzará un proceso de desenmascaramiento de tales fabulaciones al tiempo que se declara a Román de la Higuera como el autor de la supuesta fuente y no su mero traductor. Ibáñez de Segovia y Peralta, en 1671, ya establece el tono de lo que un siglo más tarde será la *Historia crítica de los falsos cronicones* de Godoy Alcántara (1868): “Escritores se fueron publicando en credito del mentido Dextro, sobre cuyos falsos cimientos carga toda esta maquina de ficciones que nos asombra” (1671, p. 36). Sin embargo, a medida que el apócrifo de Román de la Higuera pierde consenso, comienza a cobrar importancia la obra de Lorenzo de Padilla, quien se constituye, entonces, en la única autoridad que cita la obra de Dextro ochenta años antes que el impreso de Zaragoza viera la luz⁵. Esta situación nos permite suponer al menos dos escenarios posibles: o bien postular, con Godoy Alcántara (1868, p. 26) y Yelo Templado (1984-85, p. 106), la posibilidad de que haya circulado a principios del siglo XVI una obra atribuida a Dextro, o bien considerar que el texto de Dextro haya sido fruto de la imaginación del propio Padilla, quien en su *Catálogo de los Santos* ya anunciara la existencia de una obra historiográfica escrita por “Destero”, hijo de San Panciano, que trataba “de los antiguos reyes de España que fueron en ella hasta la gran seca” (Padilla 1538, f. XXIIr). Incluso en el texto de la *Crónica*, Padilla hace alusión a un “cuaderno” de Dextro que habría consultado personalmente:

este destero fue muy amigo del bienaventurado sant jeronimo / y le dedico el libro que (^del) hizo de los illustres xpanos esta / obra que escrivio deste[^2ro] fue ystoria dedicada al emperador / teodorio segundo y alguna parte que yo e avido de çierto / quaderno (BNE 2775, f. 45v)

⁴ La primera parte de las *Crónicas* (o *Antigüedades*) de España (BETA texid 4223) se transmiten en los siguientes testimonios: BNE 2775 (BETA manid 5616), BNE 5571 (BETA manid 5617), Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152 (BETA manid 5817), Bancroft Library BANC MS UCB 143 v.79 (BETA manid 5774), BNE R/29851 (BETA manid 5618), BNE R/8383 (BETA manid 5619), Real Academia de la Historia 9/1932 (BETA manid 5816).

⁵ Juan de Rihuela también menciona como fuente a Dextro, pero aclara que se trata de “vn historiador / spañol que yo no he podido hallar” (BNE 1496, f. 57v). Por lo tanto, Padilla resulta ser el único que dice haber consultado directamente la obra en cuestión.

El procedimiento no resulta por completo atípico en la época: el mismo Florián de Ocampo, en su *Crónica general de España* (1543), recurre a un tal Julián Lucas, supuesto historiador del siglo VIII, de cuya existencia real no se ha conservado ninguna garantía documental, así como tampoco de la obra que cita Ocampo (Jeréz, 2009, p. 758).

La referencia a esta clase de fuentes no es el único argumento del que se ha valido la crítica para desprestigiar la obra de Padilla hasta el olvido: las glosas que suelen indicar en los márgenes toda clase de imprecisiones históricas y geográficas⁶ han sido indicios precursores de las ulteriores impugnaciones de Salvá y Sainz de Baranda (1846: 5), Menéndez Pelayo (1941, p. 179), Morel-Fatio (1913, p. 100) y una larga lista de especialistas para quienes la poca rigurosidad histórica de la obra del Arcediano ha sido argumento suficiente y necesario para descartarla de plano y negarle cualquier otra clase de consideración, que no fuera juzgarla un documento poco fiable para la investigación histórica (Saracino 2106a, pp. 37-40).

La inclusión de Padilla dentro de cierto canon parece haber sido un sino que lo ha acompañado desde los comienzos de su actividad como cronista. Hacia 1554 Padilla reclama a Felipe II el pago por la redacción de unas *Crónicas de España*, cuya ejecución le habría encargado Carlos I en Niza, nada menos que diez y seis años atrás (Esc. X-II-11, f. 184r)⁷. Algunas expresiones posteriores como “despues de aber trauajado espaçio de treinta años los mejores / de mi vida en colexir y sacar a luz las ystorias de españa” (BNE 7086, f. 3v)⁸ nos sugieren que la situación de Padilla como cronista oficial de la corte nunca se habría regularizado completamente, lo cual explicaría una actitud siempre suplicante frente a Felipe II en virtud de compromisos asumidos por su padre en 1538. En torno a este punto los historiadores tampoco se han puesto de acuerdo; mientras algunos ni siquiera lo mencionan (Ciro, 1905; Kagan, 2000 y 2002; Cano Fernández, 2008, pp. 52-81) o afirman que resulta problemático establecer quiénes fueron efectivamente nombrados cronistas en tiempos de Carlos V (Ticknor, 1851, p. 113, n. 8), otros sostienen que Padilla no habría escrito ninguna obra (Cadenas y Vicent, 1989, p. 251) o bien directamente lo acusan de autodenominarse cronista real (Gómez Martos, 2012, p. 21).

⁶ A modo de ejemplos, podemos mencionar las glosas “Engañase / el Arcediano” (BNE 2775, f. 30r), “Disparate es / todo esto” (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 60-1-7, f. 69v).

⁷ Colofón del manuscrito escurialense que contiene de la *Particular crónica de catholico y sobreyllustre rei don Phelipe primero deste nombre*.

⁸ En términos similares se expresa en el prólogo a la redacción de las crónicas transmitida por Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152, f. IXr, BNE 5571, f. 1r y BNE R/29851, f. 1r. Un análisis de la tradición manuscrita e impresa de la *Crónica de España* podrá consultarse en Saracino (en prensa).

Ahora bien, si aceptamos que Padilla podría haber ostentado el título de cronista desde 1538⁹, surge el interrogante sobre su período de actividad. Tradicionalmente la fecha de su muerte se ha fijado en 1540¹⁰, contra toda evidencia documental. Ya Andrés Uztarroz y Dormer dan cuenta del intervalo entre las vistas de Niza de 1538 (donde Padilla habría tratado personalmente con Carlos V) y la redacción del prólogo de la versión de las *Crónicas* en la cual el Arcediano menciona los treinta años transcurridos desde entonces (1680, p. 127b; 1878, p. 158)¹¹. Es decir que dicho documento probaría que Padilla aún estaba con vida en 1568 (Salamanca-Sánchez, 2010, p. 2313). El dato es confirmado, sin cuestionamientos, por Cirot (1914, p. 446) y con anterioridad, ya Rodríguez Marín (1907, pp. 31-32, n. I) se había encargado de refutar la fecha de la muerte, basándose en la documentación (hoy guardada en el Archivo Histórico Municipal de Antequera) que entonces le legara su colega Quirós de los Ríos¹², estableciendo el deceso con posterioridad a 1561 (Salamanca-Sánchez, 2010, pp. 2306-7 y n. 7).

Acaso la datación errónea de su muerte en 1540 se relacione con el nombramiento, en el mismo año, de Florián de Ocampo como cronista. La información que desde Rodríguez Marín se ha recopilado nos hace pensar que Ocampo y Padilla debieron haber compartido el título de cronista entre 1540 y 1558, fecha de muerte de Ocampo.

En torno a esta cuestión se ha difundido una curiosa versión, sostenida por Cuart Moner (2004, p. 104)¹³, según la cual se postula la existencia de dos Lorenzos de Padilla: uno historiador, cronista real y arcediano de Ronda, autor de unas "Grandezas de España" y otro, pariente cercano suyo, "oscuro personaje", heredero del arcedianazgo, aunque no así del título de cronista. La formulación de Cuart Moner no apoya su argumento en fuente documental alguna. Hemos consultado todos los trabajos de los que tuvimos conocimiento sobre la familia Padilla (Rodríguez Barroso, 2008; Conejo Mir, 1977, pp. 67-114; Talavera Quirós, 2014, p. 343), así como también la documentación que pudiera resultar esclarecedora en el Archivo

⁹ En 1538 habría recibido el encargo del rey, en Niza. García Hernán afirma que el título lo recibió hacia 1540 (2006, p. 137).

¹⁰ Salamanca y Sánchez citan el *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* y la *Galería literaria malagueña* como transmisores de dicho dato (2010, p. 2306, n. 5). A esta lista debe agregarse los trabajos de Bonet Ramón (1931, p. 365), Mañaricua (1971, p. 8), Carbonell-Gimeno (2010, p. 115).

¹¹ Es decir, la versión representada por los testimonios Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152, BNE 5571 y BNE R/29851.

¹² Los materiales confeccionados por Quirós de los Ríos se conservan en el CSIC, Archivo Rodríguez Marín (caja 63) y en ms. RM 68.

¹³ La referencia se reproduce casi de manera literal en el artículo sobre Lorenzo de Padilla de la enciclopedia Wikipedia.

Histórico Municipal de Antequera, sin obtener ningún dato en favor de la afirmación de Cuart Moner. Por su parte, el Sr. Escalante Jiménez, director del archivo antequerano, nos ha sugerido la posibilidad de que en el Archivo Histórico Diocesano de Málaga pudiera hallarse información útil al respecto, como ser alguna documentación que estableciera quién habría podido heredar el arcedianazgo de Ronda a la muerte de Padilla, sin dejar de advertirnos que buena parte de los papeles de dicho archivo se han perdido en los treinta, durante la Guerra Civil. El *Catálogo* de dicho archivo (González Sánchez, 1997) no nos sugirió la existencia de documentos relacionados con nuestro caso, con lo cual no resulta posible por el momento resolver este interrogante.

No son éstas, sin embargo, las únicas calamidades que se han empeñado en echar sombra y confusión sobre Padilla y su obra. En un número de la revista *Semanario Pintoresco* de 1843, un artículo que trata sobre el monasterio de Fredesval nos dice:

La comunidad de este monasterio ha constado siempre de pocos individuos; poseían sin embargo una biblioteca rica de manuscritos recogidos y la mayor parte redactados por D. Lorenzo Padilla, insigne historiador de Carlos I, los cuales trasladaron á su patria durante la guerra de la Independencia los emisarios de Bonaparte (Monje, 1843, pp. 6b-7a)¹⁴

No es posible suponer la cantidad de volúmenes que habrían sido víctimas de saqueo ni tampoco cuáles eran estas obras, o si acaso se trataban de manuscritos de puño y letra del propio Padilla. Por el momento la única obra de cierta independencia que se ha conservado copiada por él mismo es la selección de epigramas latinos traducidos y comentados que se intercalan en el código BNE 2775 (ff. 141r-161v)¹⁵ de la primera parte de sus *Crónicas*, obra que acaso deba ser considerada su obra más significativa, aunque la misma no haya llegado a nosotros completa. De hecho, hasta hace muy poco tiempo sólo se conocía su primera parte en cuatro redacciones distintas¹⁶, y recientemente hemos conseguido probar la correspondencia del texto del manuscrito BNE 1342 con su segunda parte (Saracino, 2016a, pp. 41-58 y 2016b). En el prólogo se declara haber finalizado una

¹⁴ El *Diccionario* de Madoz, en su entrada "Burgos", copia textualmente (sin declarar su fuente) el párrafo de Monje (1849, IV, pp. 568a-569a). Cirot cita la noticia a partir del testimonio de Madoz (1914, p. 408).

¹⁵ En relación con la caligrafía de Padilla, ver Saracino (2016a, pp. 53-58). Se ha publicado una edición de los epigramas latinos de BNE 2775 (Bohdziewicz-Saracino, 2017).

¹⁶ Si bien el trabajo de Cirot (1914) consiste en un trabajo clásico y vigente de la problemática, podrá consultarse un estudio más actualizado en Saracino (en prensa).

obra en cuatro partes de cinco libros cada una, es decir “dos décadas”. Las partes tercera y cuarta (el período que abarca los reinados de Pedro a Juana I) permanecen desaparecidas.

En 1914 Cirot da a conocer la versión más antigua de la primera parte, la cual a su vez era la única que conservaba sus cinco libros (BNE 2775). Por nuestra parte, hemos postulado que el mismo además se encuentra corregido por el propio Padilla (Saracino, 2016a, pp. 53-58). A mediados del siglo XIX se realiza una copia íntegra del códice que hoy se conserva en la Real Academia de la Historia (RAH 9/1932). Una redacción posterior es compuesta treinta años más tarde (Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152 y BNE 5571), con la cual estaría relacionado el impreso realizado hacia 1570 (BNE R/29851). La particularidad más ostensible de esta versión es que ninguno de sus tres testimonios se extiende más allá del libro tercero. En 1669 Joseph Pellicer publica una versión del libro primero que evidencia variantes significativas respecto de los otros testimonios conocidos, no sólo en la disposición integral del texto, sino también en la utilización de la materia epigráfica, presente en latín en el resto de las versiones, pero ausente por completo en la edición de Pellicer, brindándose sólo una mera traducción castellana de algunos casos, señalados en bastardillas. De gran interés resulta la introducción que redacta Pellicer con motivo de esta edición, ya que en ella hace largo elogio de la obra de Padilla, exaltándola en la misma medida en que denigra la de Florián de Ocampo, a quien acusa, sin más, de haber usurpado toda la información de unos manuscritos que le confiara Padilla para componer su *Crónica General de España* (1543 y 1553). La notoria diferencia del texto publicado por Pellicer nos había sugerido, en una primera etapa de nuestra investigación, la posibilidad de que podría tratarse de una redacción llevada a cabo por el mismo editor, simplificando algunos aspectos del texto y adaptándolo a los intereses que el nuevo público exigiera. Sin embargo, recientemente Charles Faulhaber (BETA manid 5774 y Saracino 2016c) y Francisco Bautista (2016, p. 496) nos han informado el hallazgo del manuscrito Bancroft Library BANC MS UCB 143 v.79 cuyo texto se corresponde plenamente con una primera parte de las *Crónicas* de Padilla. El códice transmite una versión completa de los cinco libros, presentando el texto del primero de ellos total relación con la edición de Pellicer. Por lo tanto, este nuevo hallazgo prueba que la edición valenciana de 1669 se basa en un manuscrito tan antiguo como BNE 2775, o al menos del mismo año. Debido a su mal estado, Faulhaber ha ordenado su restauración, por lo cual el ejemplar permanecerá fuera de circulación un tiempo. Sin embargo, gracias a algunas imágenes que ha tenido la generosidad de remitirnos, hemos comprobado que el testimonio no posee el nombre de su autor. Si bien el planteo general y la estructura de la materia narrada guarda íntima relación con el texto de Padilla, no podemos estar completamente seguros de que se trate de una obra suya, de una refundición realizada por otro autor o

bien de una fuente coetánea que el propio Padilla utilizara para la redacción de BNE 2775. En esos casos, sería necesario relativizar también la autoría del texto de Pellicer, ya que la versión que transmite el manuscrito de la Bancroft parece ser su fuente indiscutible. De todos modos, es menester tener en cuenta que este manuscrito posee su primer folio (donde se copia el prólogo) completamente rasgado en sentido vertical, habiéndose desprendido la mitad externa del folio, junto con su texto. Por lo cual, el nombre del autor pudo haberse perdido allí. Finalmente, cabe dejar registrado otro interrogante que esta nueva versión nos presenta: ¿La segunda parte de las *Crónicas* que transmite BNE 1342 es una continuación de la redacción de BNE 2775 o bien de este nuevo testimonio, hasta el momento desconocido, de la Bancroft?

En este trabajo hemos intentado hacer un elemental punteo de algunos de los interrogantes que por el momento se encuentran vigentes, sin respuesta, en torno a la obra y la persona de Lorenzo de Padilla, Arcediano de Ronda en la Santa Iglesia de Málaga. Habrá otros, sin dudas, en otras zonas de su vasta obra, donde acaso no lleguemos a indagar jamás. Valga entonces esta comunicación como un estado de la cuestión de aquello que aún no sabemos, es decir de aquellas preguntas que habrán de guiar nuestras próximas investigaciones.

Bibliografía

Andrés de Uztarroz, J. F. y Dormer, D. J. (1680). *Progressos de la Historia en el Reyno de Aragón y Elogios de Gerónimo Zurita*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer [Reimpr. Zaragoza: Hospicio Provincial, 1878].

Bautista, F. (2016). Reseña del libro *Lorenzo de Padilla: un prosista anónimo del siglo XVI*, de Pablo E. Saracino. *Studia Aurea*. 10. pp. 493-497.

Bohdziewicz, O. S. y Saracino, P. E. (2017). Epigramas latinos transcritos, traducidos y comentados por Lorenzo de Padilla, Arcediano de Ronda (BNE 2775, ff. 141r-161v). *Lemir*. 21. pp. 125-196.

Bonet Ramón, F. (1930). *Lorenzo Padilla. Historiador del Derecho Castellano. Memoria presentada para aspirar al grado de Doctor en Derecho*. Tesis doctoral. Universidad de Madrid, Facultad de Derecho. España

— (1931, 1932 y 1933). La historiografía jurídica española en los siglos XVI y XVII (I-VI). *Revista de ciencias jurídicas y sociales*. 14(56-57). pp. 341-380 y pp. 517-554; 15(58-59-60). pp. 65-112, pp. 327-368 y pp. 413-447; 16(62). pp. 118-129.

— (1932). *Lorenzo Padilla, Historiador del Derecho Castellano*. Madrid: Tipografía de Archivos.

Cadenas y Vicent, V. de (1989). *Entrevistas con el Emperador Carlos V*. Madrid: CSIC.

Cano Fernández, A. (2008). *Modelización y recepción historiográfica en los siglos XVI, XVII, XVIII: elementos urbanísticos de Córdoba durante el período islámico*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Carbonell Manils, J. y Gimeno Pascual, H. (2011). La epigrafía y el origen de las ciudades de Hispania. Verdad, mentira y verdad a medias. *Revista de Historiografía*. 15(VIII). pp. 111-121.

Cirot, G. (1905). *Les Histoires Générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556)*. Paris: Fontemoing.

— (1914). Lorenzo de Padilla et la pseudo-histoire. *Bulletin Hispanique*. 16(4). pp. 405-447.

— (1936). Notes sur l' historiographie hispano-portugaise (suite). *Bulletin Hispanique*. 38(4). pp. 417-443.

Conejo Mir, J. (1977). *Historia de la Villa del Valle de Abdalajís*. Málaga: Caja de ahorros de Ronda.

Cuart Moner, B. (2004). La larga marcha hacia las Historias de España en el siglo XVI. En García Cárcel, R. (coord.). *La construcción de las Historias de España*. Madrid: Marcial Pons.

García Hernán, E. (2006). La España de los cronistas reales en los siglos XVI y XVII. *Norba. Revista de Historia*. 19. pp. 125-150.

Gayangos, P. de (1881). *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum, III*. London: Trustees.

Godoy Alcántara, J. (1868). *Historia crítica de los falsos cronicones*. Madrid: Rivadeneyra.

Gómez Martos, F. (2012). *Juan de Mariana y la Historia Antigua. Planteamientos historiográficos*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Carlos III de Madrid.

- González Sánchez, V. (1997). *Archivo Histórico Diocesano de Málaga. Catálogo general de documentación*. Málaga: AHDM.
- Ibáñez de Segovia y Peralta, G. (1666). *Discvrso historico por el patronato de San Frvtos. Contra la supuesta Cathedra de San Hierotheo en Segouia y pretendida avtoridad de Dextro*. Zaragoza: Ivan de Ibar.
- Jerez, E. (2009). Florián d´Ocampo. En Jauralde Pou, P. (dir.). *Diccionario Filológico de la Literatura Española. Siglo XVI*. Madrid: Castalia.
- Kagan, R. L. (2000). "Los cronistas del emperador". En Navascués Palacio, P. (ed.). *Carolvs V Imperator*. Barcelona: Mapfre. pp. 183-211.
- (2002). Clio y la Corona: escribir historia en la España de los Austrias. En Kagan, R. y Parker, G. (eds.). *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a John H. Elliott*. Madrid: Marcial Pons.
- Madoz, P. (1849). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario.
- Mañaricua, A. E. de (ed.). (1971). Lorenzo de Padilla, *Crónicas de la Casa de Vizcaya. Según el códice del British Museum, Egerton 897*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Menéndez y Pelayo, M. (1941). *Estudios y discursos de Crítica Histórica y Literaria, II (Humanistas, Lírica, Teatro anterior a Lope)*. Santander: Aldus.
- Monje, R. (1843). El Monasterio de Fredesval. *Semanario Pintoresco Español, Tercera serie. I*. pp. 4-7.
- Morel-Fatio, A. (1913). *Historiographie de Charles-Quint*. París: Librairie Honoré Champion.
- Ocampo, F. de (1543). *Los quatro libros primeros de la Cronica general de España que recopila el Maestro Florian do Campo, Cronista de la Magestad Cesarea*. Zamora: Juan Picardo.
- (1553). *Los çinco libros primeros de la Cronica general de España, que recopila el maestro Florian do Campo, Cronista del Rey nuestro señor, por mandado de su Magestad, en Çamora*. Medina del Campo: Guillermo de Millis.
- Padilla, Lorenzo de (1538). *Catálogo de los Santos de España*. Toledo: Fernando de Santa Catalina.

- Palau y Dulcet, A. (1990). *Manual del librero hispano-americano*. Madrid: Julio Ollero.
- Pellicer, J. (1669). Motivos de esta edición. En Padilla, Lorenzo de. *El Libro Primero de las Antigüedades de España*. Valencia.
- Pérez Pastor, C. (1887). *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Tello.
- Philobiblon / BETA. Bibliografía Española de Textos Antiguos*. Recuperado de http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/beta_en.html
- Quiroz de los Ríos, J. (1888). *Apuntamientos para un Catálogo Bio-Bibliográfico de Escritores Antequeranos. Tomo II-Prosistas*. Marchena [CSIC, Archivo Rodríguez Marín, ms. RM 68].
- Rodríguez Barroso, J. (2008). El señorío del Valle de Abdalajis. *Isla de Arriarán*. XXXI. pp. 33-47.
- Rodríguez Marín, F. (1907). *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- Salamanqués Pérez, V. y Sánchez Medina, E. (2010). Aportaciones bio-bibliográficas sobre Lorenzo de Padilla. Sus *Antigüedades de España* y la epigrafía votiva. En Maestre Maestre, J. M., Charlo Brea, L. y Barea, J. P. (coords.). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán, IV, 4*. Madrid: Alcañiz. pp. 2305-2319.
- Salvá, M. y Sainz de Baranda, P. (eds.). (1846). Lorenzo de Padilla, *Crónica de Felipe I llamado el Hermoso*. En *Colección de documentos inéditos para la Historia de España, VIII*. Madrid: Viuda de Calero.
- Saracino, P. E. (2016a). *Lorenzo de Padilla: un prosista anónimo del siglo XVI*. Buenos Aires: Miño & Dávila.
- (2016b). Sánchez de Valladolid en el siglo XVI: la *Segunda Parte de las Crónicas de España de Lorenzo de Padilla*. *Bulletin of Hispanic Studies*. 93(7). pp. 735-755.
- (2016c). *Las Antigüedades de España de Lorenzo de Padilla* (c. 1538): Bancroft Library BANC MS UCB 143 v.79), *PhiloBiblon*. Recuperado de <http://news.lib.berkeley.edu/2016/05/10/antiguities/>

keley.edu/2016/12/18/las-antiguedades-de-espana-de-lorenzo-de-padilla-c-1538-bancroft-library-banc-ms-ucb-143-v-79/

— (en prensa). La *Primera parte de las Crónicas de España* de Lorenzo de Padilla: versiones y manuscritos. *Revista de Filología Española*.

Talavera Quirós, R. (2014). *Familias antequeranas*. Antequera: Archivo Histórico Municipal de Antequera [manuscrito inédito].

Ticknor, M. G. (1851). *Historia de la Literatura Española. Tomo segundo*. Madrid: Rivadeneyra.

Yelo Templado, A. (1984-1985). El Cronicón del Pseudo-Dextro: proceso de redacción. *Anales de la Universidad de Murcia*. 43(3-4). pp. 103-121.

**MIRADAS AUSTRALES DE
PERSILES Y SIGISMUNDA,
HISTORIA SEPTENTRIONAL**

“MIENTRAS CALLÉ, EN SOSIEGO ESTUVO MI ALMA; HABLÉ Y PERDÍLE...”: SIGISMUNDA ENTRE LA ANAGNÓRISIS Y LA RESIGNACIÓN EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA* DE CERVANTES

Silvana Albertina Oyarzabal
Faculta de Filosofía y Letras (UBA)
silvanaoyarzabal@gmail.com

Resumen

La voz de Auristela, hacia el final del *Persiles* de Cervantes, y antes de descubrir su verdadera identidad, se carga con un tono enfático que no había tenido hasta ese momento para expresarle decidida a Periandro, su par, compañero y enamorado, que no quiere casarse con él sino con Dios. Sin embargo, la comunicación de este deseo propio será anulado por el sentimiento de culpa que los hechos posteriores generarán en ella, quien hasta entonces había elegido la prudencia y el silencio por sobre la sinceridad respondiendo al precepto: “las doncellas virtuosas y principales, uno dice la lengua y otro piensa el corazón”. Finalmente, y a pesar de esta confesión, Sigismunda se casará en un escenario de muerte con “el medio vivo de Persiles”. El autor con su irónica escritura apela al lector a revisar cuán problematizada está en su obra la expresión del deseo y la inconveniencia de decir la verdad.

El final del *Persiles* reconfigura, así, la novela como escritura que reflexiona sobre la palabra en tanto artificio que posterga el propio yo para moldear la realidad conforme a las circunstancias, y se torna peligrosa e incómoda en la inmediatez y transparencia de funcionar como transmisora de pensamientos y deseos internos inadecuados a lo convencionalmente esperado. La protagonista al igual que otros personajes secundarios como Clodio, el maldiciente, deberán callar sobre aquello que los define en su esencia individual para acomodarse a los buenos deseos colectivos y a los cánones de la virtud.

Palabras clave: culpa, deseo, expresión, silencio.

Leer la obra póstuma de Cervantes en clave genérica implica enfrentarse a lo inabarcable de su poética en permanente transgresión a los límites formales y a los cánones existentes. El que la obra se presente como una novela bizantina o de aventuras predispone al lector a esperar que la protagonista femenina, Auristela,

se defina por su belleza, su silencio y su inacción. Cervantes hace un uso estratégico de ello y hacia el final de la peregrinación genera un desequilibrio que invita –sino obliga– a la relectura y a la resignificación de la novela entera. El autor decide darle voz a Auristela, antes de que se descubra su verdadera identidad:

Nuestras almas, como tú bien sabes, y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro. En esta vida los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros, y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo, y tal se sume en el infierno. Si te pareciere, hermano, que este lenguaje no es mío, y que va fuera de la enseñanza que me han podido enseñar mis pocos años y mi remota crianza, advierte que en la tabla rasa de mi alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas; principalmente ha puesto que en sólo conocer y ver a Dios está la suma gloria, y todos los medios que para este fin se encaminan son los buenos, son los santos, son los agradables, como son los de la caridad, de la honestidad y el de la virginidad. Yo, a lo menos, así lo entiendo, y, juntamente con entenderlo así, entiendo que el amor que me tienes es tan grande que querrás lo que yo quisiere. Heredera soy de un reino, y ya tú sabes la causa por que mi querida madre me envió en casa de los reyes tus padres, por asegurarme de la grande guerra de que se temía; desta venida se causó el de venirme yo contigo, tan sujeta a tu voluntad que no he salido della un punto; tú has sido mi padre, tú mi hermano, tú mi sombra, tú mi amparo y, finalmente, tú mi ángel de guarda, y tú mi enseñador y mi maestro, pues me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo. Querría agora, si fuese posible,irme al cielo, sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dejas la parte que yo misma te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa. Déjame, señor, la palabra, que yo procuraré dejar la voluntad, aunque sea por fuerza: que, para alcanzar tan gran bien como es el cielo, todo cuanto hay en la tierra se ha de dejar, hasta los padres y los esposos. Yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejo es por Dios, que te dará a sí mismo, cuya recompensa infinitamente excede a que me dejes por él. Una hermana tengo pequeña, pero tan hermosa como yo, si es que se puede llamar hermosa la mortal belleza. Con ella te podrás casar, y alcanzar el reino que a mí me toca... (Cervantes, 2003, IV, 10, pp. 417-418)¹

¹ Todas las citas corresponden a Cervantes Saavedra, M. (2003). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda en Obras Completas*, Tomo II. Madrid: Santillana.

El énfasis que ella pone en nombrarse en primera persona desvía la atención puesta en su belleza sin igual hacia lo que hasta ese momento ni siquiera se había considerado: Auristela en silencio ha forjado durante la peregrinación un conocimiento de sí, un yo, un deseo propio distinto al de Periandro. Se nos propone así revisar cuán problematizada está en la obra de Cervantes la expresión del deseo femenino.

En el inicio dialogan Periandro y Taurisa y allí se presentan los nombres de los protagonistas. Esta dama que había tenido a Auristela por señora en el navío de Arnaldo cuenta que ella se excusaba de la propuesta de matrimonio "...diciendo no poder romper un voto que tenía hecho de guardar virginidad toda su vida, y que no pensaba quebrarle en ninguna manera..." (Cervantes, 2003, I, 2, p. 204). Periandro, preocupado, le pregunta si el desdén de Auristela no podría ser causa de que estuviera prendada en otra parte pero Taurisa le responde que:

...aunque imaginaba que el tiempo había podido dar a Auristela ocasión de querer bien a un tal Periandro, que la había sacado de su patria (...) nunca se le había oído nombrar en las continuas quejas que de sus desgracias daba al cielo, ni en otro modo alguno... (Cervantes, 2003, I, 2, p. 205)

Este detalle se diluye cuando ellos se encuentran y, según lo determinado por Periandro, empiezan a fingir ser hermanos, ya que Auristela le dice a todos los que halla en su camino, principalmente para escapar de quienes querían hacerla su esposa, que su voluntad es la de su hermano.

Sin embargo, en soledad con él su discurso es diferente. Las pocas palabras de Auristela, a la luz de lo dicho hacia el final, se muestran como manifestación de una actividad interna de dudas, replanteos y cuestionamientos. En el primer encuentro que ambos tienen en privacidad, Auristela está atacada de celos por haber oído lo que hizo Periandro en la isla de Policarpo y las consideraciones que con él tuvo Sinforosa. Según afirma el narrador, con más artificio que verdad, Auristela le propone que se case con aquella y asegura: "...mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que entre temores y peligros me saltease la muerte, y así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado..." (Cervantes, 2003, II, 4, p. 267). Aquí le busca otra esposa a Periandro –tal como lo hace en su confesión final–, enuncia su falta de firmeza y el pensamiento de acabar la vida en religión, pero las lágrimas –acota la voz extradiegética– desdican todo esto y la posterior resolución de seguir camino junto a Periandro, creer en él y sanar su enfermedad celosa (Cervantes, 2003, II, 4, p. 267) guían la lectura hacia la convicción de que el deseo y el amor son mutuos y que lo dicho fue solo parte

de un discurso ofuscado. No obstante, se hallan solos una vez más hacia el principio del último libro. Allí Periandro le pide a Auristela que revise bien sus pensamientos y lo que ella le declara, además de su voluntad, es una duda:

Sola una voluntad, ¡oh Persiles!, he tenido en toda mi vida, y ésta habrá dos años que te la entregué, no forzada, sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y firme está agora como el primer día que te hice señor della; la cual, si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado. De que tú estés firme en la tuya me mostraré tan agradecida que, en cumpliendo mi voto, haré que se vuelvan en posesión tus esperanzas. Pero dime, ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? (...) Hasta aquí, o poco menos de hasta aquí, padecía mi alma en sí sola; pero de aquí adelante padeceré en ella y en la tuya, aunque he dicho mal en partir estas dos almas, pues no son más que una. (Cervantes, 2003, IV, 1, p. 393)

Dos cuestiones son fundamentales en esta cita. Por un lado, la pregunta de Auristela sobre qué vendrá después del desposorio funciona como otro factor de desequilibrio porque el género se sustenta en las peripecias que enfrentan los protagonistas hasta alcanzar su objetivo pero no hay un interés en materia narrativa puesto en el después. Por el otro, la división autocorregida focaliza en la posibilidad –que luego se transforma en declaración– de que ella tuviera su alma separada de la de Periandro aunque siguiera a la perfección las reglas de la doncella enamorada. La cita completa, entonces, hace resurgir lo dicho en medio del ataque de celos que fue considerado falso por el narrador; aquí se hace evidente que, aunque no se haya mudado aún, su intención tiembla. Antes de que en ella opere la mutación interna que le permitió expresar su deseo, algo del orden de la inquietud ya la dominaba. Auristela no es un reflejo del deseo masculino sino que se cuestiona y veremos que en más de una oportunidad repara en tomar con precaución las decisiones perennes. Auristela como máscara de Sigismunda hacia el final se vuelve otro yo independiente lo que la diferencia del protagonista masculino ya que, como señala Martín Morán (2004): “los eventos no alteran la coincidencia entre Periandro y Persiles” (p. 579).

El cambio que reconoce en su ser y confiesa ante Periandro lo justifica como aprendizaje de las lecciones de catecismo que recibió al llegar a Roma y como señala Lozano Renieblas (2004) “esta actitud errática acusa una confrontación entre amor y religión: y con ello se rompe la unidad de sentido que representaba la defensa del amor en la novela helenística” (p. 493). Pero, además, Auristela dice que el lenguaje con el que se expresa lo ha pintado la experiencia; si volvemos sobre

la lectura de la obra, pensando en Auristela como figura central del peregrinaje, vemos que si bien responde al género tornándose para todos un objeto de admiración y deseo –conforme avanza la narración–, lo trasciende al desplazarse de ese lugar de contemplación. Ella no tendrá la posibilidad de expresarse tan extensamente como Periandro a lo largo de la novela, pero hará intervenciones que serán efectivas y observaciones que irán indicando qué historias escuchadas o vistas toma como ejemplo y con qué personajes y escenas se identifica expresa o tácitamente.

Al inicio de la novela, Auristela manifiesta absoluto conocimiento del vínculo existente entre la honestidad y el silencio. Dicha relación es tematizada por ella en el diálogo con dos personajes fundamentales, emblemas de desenfreno y decoro: Clodio y Sinforosa. Clodio, el maldiciente, expulsado primero de su patria y luego de la obra, se opone a los personajes principales por definirse a sí mismo como sujeto al que jamás “...ha acusado la consciencia de haber dicho alguna mentira...” (Cervantes, 2003, I, 14, p. 236) y como quien no tiene reparo en decir lo que quiere. No obstante, terminará comprendiendo y afirmando:

...el castigo me ha puesto una mordaza en la boca, o por mejor decir, en la lengua, que no consiente que la mueva, y así pienso de aquí en adelante reventar callando que alegrarme hablando (...) contra el callar no hay castigos ni respuesta. Vivir quiero en paz los días que me quedan... (Cervantes, 2003, I, 18, p. 245)

Clodio parece pasar de la necesidad a la virtud pues ha sabido comprender la conveniencia de callar para alcanzar la tranquilidad. Auristela, que no interviene en todos los episodios ni contesta a todos los personajes con los que interactúa, repara en ello y lo felicita por su sacrificio (Cervantes, 2003, I, 18, p. 245). Lo cual es significativo en tanto que, hacia el final, ella también relaciona el sosiego con el silencio.

Cuando Sinforosa acude a ver a Auristela que está enferma de celos, el narrador dice que la protagonista tenía determinado no decirles nada “...porque su honestidad le ataba la lengua, su valor se oponía a su deseo...” (Cervantes, 2003, II, 3, p. 263). Sin embargo, querrá saber por su propia voz cuál era el sentimiento que la dama tenía por Periandro y para ello, se identifica con la misma diciéndole: “Mujer soy como tú; mis deseos tengo, y hasta ahora por honra del alma no me han salido a la boca...” (Cervantes, 2003, II, 3, p. 263). En esta escena de sororidad ingresa Policarpa para entretener a Auristela cantando un soneto que versa en el primer terceto: “Salga con la doliente ánima fuera / la enferma voz, que es fuerza y es cordura/ decir la lengua lo que al alma toca” (Cervantes, 2003, II, 3, p. 264).

Estos versos y la recepción que de ellos hacen Auristela y Sinforosa señalan la importancia y el conocimiento que ambas tienen sobre la necesidad de callar el deseo en pos de la honestidad. De hecho, Sinforosa que se muestra recatada con su deseo y temerosa de darlo a conocer le recuerda al padre que: "...las doncellas virtuosas uno dice la lengua y otro piensa el corazón..." (Cervantes, 2003, II, 5, p. 269). Este precepto y el de Clodio rigen a Auristela, por eso cuando confiesa su no deseo de casarse y se cuestiona por haber causado dolor en Periandro repara en:

...cuán mejor hubiera sido que me hubiera entregado al silencio eterno, pues, callando, escusara la mordaza que dices que lleva en su lengua! Indiscretas somos las mujeres, mal sufridas y peor calladas; mientras callé, en sosiego estuvo mi alma; hablé, y perdí. (Cervantes, 2003, IV, 11, p. 420)

Entre la Auristela del inicio y la del final hay una evolución generada por la experiencia. La historia de Leonora y el portugués enamorado es fundamental para el personaje femenino. A pesar de que no se muestre conmovida por el último suspiro de quien la contó ni por lo que contó, cuando hallan al habitante de la isla incendiada, en el tercer libro, es la única que pregunta por Leonora y, hacia el final, la trae a la memoria del lector en su declaración a Periandro, ya que utiliza la misma fórmula discursiva con la que Leonora dejó a Manuel de Sosa Coitiño en medio de la que él creía ceremonia matrimonial: "...yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero..." (Cervantes, 2003, I, 10, p. 228). Luego de que escucha esta historia Auristela, además, detiene el devenir de los hechos en dos situaciones puntuales e instiga a reflexionar sobre cuán segura es necesario estar antes de tomar una decisión para toda la vida. La experiencia le ha mostrado que el casarse con un hombre o con Dios no son simples acontecimientos pautados estereotípicamente para una doncella. Por ello, le dirá a Sinforosa –para escapar a la propuesta de casamiento de su padre– que:

Las obras que no se han de hacer más de una vez, si se yerran, no se pueden enmendar en la segunda, pues no la tienen, y el casamiento es una destas acciones; y así, es menester que se considere bien antes que se haga... (Cervantes, 2003, II, 6, p. 273)

Más adelante, impedirá que Constanza, desesperada por la muerte de quien recién había tomado por esposo, haga voto de castidad diciéndole:

–¿Qué voto queréis hacer, señora?
–De ser monja – respondió la condesa.

–Sedlo, y no le hagáis – replicó Auristela –, que las obras de servir a Dios no han de ser precipitadas, ni que parezcan que las mueven accidentes, y éste de la muerte de vuestro esposo, quizá os hará prometer lo que después, o no podréis, o no querréis cumplir. (Cervantes, 2003, III, 9, p. 354)

Estos no son los únicos casos en los que Auristela ha tenido incidencia. A lo largo de su peregrinación ha conocido historias de muchas mujeres que triunfaron poniendo el propio deseo por encima del ajeno y en dos de ellas hace intervenciones efectivas en medio de sus escenas matrimoniales tomando posición en favor de los deseos de los amantes y contrariando al de los padres. En el caso de los casamientos de los pescadores Carino y Solercio con sus amadas Leoncia y Selvania, Auristela se manifiesta en su esplendor discursivo como sujeto activo y disonante con el desenvolvimiento que hasta entonces había tenido y, al conocer las voluntades de los novios, les dice a las mujeres:

la virginal vergüenza os tiene mudas, pero por mi lengua se romperá vuestro silencio, y por mi consejo, que, sin duda alguna será admitido, se igualarán vuestros deseos. Callad y dejadme hacer, que o yo no tendré discreción, o vosotras tendréis felice fin en vuestros deseos. (Cervantes, 2003, II, 10, p. 287)

Desde la experiencia propia del mutismo se iguala a ellas pero decide usar su lengua propia para dar centralidad al deseo y aquí opera, entonces, en el personaje un cambio evidente.

En el tercer libro, Auristela interviene en otro matrimonio que nos muestra la contracara de lo que será su propio desposorio. Isabela Castrucha, la endemoniada fingida que evitó casarse con quien su tío ordenaba, cumplió su deseo de desposarse con Andrea, su enamorado. En medio de la escena de confusión en que Isabela le pide la mano de esposa a Andrea; "...alzó la voz Auristela y dijo: –Bien se la puede dar, que para en uno son..." (Cervantes, 2003, III, 21, p. 392). Reconoce, de este modo, la idea de unidad existente entre los amantes al igual que el narrador que repara y expone esta voluntad compartida:

...ni Andrea Marulo está loco ni yo endemoniada. Yo le quiero y escojo por mi esposo, si es que él me quiere y me escoge por su esposa.

–No loco ni endemoniado, sino con mi juicio entero, tal cual Dios ha sido servido de darme.

Y, diciendo esto, tomó la mano de Isabela, y ella le dio la suya, y con dos síes quedaron indubitavelmente casados (Cervantes, 2003, III, 21, p. 392)

Es tan dispar la descripción respecto del matrimonio entre Persiles y Sigismunda que la confrontación es violenta y nos obliga a leer que en el matrimonio más importante de la novela no se narra el consentimiento de ambos ni se alude a esos dos síes que llaman tanto la atención en el caso de Isabela Castrucha, sino que es el sujeto masculino el que da el sí y le da el ser su esposo a la dama:

la fea muerte salió al encuentro al gallardo Persiles y le derribó en tierra, y enterró a Magsimino, el cual, viéndose a punto de muerte, con la mano derecha asió la izquierda de su hermano y se la llegó a los ojos, y con su izquierda le asió de la derecha y se la juntó con la de Sigismunda, y con voz turbada y aliento mortal y cansado dijo: -De vuestra honestidad, verdaderos hijos y hermanos míos, creo que entre vosotros está por saber esto. Aprieta, ¡oh hermano!, estos párpados y ciérrame estos ojos en perpetuo sueño, y con esotra mano aprieta la de Sigismunda, y séllala con el sí que quiero que le des de esposo, y sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean. El reino de tus padres te queda; el de Sigismunda heredas; procura tener salud, y góceslos años infinitos. Estas palabras, tan tiernas, tan alegres y tan tristes, avivaron los espíritus de Persiles, y, obedeciendo al mandamiento de su hermano, apretándole la muerte, con la mano le cerró los ojos, y con la lengua, entre triste y alegre, pronunció el sí, y le dio de ser su esposo a Sigismunda. (Cervantes, 2003, IV, 14, p. 426)

En este supuesto final feliz todo se complejiza: Auristela después de confesar su deseo de elegir el camino de la castidad, sabiendo el pesar que había causado en Periandro, según el narrador: "...arrepentida de haber declarado su pensamiento a Periandro, volvió a buscarle alegre, por pensar que en su mano y en su arrepentimiento estaba el volver a la parte que quisiese la voluntad de Periandro" (Cervantes, 2003, IV, 14, p. 425). La cita es clara: el cambio no versa en su pensamiento o sentimiento sino en haberlo dicho y no haberlo guardado –tal como ella conocía que debía hacer– para cumplir con el precepto de doncella honesta. Una vez que se encuentra con él, suscita el fatídico hecho que pondrá a su enamorado en el límite de la vida y, finalmente, por deseo de Magsimino, concluye casándose con Persiles sin que se nombre su voluntad ni su consentimiento.

Esta obra, entonces, suma una evidencia a las referidas por Ruth El Saffar (1983) en las que se demuestra que el autor no estaba contento con las convenciones literarias dominantes y que estas estaban íntimamente ligadas al problema del amor/matrimonio. Mientras la sexualidad sea vista como un tabú y el matrimonio como la subordinación de lo femenino, no puede haber solución para el conflicto entre amor y matrimonio.

El cierre de la novela no le permitirá a Auristela cumplir su deseo. Sin embargo, Cervantes decide darle voz al narrador para que, junto con la anagnórisis final y la escena en que el matrimonio se hace efectivo, marque la diferencia aclarando: "Sigismunda, ya no Auristela..." (Cervantes, 2003, IV, 14, p. 426). Este cambio no implica solo una diferencia onomástica; el personaje se vuelve a la pasividad, al corrimiento absoluto de la acción. Todo lo que había de evolución en el personaje de Auristela se desvanece. Sigismunda volverá a ser la misma que describe Serafido cuando recupera hacia el final la historia anterior al peregrinaje: Eustoquia, la madre de Persiles, le pidió salvar la vida de su hijo con su consentimiento y Sigismunda respondió que "no tenía voluntad alguna, ni tenía otra consejera (...) que, como ésta [la honestidad] se guardase, dispusiesen a su voluntad della" (Cervantes, 2003, IV, 12, p. 422). Esta misma volverá a ser hacia el final: sin voluntad, ni voz se convertirá en la esposa perfecta del modélico Persiles, diferenciándose de Auristela que es la mujer perfectible, peregrinante, que duda y habla e interviene en deseos propios y ajenos. Con esta creación duplicada, Cervantes nos entrega su trasgresión al clásico proceso de la anagnórisis: Auristela no es Sigismunda: el desdoblamiento ha hecho posible que un mismo cuerpo femenino albergue en un mismo contexto la obligatoriedad socialmente aceptada para su género y la diversidad pujante del deseo.

Bibliografía

Cervantes Saavedra, M. (2003). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En *Obras Completas*. Tomo II. Madrid: Santillana.

El Saffar, R. (1983). Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 3(1). pp. 35-49.

Lozano Renieblas, I. (2004). Sobre la naturaleza del discurso en el *Persiles*. En Villar Lecumberri, A. (coord.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*. Lisboa.

Martín Morán, J. M. (2004). Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*. En Villar Lecumberri, A. (coord.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*. Lisboa.

TODO SUCEDE ENTRE UN SONETO DE AMOR Y LA MUERTE: EL CASO DEL ENAMORADO PORTUGUÉS EN EL *PERSILES Y SIGISMUNDA* DE CERVANTES

Paula Irupé Salmoiraghi
UBA- Instituto Amado Alonso
paula_irupe@yahoo.es

Resumen

Cuando, en el capítulo 9 del Libro I del *Persiles y Sigismunda*, aparece don Manuel de Sosa Coitiño, lo que la narración registra es solamente una voz cantando en portugués y “no a otro tono de instrumentos que al de remos que sesgamente por el tranquilo mar las barcas impelían”. Esta primera aparición ya implica un desvío en la lengua y en la ociosidad que la bárbara Ricla le critica porque “en semejante tiempo da su voz a los vientos”.

A partir de aquí, el personaje se nos representa como la unión híbrida entre cantor, enamorado y soldado y el amor como construcción definida entre lo monstruoso, el deseo y el tiempo de vida. La narración de su historia es el único plazo del aliento vital, terminada ésta el cuerpo se separa del alma. Su cuerpo de varón ha perdido la batalla contra Dios como marido de la bella Leonora y parece no adaptarse a las reglas de género que limitan las conductas amorosas entre varones y mujeres. El tiempo que se le dedica a Don Manuel dentro de la novela es un espacio de canto del cisne en el que se expone el dolor al que obligan las conductas no eróticas de la sociedad católica dentro de la cual el amor es una barca entre monstruos que “en Scilas ni en Caribdis no repara”. La violencia con la cual las monjas y la priora desnudan y cortan los cabellos de la amada delante del varón enmudecido nos permiten mostrar la contracara de un amor no reglado por las convenciones: el amor como “nave única y rara”, “no usado, alegre y cierto” que se canta en el soneto inicial del episodio.

Palabras Clave: amor, Cervantes, Persiles y Sigismunda, soneto.

Encontrar a Don Manuel de Sosa Coitiño en el capítulo 9 del Libro I del *Persiles y Sigismunda*, bogando entre islas desiertas, cantando con blanda voz primero en portugués y luego en castellano (sin que nadie le pida traducción) no parece sorprender a los peregrinos que protagonizan la novela cervantina, pero sí produce efectos extraños en quien imagina desde afuera ese cuadro formado por dos bar-

cas que no se nos cuenta quién tripula ni hacia dónde van. El hombre cuya voz se escucha cantar el soneto que sigue cambia fantasmalmente de lengua, sin haber todavía intercambiado palabra con sus oyentes, como si adivinara o presintiera el carácter y origen de los oídos atentos a su, aparentemente, canto solitario:

En esto, yendo navegando, con el espacio que podían prometer dos remos, que no llevaba más cada barca, oyeron que de la una de las otras dos salía una voz blanda, suave, de manera que les hizo estar atentos a escucharla. Notaron, especialmente el bárbaro Antonio el padre, que notó que lo que se cantaba era en lengua portuguesa, que él sabía muy bien. Calló la voz, y de allí a poco volvió a cantar en castellano, y no a otro tono de instrumentos que al de remos que sesgadamente por el tranquilo mar las barcas impelían; y notó que lo que cantaron fue esto:

Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, aunque no usado, alegre y cierto,
al hermoso, al seguro, al capaz puerto
llevan la nave vuestra, única y rara.

En Scilas ni en Caribdis no repara,
ni en peligro que el mar tenga encubierto,
siguiendo su derrota al descubierta,
que limpia honestidad su curso para.

Con todo, si os faltare la esperanza
del llegar a este puerto, no por eso
giréis las velas, que será simpleza.

Que es enemigo amor de la mudanza,
y nunca tuvo próspero suceso
el que no se quilata en la firmeza. (Cervantes, 1984, Libro I, p. 38)¹

A partir de esta aparición auditiva, todo el episodio tendrá algo del exceso y de la fascinación que causa la experiencia poética en general y más aún cuando se halla relacionada con el eros y la muerte. Georges Bataille (2009) ha sostenido que las formas del erotismo (la poesía y la muerte entre ellas) son formas de “introducir, en el interior de un mundo fundado en la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz” (p. 23).

¹ Cervantes Saavedra, Miguel de. (1617 [1984]) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. DF; México: Porrúa. Todas las citas cervantinas pertenecen a esta edición y se indica al final de cada una libro, capítulo y página.

Del primer verso de este soneto se ha dicho que es uno de los más perfectos de la lengua castellana: "Mar sesgo, viento largo, estrella clara" y el soneto en su conjunto ha sido leído dentro de la tradición metafórica de la nave de amor, incluso se ha analizado su relación alegórica con la vida amorosa de Don Manuel y su amada Leonora y, en paralelo, con el recorrido de Periandro y Auristela. Mi lectura pretende ejercitarse en la inocencia del oído que, lejos de símbolos y correlatos, escucha en medio de la niebla estas palabras y piensa, con la bárbara Ricla, que "Despacio debe de estar y ocioso el cantor que en semejante tiempo da su voz a los vientos" (Cervantes, 1984, Libro I, p. 38).

Lo que asombra es el hecho mismo de la inutilidad, la improductividad del exceso de cantar flotando sobre las aguas, al ritmo de los remos, entregando ese don "a los vientos", bogando en el mismo plano de horizontalidad que los peregrinos y lejos de los parámetros verticales de la lógica productiva y funcional de las experiencias no poéticas. Por otro lado, lo que escuchamos no es un poema desesperado ni doloroso sino un poema calmo, esperanzado, que apuesta a la firmeza y su convicción de llegar al puerto "capaz, seguro y hermoso" porque se está en una nave "única y rara". El oído ingenuo escucha no un poema de amor, no un poema alegórico sobre la vida como peregrinación, sino un poema sobre la navegación misma, sobre el extender las velas, sobre las bondades del mar tranquilo, del viento a favor y de la estrella que ilumina. Un poema inútil, incapaz de conseguir el amor de la amada, ni de traerla al lugar del amante, ni de conservar o mejorar la vida de este. El poema se adapta al oído ingenuo, le habla en su propia lengua en medio de la huida del fuego en la isla que se ha dejado atrás y dice que hay un lugar hermoso al que llegar, pero él en sí mismo y en el cuerpo del poeta es un objeto bello en su improductividad y en su derroche.

Cuando la voz que nos ha dicho estos versos se hace cuerpo y sube a la barca de los peregrinos, el narrador juzga que la pareja protagonista lo reconoce como más enamorado que ocioso porque su propio enamoramiento les da capacidad para comprender el sentimiento ajeno y nos dice que "persona que en tales tiempos cantaba, o sentía mucho o no tenía sentimiento alguno" (Cervantes, 1984, Libro I, p. 38). Estamos nuevamente entre excesos, vaivenes entre el todo y la nada, entre el cantar y sentir o cantar sin sentir nada. ¿Qué conceptualización más clara del poeta mismo podríamos pedir? Dentro o fuera de la poética cervantina, la figura del poeta es ese punto álgido en el que todo y nada es posible, donde el oficio y la artificiosidad posibilitan la creación sin sentimiento y, a la vez, ese cuerpo que debe, a toda costa, garantizar con su dolor o su alegría cada palabra que coloca en una construcción digna de llevar el nombre de poema.

Don Manuel, el "enamorado portugués" como es llamado en el título del capítulo siguiente, no es evaluado como poeta ni como narrador, cosa que sucede más

que a menudo en la novela, sino que los oídos suspenden su crítica y se entregan a la escucha de la historia de vida. Don Manuel sube a la barca de Periandro y Auristela y con él se introduce en el cuadro el cuerpo de la muerte:

Al cielo y a vosotros, señores, y a mi voz agradezco esta mudanza y esta mejora de navío, aunque creo que con mucha brevedad le dejaré libre de la carga de mi cuerpo, porque las penas que siento en el alma me van dando señales de que tengo la vida en sus últimos términos. (Cervantes, 1984, Libro I, p. 38)

George Bataille (2009), en *El erotismo*, parte de la idea de que el humano es un ser discontinuo, afectado por la muerte como corte a la continuidad del ser que el erotismo viene a reparar. Al relacionar eros, muerte y poesía, nos dice que:

Todos sentimos lo que es la poesía; nos funda, pero no sabemos hablar de ella. (...) La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo; a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. (p. 30)

Esta unión híbrida entre poeta, músico, cantor, enamorado y soldado y su exposición del amor como construcción definida entre lo monstruoso, lo imposible, el deseo, el tiempo de vida y la continuidad más allá de la muerte hace que la historia de Sosa Coitiño nos pida hablar del impacto que produce su testimonio sobre cómo se muere de amor y cómo el tiempo de vida equivale al tiempo de la narración. Sin embargo, la voz que escuchamos cantar contradice descaradamente esa primera impresión: en lugar del fragmento acotado de vida, del desenlace previsible a un desengaño amoroso, todo en su caso es desborde y excrecencia: no solo narra sino que poeta, no sufre por amor sino por no haber entendido a su amada, no se muere cuando ella lo deja sino luego de peregrinar y bogar y cantar y contar, no desaparece de la novela al morir sino que reencontramos su epitafio dos libros más adelante y hasta lo encontramos vivo en el cuerpo real de la persona real, amiga de Cervantes a quien el autor metió en la novela para matar antes de morir pero, a la vez, para darle vida eterna luego de haber muerto ambos.

Así, el soneto que escuchan los peregrinos como primera marca textual de la voz de Manuel de Sosa Coitiño puede servirnos para leer la alegoría cervantina, no del amor ni del peregrinar tan comúnmente asociados a la nave y el mar, sino, excesiva y desviadamente, a la creación poética y al plus de vida que ésta otorga. Esto se vuelve particularmente significativo a la luz del prólogo: texto póstumo de Cervantes y encabezado por su propia declaración de haber sido escrito des-

pués de la extremaunción, es decir, de nuevo, en un tiempo suplementario, un exceso de vida posible, construible, más allá de la muerte.

El puerto del que habla nuestro soneto plantea la cuestión de los puntos finales como no definitivos, la inutilidad de pensar en la muerte como final, en el matrimonio o el amor como final, en el poema o la novela como final, en el recorrido y la llegada a Roma como final. Este episodio nos muestra que siempre hay algo más allá: hay otro texto (el epitafio encontrado recién en el Libro III), hay más vida (Cervantes prolongando, el amigo aún escribiendo en vida), hay más caminos y hay, sobre todo, voces y oídos, ingenuos o avezados, conocidos o desconocidos, que comprendan nuestra lengua u otra, capaces de escuchar y seguir repitiendo, leyendo o interpretando, lo que un poeta en medio del mar o un poeta en su lecho de muerte son capaces de componer.

El buen puerto, el alegre y hermoso, que anunciaba el soneto, es aquel al que nunca se llega o aquel del que se puede volver a partir siempre. El enamorado portugués es un destello de vida erótica pura en medio del camino de los protagonistas que se empeñan todavía en "trabajos" para amar, ser amados y llegar a alguna parte, Don Manuel ya ha vivido, cantado y muerto en un instante tan excesivo que se acerca a la eternidad.

Bataille (2009) afirma que, porque "somos, ustedes y yo, seres discontinuos" y el nacimiento y la muerte de cada uno no puede ser compartida ni comunicada con nadie más: "Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo" que nos separa: "Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante" (p. 17).

Durante su vida pasada, el tiempo anterior al soneto cantado sobre la barca, Sosa Coitiño ha sido un hombre típicamente escindido en cuerpo y alma y típicamente destinado socialmente al trabajo y a la guerra. Ha elegido mujer como todo hombre occidental y cristiano, entre las mujeres disponibles y permitidas en su comunidad: "su" Leonora vivía junto a su casa, le fue prometida por el padre, "parecía" no rechazar sus galanteos y pretensiones. El narrador de la novela no interviene en la narración en primera persona de Don Manuel para aclararnos puntos tan confusos como los motivos por los cuales él nunca entendió que estaba solo en eso que creía destinado al amor y el matrimonio: no sabemos por qué llegó a la iglesia creyendo que iba a casarse cuando lo que le tocó fue presenciar los votos de su "novia" para monja. Nadie nos cuenta cómo este hombre común y corriente, incapaz de leer signos claros en el cuerpo de la que dice que ama, llega a ser poeta. No sabemos qué recorrido ni qué cantidad de tiempo le llevó entender que esos preceptos sobre los cuales construyó su fantasía de amor y vida son falsos

y él estaba lejos de comprenderlos por vivir de manera automática como hombre escindido de la naturaleza y de la experiencia mística representadas por Leonora. ¿Cómo llega ese que estaba en la iglesia sin entender nada a ser el cantor que encontramos en la barca? Podemos decir que cuando él dice que está a punto de morir y el narrador extradiegético dice que “se le salió el alma” lo que presenciamos es la construcción de un hombre total, capaz y hermoso como el puerto al que ha llegado, con su firmeza como arma y la continuidad entre discontinuidades que da la experiencia poética de la muerte y la experiencia mortal de la poesía.

Esteban Sierra Montiel (2009), en un artículo sobre Bataille, nos explica cómo se relacionaría la idea de hombre total y las acciones sin finalidad de las experiencias eróticas, sagradas y poéticas:

Bataille expresa que la mejor manera que tiene de oponerse a esa fragmentación es no adherirse a la acción; sin embargo, la acción en cuanto utilidad sólo adquiere un sentido capitalista cuando se compromete con un fin. Las acciones en sí mismas no son utilitarias; el hombre puede actuar e intentar salir de los rediles que le apresan al tratar de romper esa construcción llamada subjetividad, a fin de buscar nuevos modos de vivir que le sirvan para expresar sus pasiones y, quizá, la nada que lo habita, lo cual le puede llevar a entrar en contacto con lo sagrado. Bataille aspiraba al hombre completo; pero, ¿cuáles son las características que lo definirían? Todas y ninguna, pues el hombre completo ya no es sujeto, ya no es auto-transparente; su pensar no lo define, su actuar no revela su interioridad; es algo que está por hacerse y que nunca culminará en una actualidad definitiva. Bataille expresa que el hombre completo es contradicción, juego, inocencia...; la experiencia interior lo ha desfondado. (p. 37)

El enamorado portugués, luego de apartarse de su vida premoldeada junto a Leonora, ya no tiene objetivo que cumplir, ya no busca actuar sobre el mundo ni sobre su propia vida o la de la amada. Al remar y navegar, cantar y componer versos, “dar su voz a los vientos” mientras el resto de los humanos se afanan en trabajos y combates, se mantiene en el deseo de totalidad mediante un erotismo del lenguaje que culminará en la experiencia poética por excelencia: la muerte. Todo su relato inicia en la seguridad de que está muriendo (lo ha soñado, lo desea, su cuerpo lo dice y lo ronda con toda la carga de erotismo posible) y se construye con los fragmentos narrables de la experiencia individual que está atravesando y es inenarrable.

Si el poeta (Cervantes, Sosa Coitiño) percibe que somos seres discontinuos, eslabones interminables en la experiencia del éxtasis del amor y de la muerte, la poesía es la huella que se deja en el pasaje, la forma de lenguaje que pretende, aún pretende cuando otros discursos son imposibles o inútiles, comunicar eróticamente una totalidad que la narración lineal fragmenta y descompone. La poesía tiene vocación de totalidad como la nave del soneto, como el amor-muerte de Manuel, como la novela de Cervantes.

Bibliografía

Bataille, G. (2009). *El Erotismo*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores

Cervantes Saavedra, M. (1984). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. DF, México: Porrúa.

Sierra Montiel, E. (2009). "Hombre total, filósofo total: George Bataille". *La colmena* núm. (61/62). DF, México. Recuperado de <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2061-62/Aguijon/ESM.html>

LA INMACULADA EN EL *PERSILES*

Alicia Parodi
Universidad de Buenos Aires
aliciammparodi@gmail.com

Resumen

La Canción de Feliciana de la Voz a la Virgen da cuenta de su prístina creación sin mácula destinada a concebir al Hijo de Dios. Desde su ubicación central, la canción nos devuelve a la alegoría de la casta Auristela del sueño de Periandro, contado en el Libro II, a la vez que anticipa la materialización de la imagen en el retrato de Auristela (Libro IV). La ecuación Inmaculada/Auristela, sin embargo, no es inmediata. Signada por las citas de San Agustín, la novela cuenta el proceso cognitivo que transforma a Auristela en alegorema de amor encarnado. De este modo, el relato resulta una amplificación de la poética de la Canción.

Palabras clave: alegoría, poética, San Agustín, teología.

*A Pilar Aráoz, mi amiga tucumana,
sabía en la poesía, sabía en la vida.*

¿Cuál es la cifra que ordena y explica el contenido de esta curiosa novela póstuma, que se presenta como una peregrinación?

En el Libro III se hace notoria la materialidad de los artificios. Allí es más fácil hablar de formas externas, que se corresponden a las internas: hay epitafios y lienzos historiados, que recapitulan los sucesos del Libro I. Algún retrato de Auristela (que los lectores todavía no vemos), y algún imprudente proyecto de actuación, risueñamente denegado. Sin embargo, sorprende la inserción de 12 octavas cantadas en honor a la Virgen Inmaculada en el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. Como asociada al movimiento de la peregrinación, cada vez más consistente, la Canción desplaza su vehículo de la voz a la escritura¹.

¹ La tematización de la Inmaculada me fue sugerida por el excelente trabajo de Gustavo Waitoller, "Narradores navegantes, orfebres y profetas en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en Alicia Parodi, Buenos Aires, 2007, pp. 209-222. Me refiero a la nota en p. 217 sobre el episodio de Feliciano, en el mismo libro, pp. 169-186, "'Pasar el disgusto que da el esperar': el episodio de Feliciano de la Voz y su relación con el *Persiles*", de Érica Janín.

Se suman además dos desvíos que nos reconducen de la peregrinación representada al curso novelesco.

El más notorio es la distancia entre el personaje cantor y el cantado, dos “madres”. Feliciano de la Voz, no pretende haber concebido sin mácula, aunque a juicio de su muy agraviado padre, reconoce que su voz se asemeja a la “de algún ángel de los confirmados en gracia” (Cervantes, 2004, p. 306).

El segundo, más bien una inexactitud, se refiere al lugar: la Virgen del Monasterio de Guadalupe español, en donde se realiza la *performance*, no está acompañada de los atributos que singularizan a la de la canción. Sí, en cambio, la Guadalupe mejicana, aparecida al indio (o bárbaro) Juan Diego en 1531.

Además, ¿no era la palabra “Voces”, emitida por el bárbaro Corsicurvo el *incipit* de la novela? Si la advocación mariana nos lleva a territorios ajenos a la órbita de los acontecimientos, diríamos, en dirección contraria a la de la peregrinación representada, la temporalidad sucesiva de una Virgen creada a propósito de un acontecimiento posterior a su creación, el pecado del hombre, nos devuelve a ese comienzo *in medias res*, entre bárbaros.

¿Es que acaso la peregrinación se desplaza con retrocesos y avances narrativos hasta llegar al final, que tampoco es un final, sino un recomienzo? Esta voz, que canta sólo 4 estancias para después transcribirse entera, puede pensarse como cifra movible de una peregrinación capturada *in medias res*, que, a la vez que, en tanto escritura dentro de la escritura, reúne, junto y más allá de sus personajes, la totalidad de lectores posibles.

La Canción

Comenzamos el análisis por la indudable referencia de la Canción a la advocación de la Virgen como Inmaculada (Egido, 1998; Stratton, 1998; Réau, 1996; Schmidt, 2016). En primer lugar, la Inmaculada se piensa como primera criatura, creada *antes* que de la mente eterna fuera saliesen “los espíritus alados”, como dicen los vv.1 y 2, y *antes* de que comenzara a moverse el mundo (Cervantes, 2004, vv 3 y 4) y, por tercera vez, un antes para replicar la salida de Periandro de la oscura mazmorra bárbara, en la imagen del sol que barre la oscuridad. En la séptima octava, un *antes*, también en posición inicial (“antes que el sol, la estrella hoy da su lumbré”) parece escribir el nombre de Auristela en asociación a “la clarísima estrella de María” del último verso de la estrofa anterior.

Acorde con este sitio que la acerca a lo increado, el poema imagina a la Virgen subiendo y dejando a sus pies al resto de la Creación, tal como los iconógrafos la

imaginaron desde el siglo XV o XVI (hay debate), acompañada de estrellas y soles, pozos, fuentes y alcázares tomados del *Cantar de los cantares*, y de las virtudes y atributos fijados por las letanías marianas, que las devociones medievales pusieron en circulación (los españoles se jactan de honrar a la Purísima desde la época de los reyes visigodos)².

A los “antes” ascendentes, se opone el “hoy” del nacimiento humano de la Virgen, “del justo gloria, del pecador, firme esperanza; de la borrasca antigua, la bonanza” (Cervantes, 2004, vv. 70-72).

El movimiento vuelve a tensarse en la última octava, esta vez en movimiento descendente, cuando desde lo alto el “paraninfo alígero” convertirá a la primera criatura en “casa de Dios”. Son los dos hitos que resumen la paradoja de la biografía mariana: creada antes incluso que los inmateriales ángeles, está destinada a encarnar a la divinidad. De modo que la Inmaculada se convierte en profecía del amor encarnado.

Auristela como Inmaculada

Auristela, virgen en medio de tantas acechanzas, hermana y no esposa hasta el cumplimiento de la promesa, parecería una representación adecuada de la sin mácula. No lo es, sin embargo. Padece de celos, que es lo mismo que decir que desconoce su propia identidad porque desconfía del otro en quien vive, para usar el lenguaje de la mística. Las paráfrasis de la cita de Agustín que jalonan la primera parte del Libro II nos permiten apreciar las modulaciones de una verdadera peregrinación interior³.

Auristela, consejera de su rival, Sinforosa, igualmente afligida por los celos, sugiere prestar atención a la inclinación de las estrellas:

...bien sé que eres de carne, aunque pareces de alabastro, y bien sé que nuestras almas están en continuo movimiento, sin que puedan

² Ver de Suzanne Stratton (1998); Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona: del Serbal. pp. 81-90. De Schmidt, R. (2016). “The Stained and Unstained: Feliciano de la Voz Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement”. En “Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”: el legado poético del ‘Persiles’ cuatrocientos años después”, *e.Humanista/Cervantes* 5. pp. 478-495

³ Para la influencia agustiniana, ver, de Guillermo Serés, en “‘La natural inclinación se olvida’ (Persiles, I, 18). Peregrinación y anagnórisis”. En Villar Lecumberri, A. (ed.). *Peregrinamente Peregrinos*. pp. 973-999. En p. 981 recuerda la visión del ascenso por la gran cadena del ser, que relata San Agustín en *Confesiones*, IX, X. Si bien San Agustín no habla exactamente de la creación inmaculada de la Virgen, sus palabras fueron frecuentemente citadas, en defensa de esta advocación (V. Stratton).

dejar de estar atentas a querer bien a algún sujeto a quien las estrellas las inclinan, que no se ha de decir que las fuerzan. (Cervantes, 2004, II, 2, p. 293)

Más adelante, Arnaldo dice que "...el abismo casi infinito de su hermosura lleva tras sí el de mis deseos que no pueden parar sino en ella" (Cervantes, 2004, II, 3, p. 293). La explicación viene páginas después: "Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos; condición de la naturaleza humana, que, puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta" (Cervantes, 2004, II, p. 300).

Notemos que la culpa está en la raíz de las polémicas de época sobre el inmaculismo. Pero, la canción de Feliciano defiende una Inmaculada nacida sin pecado, origen que no parece caberle a Auristela, cuya hermosura no es infinita.

Las palabras de Agustín, en sus *Confesiones* (I, 1), son: "...porque nos criasteis para Vos, está inquieto nuestro corazón hasta que descance en Vos". Si nos atenemos a ella, podemos decir que el "Vos" de la Auristela celosa, Periandro, es objeto de dudas. Grave confusión, grave afrenta al amor que es conocimiento de un tú.

Por eso, Periandro, inquieto por los celos enfermos de Auristela nos revela por primera vez sus nombres verdaderos: "¿Qué reinos ni qué riquezas me pueden a mí obligar a que deje a mi hermana Sigismunda, si no es dejando de ser yo Persiles?" (Cervantes, 2004, II, 6, p. 311).

Y ya frente a Auristela: "Señora, mírame bien, yo soy Periandro, que fui el que fue Persiles. Y soy el que tú quieres que sea Periandro. El nudo con que están atadas nuestras voluntades, nadie le puede desatar sino la muerte" (Cervantes, 2004, II, 7, p. 320).

En la carta, que luego rompe, finalmente define el amor como conocimiento de sí mismo y del otro: "O no me conoces o te has olvidado de ti misma" (Cervantes, 2004, II, 6, p. 315).

El Libro IV, sin embargo, muestra el retrato de Auristela expuesto en la calle Bancos, en Roma, con el mundo a sus pies, tal como la cantó Feliciano. Tal como la imagina el *Apocalipsis*, anticipado desde el Libro II, en las ermitas, última estancia del viaje insular. Discutida la posesión del retrato, Periandro lo destina a Auristela, su única dueña. Final de la estela del tópico de la imagen grabada en el corazón. La imagen alegorizada en el sueño de Periandro se materializa, y Auristela se pre-

para para completar la parábola de la Virgen Inmaculada. ¿Cómo se articuló esta conversión?

Los lugares en el texto

Para la consideración que nos ocupa, la Inmaculada, cifra del *Persiles*, comenzaremos por colocar la Canción como eje medial. El texto le concede, allí, al principio del Libro III, un desarrollo llamativo como subproducto versificado de la primera novela intercalada en la peregrinación por tierra. Decididamente, ocupa un lugar central. Su amplitud, desmesurada en relación con otros textos líricos incluidos en la novela, nos remite a esa otra desproporción, esta vez no lírica, sino narrativa, que es el relato de Periandro en el Libro II, cuya intercalación acompaña el fin del itinerario insular⁴. A un lado de la Canción, como mojón final que justifica la homologación Auristela/Inmaculada, está el retrato. Del otro, el prolongado discurso de Periandro, objeto de celos⁵.

La "Voz" de Feliciano tiene el poder de recordarnos, como dijimos, las voces con que se abre la novela, en cuya obediencia Periandro, el héroe, nace a la representación, por la tenebrosa boca de la mazmorra. Auristela, en cambio, va apareciendo. Existe, sin que lo sepamos, desde el comienzo, en el ama Cloelia. Luego, en Taurisa, la doncella, cuya voz atraviesa las tablas de una nave, también desde antros inferiores. Su relato pone en marcha la acción. Sin embargo, el interior de Auristela, desde donde se trabaja su condición de "inmaculada", se abre en el Libro II, y no convocado por voces, sino por el narrador que denuncia el carácter enamorado del autor, que debiera ser "historiador" de acciones, y filósofo de la condición celosa, aunque omite definiciones omite para describir el más fabuloso naufragio de la novela. Segundo capítulo: nueva denuncia del narrador al "autor" por ensayar cuatro o cinco principios. Más que inestable, dudoso, por no saber el fin. Un autor "humano", equiparado en su debilidad al personaje femenino, proliferado de una u otra manera en el resto de los personajes, habitantes o inmigrantes, que pueblan la isla de Policarpo. Así, en este clima catastrófico, al borde de la cama del enfermo Antonio, ocurre la incidencia formal del prolongado relato de Periandro, pieza clave en la construcción alegórica de la Inmaculada.

⁴ La crítica ha partido la estructura en dos. En 2007 vi todo el itinerario insular (Libros I y II) como un éxodo de la mazmorra. Tiempo antiguo, diferenciado del nuevo, destinado a la peregrinación por tierra (Libro III y Libro IV). Se puede observar, además, las correlaciones Libro I, Libro III (viajes, exterior), Libros II y IV (interior, conflictos internos-resolución). Me resulta particularmente sugestiva la propuesta de Sorin Marculescu (2004), quien usa el reloj de arena como caligrama que dibuja las recurrencias norte-sur a ambos lados de un estrechamiento. Éste remite, por homologación, al que padece la voz enunciativa.

⁵ Clark Colahan (1994) registra esta recurrencia en la construcción de Auristela como Inmaculada.

A diferencia del autor criatural, el relato de Periandro –creador– irrumpe y se extiende en el escenario sin ninguna consideración de la paciencia de los escuchas, cuyas interrupciones muestran la doble duración del tiempo: el tiempo único del relato, el tiempo que pasa.

“Yo soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben” (Cervantes, 2004, II, 12, p. 363) dice quien ha sido equiparado con el Hércules de la elocuencia⁶. Y, en verdad, las marcas de artificiosidad oral son harto evidentes. Es que Periandro también es “voz”, pero voz que se acerca a la escritura. Para conmover, como si fuera la relación de un lienzo historiado: Ved, contemplad, repite, sin demasiado éxito en el público inmediato. Como “lugar” en que todo cabe, su retórica parece dirigida a la inmensidad, como un *locus* esencializante que se expande⁷.

El subrayado del carácter artificioso es manifiesto desde la explicitación de las partes retóricas: el preámbulo y los “episodios”, como reconoce Transila. No menos artificiosa es la construcción sucesiva, que intercala tiempos y revelaciones. El sueño, sobre-estructura a la que ingresa a modo de Jonás por los peces “náufragos” se devela como tal, abruptamente y en forma simultánea, para el público inmediato y el mediato. A la vez, juega con la distendida intercalación del relato de los acontecidos pasados en el presente narrativo, que suavemente se adueña del espacio novelesco.

Lo que más llama la atención es la imitación de estilos altos, reconocibles: en el preámbulo muestra el acceso por la boca de un río (recordar la boca de la mazmorra, la boca de la nave; finalmente, en el Libro III, el Tajo) a las pastorales bodas piscatorias que culminan, crisis de por medio, en una novela a la bizantina. El valor heroico de los navegantes se subraya con un descenso estilístico que narra el intento del marinero de ahorcarse, esto es, interrumpir el aire que lo anima. Siguen los episodios de la primera parte, con reyes ultrajados (Leopoldio, rey de Dánae y Sulpicia, sobrina del rey Cratilo) pero llamados a ser misericordiosos, que buscan la representación espectacular al modo de tragedias calderonianas. Viene el sueño, y luego, el regreso al norte más helado, Noruega, donde se disuelve la tragedia en la recepción agradecida de Cratilo y Sulpicia. Con la petrarquesca *Sulpicia*, viuda, quedan doce de los marineros que venían de las bodas piscatorias. Cratilo, en registro platónico y visualización de hazañas épicas, vuelve a demostrar que

⁶ Romero Muñoz, en nota, dice que se trata del Hércules Ogmios, celta, origen que lo acerca a algunos personajes. En tesis de licenciatura, el Credo de Auristela (Cervantes, 2004, p. 658) dice que el mayor atributo de Dios es “estar en todo lugar”.

⁷ En este sentido, el relato de Rutilio, que lo muestra circulando por todo el orbe, de sur a norte, oficial de múltiples oficios, parece su contrario. En nomenclatura alegórica, Rutilio es corteza de un meollo representado por el elocuente Periandro.

los nombres se corresponden a las cosas. Como el caballo domado, hipogrifo ariostesco.

Así, cuando los sucesos pasados se vuelven venturosos, la técnica de citación de estilos parece contaminar el nivel narrativo del presente. Allí, los intertextos adquieren mayor evidencia: Sinforosa se convierte en una explícita Dido, y todos los que huyen de la isla de Policarpo ingresan en el *beatus ille* luisiano de las ermitas⁸.

Coloquemos a Auristela en el conjunto del relato retrospectivo. Periandro la presenta a los pescadores con una cinta leonada (tan cervantino color): “hizo de sí casi divina e improvisa muestra, a lo que responden, en traducción: “¿Qué es esto? ¿Qué deidad es esta que viene a visitarnos?” (Cervantes, 2004, II, pp. 341-342). Luego, la supra realidad del sueño continúa las alegorías de las barcas enramadas del preámbulo con la “más que humana hermosura” de Auristela, alegoría de la Castidad, acompañada por la Continencia y la Pudicia (Cervantes, 2004, II, pp. 384-585), hasta que el petrarquismo alegórico nos conduce a la imposible cita garcilasiana (“Oh, dulces prendas...”)⁹.

¿Por qué ese sobrepujamiento estilístico en la construcción estratificada de Auristela como Castidad? Periandro, Hércules de la palabra retórica, coloca su más excelsa creación –Auristela, emblema de la Castidad– en la irrealidad de un sueño que, sin embargo, se comunica con el tiempo de los personajes. Alegoría alegórica que parece representar uno de los aspectos subrayados por la Canción, la creación de la Inmaculada: en el pensamiento divino antes (*antes, antes*) que todas las criaturas.

Recordemos que los sucesos relatados por Periandro ocurrieron *antes* de los que leemos en la novela.

La alegoría

El énfasis retórico del relato, sin duda, señala a Periandro como “creador verbal”, indudable alegoría del “Verbo que se hace carne” (I Juan, 1). Por eso, en tanto humano, crea artificiosamente (conocida es la homologación del hombre con Dios en tanto artífice). Recordemos la manierista definición en la fuente del Caballero del Lago: “el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence”. La alegoría Periandro/Cristo se vuelve inconfundible si anticipamos la futura “crucifixión” que sufrirá en el Libro IV.

⁸ Aurora Egido (1994, pp. 285-330), busca otras identificaciones convincentes.

⁹ Forcione (1970) ofrece datos que hemos usado. Clark Colahan (2004 y 2014) produce acercamientos más estrechos. Adelia Luppi (2001) sugiere la posible lectura de la Hypnerotomachia Poliphili, de Francesco Colonna, autor inspirado en Petrarca.

El recuerdo de Agustín dibuja el camino que une en amor y conocimiento a los protagonistas. Pero en el Libro III, que pone en marcha la peregrinación, la paráfrasis de la cita agustiniana, en su versión más completa y elocuente: "Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas..." (Cervantes, 2004, III, 1, p. 429), se repite para disculpar una ausencia.

Como si sólo estuviera destinada al amor de los protagonistas, esta vez la cita los aleja de Arnaldo. Por el carácter caprichoso de los deseos (sic), Arnaldo, amando a Auristela, sin embargo, vuelve a su reino a cuidar a su padre enfermo. Debemos entender –aclara el narrador– que el deseo de Auristela no se perdió, sino que se "entretuvo" mientras acudía al deber de la honra. Desaparece durante toda la peregrinación por tierra y vuelve, en el Libro IV, a confesarle su amor a Auristela, usando, otra vez, a Agustín: Auristela es su centro, el sosiego de su alma (Cervantes, 2004, IV, 2, p. 637).

¿Quién es Arnaldo, en este sistema alegórico que acabamos de detectar? Ocupa, sin duda, la alta función de honrar al padre. Sabemos, por la definición tomista, que el honor es una virtud "que reside en otro", su imagen¹⁰. Periandro, frente al espiritualísimo virtuoso de Arnaldo, es, como vimos, alegoría del Verbo que se encarna. Siempre segundo (segundo en poder frente al rey Arnaldo, segundo hermano), alegorizaría la Segunda Persona trinitaria. Pero Arnaldo no es el primero, el Padre, sino su imagen. Debemos pensar en un desdoblamiento alegórico de la Segunda Persona divina: Arnaldo, en la mediación hacia lo alto, el espíritu; Periandro, hacia el cuerpo.

Desde esta perspectiva es más fácil explicar la confusión final de Auristela. Si en el Libro I temía la presencia y poder de Arnaldo como obstáculo para su unión con Periandro, si desde el final del Libro I y en el Libro II, como vimos, desconfía de su mismo amado, en Roma, cuando la peregrinación parece haber terminado y es inminente el cumplimiento de la promesa, instruida en la fe y ya sacramentada, Auristela es seducida por un proyecto empinadamente espiritualista, desposarse con Dios, como Leonora, la novia de Manuel de Sosa, en el Libro I, o como desea y desiste la novel viuda Constanza, en el Libro III. Tenemos la sensación de que Auristela se ha tomado al pie de la letra la cita agustiniana. La comunicación a Periandro de su nueva decisión contiene la última versión de Agustín: "Nuestras almas, como tú bien sabes y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro" (Cervantes, 2004, IV, 10, p. 690).

¹⁰ V. de Menéndez Pidal (1973).

La cita se expande en cadenas que unen tierra y cielo y en aristotélica *tabula rasa*. El movimiento no se estabiliza, sin embargo, hasta que haya ocurrido la sangrienta escena de la “crucifixión” de Periandro, que incluye a Auristela en la más conmovedora Pietà que exhibe el *Persiles*¹¹. “Casados” por Maximino, el hermano mayor “mortal”, frente al Pontífice, “sosiega el espíritu” de Auristela¹².

¿Por qué esa inesperada decisión de Auristela que amenaza el cumplimiento de la promesa, y con ello la dilatada, aunque segura esperanza de un final feliz? Miremos la canción como cifra textual: allí, el recorrido a través de los tiempos termina anunciando la llegada de la celestial embajada. El sentido de la creación de la absolutamente Inmaculada está, sin duda, en la Encarnación, muerte y Resurrección del Salvador del mundo. Pues bien, desde ese espejo, la indecisión de Auristela en el Libro IV parece destinada a condensar en su elección final el valor de la anterior, y así alegorizar el “Yo soy la servidora del Señor. Que se cumpla en mí lo que has dicho” de la Virgen anunciada (Lucas 1,38)¹³. El retrato de la calle Bancos, resulta una confirmación casi innecesaria.

Pisando las citas de San Agustín, el itinerario de Auristela hasta convertirse en Inmaculada, alegorema profético del amor encarnado, guía nuestra peregrinación hacia el centro del libro que recibimos de otro moribundo, el autor del Prólogo¹⁴. Nada separa ahora el orden simbólico del real.

Bibliografía

Cervantes, M. de (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.

Colahan, C. (1994) “Toward an Onomastic of Persiles/Periandro, Segismunda/Auristela”, *Cervantes*. XIV(1). pp. 19-40.

¹¹ Una lista de las Pietà, en Parodi (2007).

¹² Romero Muñoz, n. 12, interpreta este lugar como el final de la serie agustiniana. No deja de asociar también, en el Libro IV, 14, p. 710, la percepción de Auristela como “el clavo de la rueda de su fortuna, y la esfera del movimiento de sus deseos”.

¹³ Leo *El libro del pueblo de Dios, La Biblia* (1981).

¹⁴ Clark Colahan (1994) asocia a Sigismunda a Atenea, de lo que la heroína resulta una personificación de la Sabiduría. Puede ser, si buscamos como apoyo intratextual la idea de María como “casa de Dios”, de la Canción. Por ese camino encontraríamos la poética artificial, en línea con la performance (voz-escritura). Pero creo, en honor a la última estrofa (y también a la enfatizada idea agustiniana del conocimiento en el amor), que Cervantes está conduciendo a los personajes a una final Encarnación. Maximino transforma la vida de los personajes. Deus ex machina autoral, enfermo de mutación, nos devuelve al drama del autor del *Prólogo*, quien dramatiza, como nunca, el misterio de morir para mutar en obra de artificio.

— (2004). "Sulpicia y la Sensualidad: un caso de pentimento petrarquista". En Villar Lecumberri, A. *Peregrinamente Peregrinos Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma. pp. 281-290.

— (2014) "El temario e imaginario del *Persiles*, a través de la lente de Petrarca y Hernando de Hozes". En Martínez Mata, E. y Fernández Ferreiro, M. *Comentarios a Cervantes Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo. pp. 1028-1038.

Egido, A. (1998). "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe". En Vernet Bistarini, A. *Actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Palma. pp. 13-41.

— (1994). "El eremitismo ejemplar. De 'La Galatea' al 'Persiles'". En *Cervantes y Las puertas del sueño*. Barcelona: PPU. pp. 285-330.

Forcione, A. K. (1970) "Topics of the Marvelous". En *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*. Princeton: Princeton University Press. C.VII. pp. 212-256.

Luppi, A. (2001). El 'Ut pictura poesis' cervantino: alegorías y bodegones en el *Persiles*. En Bernat Vistarini, A. *Volver a Cervantes Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma. pp. 907-912.

Marculescu, S. (2004). "El paso por Lisboa: el mundo del 'Persiles' como un reloj de arena". En Villar Lecumberri, A. *Peregrinamente Peregrinos Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas.

Menéndez Pidal, M. (1973). "Del honor en el teatro español". En *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid, Austral: Espasa-Calpe. pp. 145-173.

Parodi, A. (2007). "San Pablo en el 'Persiles'". En Parodi, A. (coord.) *Para leer a Cervantes, 'Las Ejemplares', 'El Persiles'*. Buenos Aires: Eudeba. pp. 223-232.

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: del Serbal. pp. 81-90

Stratton, S. (1984). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, recuperado en Stratton.

San Agustín. (1941). *Confesiones*. Buenos Aires: Poblet.

Schmidt, R. (2016). "The Staines and Unstained: Feliciano de la Voz Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement". "Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza": el legado poético del "Persiles", cuatrocientos años después. En *e.Humanista/Cervantes*. 5. pp. 478-495.

Serés, G. (2004). "'La natural inclinación se olvida' (Persiles, 1, 18). Peregrinación y anagnórisis". En Villar Lecumberri, A. *Peregrinamente Peregrinos Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá. pp. 973-999.

Waitoller, G., (2007). "Narradores navegantes, orfebres y profetas en Los trabajos de Persiles y Sigismunda". En Parodi, A. (coord.) *Para leer a Cervantes II, las 'Ejemplares', el 'Persiles'*. Buenos Aires: Eudeba. pp. 209-222

LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

LA TRANSGRESIÓN GENÉRICA COMO PROYECTO

CREADOR: *PARÍS NO SE ACABA NUNCA*

Karina Lemes
Universidad Nacional de Misiones
karinalemes@yahoo.com.ar

Resumen

En la obra de Vila-Matas se aprecia la intención de cuestionar y de propender a la mezcla de géneros que derriban las fronteras entre diversas escrituras pues elige ensamblar varios recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales, como así también elementos autobiográficos y autoficcionales.

Por ejemplo en *París no se acaba nunca* (2003), Vila-Matas evoca, mediante el pretexto de la escritura de una conferencia que le han confiado sobre la ironía, los dos años de estancia en París, siendo un escritor joven, con escasos ingresos económicos y en la circunstancia de estar escribiendo su primera novela a la que titularía *La asesina Ilustrada*, en un cuarto alquilado por Margarite Duras. A estos datos hay que precisar que dicha novela emula a su vez la que escribiera Hemingway en *París era una fiesta*.

Mediante capítulos breves, Vila-Matas va construyendo una historia en la que confluyen por un lado experiencias que ostentan entidad y motivo de existencia por sí solas, y por el otro exhibe la manera en que fue pergeñando su primera novela y todo lo que dicha empresa le significó: numerosísimas incertezas, cavilaciones, cuestionamientos. Las transgresiones en *París no se acaba nunca* circundan la escritura del ensayo como así también la de las memorias. Vila-Matas recoge nociones sobre la actividad literaria y construye un juego metaficticio reflexivo sobre aspectos de la maquinaria del arte de narrar.

En el siguiente trabajo exploraremos los modos en que Vila-Matas pergeña *París no se acaba nunca* mediante el uso de narraciones, mecanismos de intriga que mueven el andamiaje de la trama desde lo novelesco; cómo la ficción reposa en el comentario que la voz narrativa despliega frente a un texto anterior: *París era una fiesta*.

Palabras clave: ficción, género, transgresión.

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores, Soy un enfermo de literatura.
(Enrique Vila-Matas. *El Mal de Montano*).

Vila-Matas plantea una manera de concebir la literatura que trasciende el concepto de lo genérico y esboza como motor generador la trasgresión, la hibridez y la heterogeneidad, fenómenos propios de la sociedad posmoderna¹.

Pretendemos abordar las maneras en que se construye *París no se acaba nunca* a través del uso de relatos, procedimientos de intriga que movilizan el andamiaje del tejido novelesco; y de qué manera el concepto de ficción aparece en la voz narrativa en intertextualidad con un texto anterior –*París era una fiesta*–.

Algunos rasgos que, según nuestro enfoque, caracterizan su discurso son la “fragmentación”, la “deconstrucción”, la “intertextualidad”, la “interculturalidad”, el “collage”, la “heterogeneidad” y el “pluralismo”. A estas tendencias que tensan su escritura se les suman la parodia, la autorreflexividad, la metaficción, que se difuminan en las novelas convirtiéndolas en híbridas, ambiguas y palimpsésticas (Mbaye, D, 2014, p. 203).

Esa dislocación de la convención genérica indica que los géneros se potencian, experimentan cambios, y en algunas situaciones, pueden estallar.

Cada uno de aquéllos está fundado por un grupo singular de pautas implícitas, que pueden compartirse con otros formatos. Estas características permiten ampliar, restringir y combinar normas que cuando alcanzan el límite generan un nuevo paradigma. Lázaro Carreter sostiene que todo género emerge de la superación del borde de otro anterior (Cf. Fuertes Trigal, 2011).

En *París no se acaba nunca* el narrador no sólo enumera todas las deudas que su pensamiento tiene contraídas con Borges (pp. 112-113), sino que incluso llega a afirmar que a Borges deben los modernos nada menos que la posibilidad de seguir escribiendo (p. 113).

¹ Somos conscientes de la complejidad que suma a esta investigación el uso de este controvertido concepto, no obstante se harán las consideraciones pertinentes a los efectos de lograr precisión en el tratamiento del tema analizado.

Borges condensa en *El Aleph*, con "El Zahir", a la perfección esa tensión dialéctica, entre el silencio y la escritura de la que venimos hablando.

En estas obras que se conciben estimuladas por un anhelo de representar el infinito actual y simultáneo, las obras pretendidamente abiertas y potenciales que resultan de estos proyectos no dejan por ello de ser finitas y limitadas.

Otra alternativa es la que se sostiene en la idea de que el único orden que el hombre podría imponer a la situación en la que se halle es mediante el (des)orden de la organización estructural que inste a una toma de conciencia de la situación.

En *París no se acaba nunca*, el narrador alude a las instrucciones que le había dado Marguerite Duras para escribir una novela, pondera dos: *unidad* y *armonía*. Al respecto, le pregunta a su amigo Raúl Escari sobre el tema y éste le aclara: "No es cuestión ni de unidad ni de cierta tolerancia hacia las divagaciones. El asunto es más profundo o complejo de lo que parece. Que los párrafos se comuniquen entre ellos. Nada más ni nada menos" (Vila-Matas, 2006, p. 149).

La escritura, como cualquier otra operación de arte, por mucho que quiera aparentar el desorden y caos del pensamiento, no deja de ser un intento de conferir una forma a lo que no la tiene. La escritura siempre será el ejercicio de una razón que intenta reducir las cosas a claridad discursiva.

La totalidad de la escritura de Vila-Matas nos presenta "...un mosaico de citas [y por el que] todo texto es transformación de otro texto" (Llovet, 2005, p. 378), el procedimiento por el que los textos se comunican entre sí. En términos de Juan Villoro (2017), Vila-Matas se instituye: "como una figura articuladora de tradiciones dispares [de manera que] resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila-Matas" (p. 1).

Para Vila-Matas la obra debe empeñarse por obtener un lugar entre los libros que "están como en suspensión en la literatura universal" (Vila-Matas, 2006, p. 25). Blanchot supone que en el espacio de la literatura gobiernan el lenguaje y la ausencia de tiempo, por eso lo interpreta como un espacio eterno donde el silencio cobra forma, donde "la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu" (Blanchot, 1992, p. 80). Esta idea la retoma Vila-Matas y, dado que el autor sólo dispone del lenguaje (poético) para aproximarse a dicha pureza, planea escribir acorde con lo sostenido en la nota siete de *Bartleby y compañía*: "con alto sentido del riesgo y de la belleza con estilo clásico" (Vila-Matas, 2006, p. 34), desafiando la parvedad del lenguaje para amoldarse a lo ab-

soluto. Indaga sobre sí mismo (sin llegar una vez más a ninguna respuesta concluyente), al tiempo que confiesa su vocación por mezclar teorías opuestas:

Siempre he querido saber si estaba con aquellos grandes escritores –Tolstoi, por ejemplo– para quienes la existencia tiene, a pesar de todas las angustias que nos crea, un sentido, una unidad. O bien con aquellos –Kafka, Beckett– que nos han revelado la insuficiencia de irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta: todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir, e incluso la imposibilidad de escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia. (Vila-Matas, 2002, p. 15)

El arte narrativo de Vila-Matas se dispone como una escritura ensayística infinita que vaga por un entrampado laberinto (Pozuelo Yvancos, 2007), inquiriendo en torno al futuro de la novela y el problema de la representatividad literaria. La base de esta poética se instaura ensayísticamente en una permanente tensión dialéctica, entre el orden y el azar, lo cerrado y lo abierto, entre el silencio y la escritura sin fin.

Derrida (1992b) sostiene que no hay literatura sin este vínculo aplazado, lo que significa suspense, pero además filiación, pues todo lenguaje refiere a algo otro que sí mismo o al lenguaje como algo otro (p. 48). Advierte cuál podría ser el papel de la crítica literaria en referencia a dichos actos de inscripción, de responsabilidad, de literatura.

La crítica literaria supone: “un acto, una firma literaria o contra-firma, una experiencia inventiva del lenguaje, en el lenguaje, una inscripción del acto de lectura en el campo del texto que es leído” (Derrida, 1992b, p. 52). Lo que implica que la crítica literaria debe intervenir de la *inventio*, aunque al mismo tiempo, no se pueda desentender de otro aspecto de la retórica, la memoria o de una re-consideración de la memoria retórica.

La historia de la literatura que prefigura y edifica Vila-Matas le es heredada de Borges, estampada magistralmente en la figura de Pierre Menard y que se instituye como un magistral proceso de explotación. En *París no se acaba nunca* el protagonista luego de evocar y aludir a esta influencia, rememora a Funes, el memorioso, y lo cita: “Tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales” (Vila-Matas, 2006, p. 208), y seguidamente hace referencia a dos cuestiones paralelas, a las alteraciones de las obras de arte y al ser en otro. Ciertamente el ser en otros zanja el misterioso dictamen de Funes:

No paraba de hallar ideas en Borges y en quienes comentaban su obra y decían, por ejemplo, que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, eso es algo que de pronto entendió perfectamente el principiante que yo era. Con la ayuda de unos textos que me pasó Boutade, me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara veindad con lo genuinamente literario, practicar el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo. (Vila-Matas, 2006, pp. 164-165)

Vila-Matas mediante el trastrocamiento y profanación del discurso apocalíptico, el fin de los grandes relatos, presenta el umbral de una nueva condición de la literatura, alude a un artificio que posibilita proseguir escribiendo. Si reconocemos que el significado de la deconstrucción es revelar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades no invisten significados definibles, que no poseen tarea prescrita o determinable y que constantemente transgreden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar. Cada vez que se ambiciona fijar el significado de una cosa de reglarlo en lo que sería su *telos* originario, la cosa misma y todo lo demás se fuga. Así entendemos que la deconstrucción es la indagación de lo quimérico de la lectura, que es la condición de posibilidad de estos discursos, los mismos en vez de ser derrotados por su imposibilidad se sustentan de ella. Lo legible no posee origen, es memorial, antecede a nosotros y a nuestra lectura, constituye lo por venir, en el sentido estructural de una promesa que, en su afirmación y no cumplimiento, es un doble-vínculo.

En este sentido, la lectura del texto estará siempre por venir; y esta promesa de lo que está por venir, del suceso en tránsito es lo que Derrida designa como la invención del otro. Así, la deconstrucción puede ser pensada como una cierta entelequia.

Entonces siempre que estemos ante la deconstrucción, ésta exige creatividad, imaginación, producción, intuición, descubrimiento (Derrida, 1987b, p. 35). Inventar se instala en el intervalo entre concebir y revelar. La invención es hallar por primera vez; encontrar es inventar cuando la experiencia de encontrar *tiene* lugar por primera vez (Derrida, 1987a, p. 35). Toda invención debe socavar el estatuto (Derrida, 1987b, p. 38); deberá forzar su sistema que es social y discursivo, exhibirá el reajuste contable y homogéneo al que el régimen de la invención es subordinado cuando se programa.

La máxima de Barthes que determina la muerte del autor se asume en la Postmodernidad. El crítico francés exhibe y examina la noción de autor y establece su carácter histórico, su naturaleza de constitución discursiva impregnada de la ideología burguesa del capital. Se cuestiona la idea de que el autor sea invención de la Modernidad burguesa, como bien lo explica Castro Hernández: “el poeta que permite reflejar su alma, su yo más íntimo, en el discurso lírico, el Autor-Dios, el poeta-profeta, son además ideas de ese proyecto moderno del Sujeto que coloca en jaque el estructuralismo” (Castro Hernández, 2015, p. 36).

El texto no contiene rasgo original del autor, el mismo es diferido en y mediante el lenguaje, como bien lo explica Barthes, el escritor se circunscribe a reproducir un gesto siempre preliminar, nunca original, la única potestad que ostenta es la de fusionar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que jamás se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera “expresarse”, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene el propósito de trasladar no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto (2009, p. 80).

A partir de lecturas que hacen Barthes, Blanchot y Derrida se coloca la atención sobre la escritura y los textos, se corren de la escena de análisis las consideraciones acerca de las condiciones materiales del escritor y la escritura, rechazando la historicidad de los textos, la crítica marxista, la historiografía literaria –ya sea en clave positivista o del materialismo histórico– o la crítica biografista.

Las discusiones actuales reconocen la obsolescencia de las nociones de la Modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales en clave ensayística, que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde poder repensar el campo literario.

La tarea que lleva adelante Enrique Vila-Matas en la obra objeto de nuestro análisis es la de ensayar la fragilidad de la práctica literaria, su visión crítica le exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la Postmodernidad ha dejado a un lado.

Bibliografía

Adorno, T. (1962). "La forma del ensayo". En *Notas Sobre Literatura*. Barcelona, España: Ariel.

Arenas Cruz, M. E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Aullón de Haro, P. (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid, España: Editorial Verbum.

Barthes, R. (2004). *S/Z*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona, España: Paidós.

Casas, A. (1999). "Breve propedéutica para el análisis del ensayo". Recuperado de: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm>.

Clemente, J. E. (1961). *El ensayo*. Argentina, Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.

Derrida, J. (1982). "La ley del género", ("La loi du genre"). En *Glyph. Textual Studies*, 7, Baltimore: John Hopkins University Press. Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.

— (1992). "This strange Institution called literature": an Interview with Jacques Derrida. En Attridge, D. *Acts of literature*. London - New York: Routledge.

— (1998) *Memorias para Paul de Man*. Recuperado de: http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de_man.htm.

— (2009). *La difunta ceniza*. Buenos Aires, Argentina: Ed La Cebra.

Escalante, E. (2007). *Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html>.

Fuertes Trigo, S. (2011). La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla. *Olivar*. 12(16). La Plata

Llovet, J. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, España: Ariel.

Mbaye, D. (2014). Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la "segunda fila". En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. 16(31). pp. 203-211.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). "Vila-Matas en su red literaria". En Andrés-Suárez, I y Casas, A. (eds.). *Enrique Vila-Matas*. Madrid, España: Arco Libros.

Vila-Matas, E. (2002). "Aunque no entendamos nada". En Andrés-Suárez, I y Casas, A. (eds.). *Cuadernos de narrativa*. 7. Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel. pp. 11-25.

— (2004). *París no se acaba nunca*. Madrid, España: Anagrama.

UNA LECTURA DE *EL LUGAR DE LA LITERATURA ESPAÑOLA* (CAPÍTULO IV) DE FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA, CON UNA EXTRAPOLACIÓN LATINOAMERICANA

Raquel Macciuci
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS/CONICET
raqma05@yahoo.com.ar

Resumen

La *Historia de la literatura española*, en nueve volúmenes, dirigida por José Carlos Mainer, publicada por editorial Crítica entre 2010 a 2013, constituye una referencia insoslayable para los estudiosos de la literatura española.

En el volumen que cierra la serie, *El lugar de la literatura española*, su autor, Fernando Cabo Aseguinolaza (2012), aborda la construcción y la proyección, tanto en el territorio español como en países extranjeros, del concepto anticipado en el título. Su recorrido, con base en un amplio arco temporal, se centra en momentos claves de la génesis y el afianzamiento de una literatura nacional y da cuenta de los principales debates que se suscitaron en torno a ella.

Desde el mismo encabezamiento, el tratado escrito por el catedrático de Santiago de Compostela tiene particulares resonancias para el especialista en las letras peninsulares en idioma castellano, que desarrolla su actividad en un país latinoamericano. En particular, el cuarto capítulo, "América, hacia una literatura mundial", aborda cuestiones de gran actualidad sobre la literatura española y las relaciones transatlánticas desde el hispanismo de América Latina, enmarcadas ambas nociones en un hispanismo internacional que, según el espacio geográfico y cultural desde donde se enuncia, adquiere significados y connotaciones diversas.

Mi propósito es reseñar los conceptos más relevantes de dicho capítulo y a continuación, proyectarlos en el presente del hispanista argentino, retomando reflexiones que he desarrollado con anterioridad.

Palabras clave: Argentina, literatura española, literatura mundial, literatura nacional.

El libro de referencia

El presente trabajo se compone de dos partes: una indaga en los cambios que ha experimentado el lugar de la literatura española en relación con la latinoamericana desde la colonia a la actualidad, según las tesis volcadas en el libro mencionado en el título. La segunda arriesga algunas hipótesis que se desprenden del planteo anterior, acerca de la situación del hispanista de América latina en relación con la literatura española –o sea, peninsular para utilizar el término en boga–. Ambas cuestiones no están desvinculadas.

El lugar de la literatura española, de Fernando Cabo Aseguinolaza, obra publicada en 2012, es el volumen 9 de la *Historia de la literatura española*, dirigida por José Carlos Mainer. El autor realiza en cinco densos capítulos un revelador análisis del lugar que ocupó y la percepción de que fue objeto la literatura española fuera de España en momentos históricos especialmente representativos para la constitución de las literaturas nacionales –principalmente europeas– desde que comenzó a formarse el concepto en el escenario peninsular. Igualmente, expone cómo se resolvieron y continúan resolviéndose los cruces y encuentros con otras literaturas, con algunas de las cuales tiene zonas compartidas (léase literaturas latinoamericanas, o peninsulares no castellanas, aterritoriales y anacionales –hebraica, mozárabe– o castellanas regionales).

Para quien se especializa en el estudio de las letras peninsulares en idioma castellano, y desarrolla su actividad en un país latinoamericano, determinados tramos del libro ofrecen oportunas entradas para reflexionar, desde el hispanismo de América Latina, sobre la literatura española y las relaciones transatlánticas, enmarcadas ambas cuestiones, en un hispanismo internacional que, según el espacio geográfico y cultural desde donde se enuncia, adquiere distintos significados, extensión y connotaciones. En particular, destaca en ese sentido el capítulo cuarto, “América, hacia una literatura mundial”, en tanto incorpora a su indagación la literatura en lengua española producida en América para pensar, a partir de esta visión ampliada, en la caducidad de la categoría literaturas nacionales y en la pertinencia de reemplazarla por el de literatura mundial.

¿Literatura nacional o mundial? Rubén Darío y el Modernismo

Desde hace varios años es frecuente escuchar el concepto de literatura mundial en muy diferentes foros de la profesión¹. Pero no se trata de una novedad. Según demuestra Cabo Aseguinolaza, a cuyo estudio me remitiré salvo aclaración explí-

¹ No es cometido de este artículo ocuparse de la base teórica del concepto literatura mundial.

cita, la tesis de que las literaturas nacionales dejaban paso a una categoría global, en el ámbito español, fue introducida por Claudio Guillén en el último cuarto del siglo XX, cuando afirmó que la literatura española como sistema válido para designar las letras producidas en la península había concluido y que su vida había sido breve, pues solo se extendía desde la mitad del siglo XVIII hasta la mitad de la centuria pasada, en que comenzó a declinar. No es secundario apuntar el año, el lugar y la lengua de enunciación de la tesis: 1969, San Diego, Estados Unidos, en idioma inglés.

Hasta entonces, América había sido escasamente perceptible para la literatura peninsular, aunque durante cuatro siglos fue parte de un único territorio político. Pese al importante papel de la literatura colonial en la constitución de la literatura española, aquella fue poco atendida, ignorada, o incluso, despreciada tanto en la metrópolis como en el resto de Europa, empezando por las culturas originarias. La idea de la literatura nacional española que se consolidó en el siglo XIX no incluyó a las colonias en proceso de independización.

En esta dirección, Bárbara Luczak (2013) considera que “la compleja y difícil relación entre la literatura peninsular y la literatura hispanoamericana, marcada por cambios y fluctuaciones, a veces sutiles, a veces abruptos” (p. 144), es clave para entender el presente.

El largo proceso de la construcción de la literatura española nacional, desde la displicencia inicial hasta arribar a la actual idea de una única literatura en lengua castellana de orden supraterritorial, tiene dos hitos fundamentales. El primero, radical y definitivo, se produce con Rubén Darío. La literatura española se hace moderna gracias al impulso americano. Con independencia de otras tesis que defienden un modernismo gestado paralelamente en las dos orillas, lo cierto es que, a finales del ochocientos, América se convierte en una presencia operativa y diferenciada de la Península, mal de su grado: numerosos testimonios revelan las acusaciones de galicismo a la poesía de Rubén Darío mientras Francia se convertía en una competencia preocupante en las relaciones transatlánticas.

Con la pérdida de las últimas colonias, España también toma conciencia de la declinación de la hegemonía cultural en el nuevo mundo. Para contrarrestar el efecto, se busca integrar bajo el nombre de Hispanoamérica la totalidad del territorio hispanohablante, mientras se acentúa la competencia con Francia por liderar las relaciones con las nuevas naciones americanas.

Pese la depreciación de las letras de España frente al modernismo americano y la aparición de una nueva demarcación simbólica, es de capital importancia apuntar

que, paradójicamente, la consagración del nuevo movimiento literario debió mucho a las antologías publicadas desde finales del XIX en suelo peninsular. El crecimiento de la actividad editorial en esta época demuestra que la industria del libro empezó a jugar una baza decisiva en el intento de recuperar la hegemonía cultural, diplomática y comercial, intento sustentado en la convicción de que las antiguas metrópolis debían ejercer de guías tutelares en los antiguos dominios. Así fue como por primera vez la literatura peninsular integraba las letras americanas, aunque bajo una idea conservadora y reticente, cuando, paradójicamente, América ya no era española y el Modernismo sancionaba una autonomía estética no mediada por España en el gran escenario de la literatura internacional.

Ya en el siglo XX, los representantes del 98 y el Regeneracionismo intentaron recomponer las relaciones con América mediante la creación de una apretada red de intercambios y desplazamientos de escritores e intelectuales, conscientes de la escasa fuerza expansiva de la producción intelectual española y de que la internacionalización provenía de los antiguos territorios coloniales. Recapitalizar ese vínculo requería vencer a los competidores (Francia, sobre todo). No obstante, esta acusación de alimentar aspiraciones neocoloniales, la política de intercambios prosperó en diferentes expresiones de la cultura, y fue bien recibida por destacados hombres de letras americanos. Para entonces, numerosos escritores de América Latina vivían y publicaban en España gracias a una creciente actividad editorial que experimentará otro envión importante durante la Gran guerra, favoreciendo al mismo tiempo, la aparición o el fortalecimiento de las editoriales para los libros escritos en España. La emergencia y consolidación de un discurso americanista en España no se puede desvincular, por tanto, de la voluntad por hacerse del mercado editorial, proyecto sustentado por un innumerable trasiego de viajes, giras y conferencias en ambas direcciones.

García Márquez y el *Boom*

A finales de los '60 la centralidad de la literatura europea sufre un fuerte golpe cuando la literatura latinoamericana entra en la escena de la literatura mundial. En este momento tiene lugar la verdadera internacionalización de la literatura en lengua española, la cual desde entonces hasta hoy ha ido de la mano de los autores americanos. Con *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, por primera vez el centro de gravedad de la producción se traslada a América para propiciar un sistema literario de alcance global. La habilitación de nuevos espacios para las letras en español viene aparejada a las innovaciones literarias más importantes en el género narrativo provenientes del nuevo mundo.

Las instituciones literarias, y sobre todo las editoriales, comprueban que la literatura de origen español peninsular se encuentra cada vez más reducida, cuantitativamente, frente al vasto territorio de singularidades latinoamericanas, y en desventaja cualitativa debido al horizonte estrecho y escasamente dinámico, desconectado del mundo, que la dictadura franquista había impuesto desde el final de la guerra civil. Para el público lector español, la difusión de los autores internacionales más celebrados está vinculada a lo que Jordi Gracia y Rodrigo Ródenas han llamado “la restitución de la modernidad”, esto es, el propósito de recuperar en literatura el cosmopolitismo perdido tras la guerra civil de 1936, con autores como Faulkner, Kafka, Sartre. Al mismo tiempo se intentó, al hilo del éxito del *boom*, equilibrar a españoles y americanos en la difusión internacional mediante colecciones que alternaban a unos y otros, pero las novelas de autores peninsulares no tuvieron el efecto esperado, con excepción de Juan Goytisolo.

El cambio de hegemonía de la literatura de España por la de Latinoamérica y su consecuente internacionalización tiene dos derivaciones trascendentes: el fortalecimiento de las editoriales españolas, sobre todo catalanas, gracias a la incorporación de una especie de consorcio transnacional –aunque con menos peso que las de Francia, Londres, Italia–, y la traducción e introducción de García Márquez al deseado, difícil y cerrado mercado editorial estadounidense (que solo traduce el 5 % de la literatura que edita).

A la luz de la investigación del catedrático de Santiago de Compostela, queda evidenciado que es preciso analizar detenidamente el derrotero del mundo editorial para entender el fortalecimiento en ciertas instancias de la reflexión teórica del concepto de literatura mundial, el cual crece parejo a la paulatina identificación en los círculos internacionales, de la literatura en lengua española no como la literatura nacional de España sino como sinónimo de literatura escrita en ese idioma y producida en cualquier ámbito geográfico.

Por otra parte, aunque no puedo desarrollarlo en este espacio, merece un análisis puntual el contexto académico norteamericano, con su ilimitada capacidad de absorber y formar investigadores, crear cátedras, imponer la agenda crítica, exportar y difundir y dar relevancia a bibliografía de desigual calidad, a veces traducciones o nuevas versiones –no siempre debidamente consignadas– de trabajos publicados en España, en castellano u otras lenguas peninsulares. Y, lo más importante, examinar su eficaz forma de dictar sentencias sobre los asuntos de la periferia –es decir, el resto del mundo– impregnadas de un soterrado paternalismo y subestimación: la mano de hierro de un nuevo eurocentrismo vestida con el guante de seda de la sociedad plural y la diversidad.

Mejor, mundial y nacional

Entraré ahora en la segunda parte de mi trabajo, esto es, la proyección de las tesis de Cabo Aseguinolaza en las prácticas y circunstancias del hispanismo en Argentina a partir de observaciones pasadas y presentes.

Mientras en los foros académicos se introduce el concepto de literatura mundial, acompañado de una suerte de epitafio de las literaturas nacionales, la realidad curricular, profesional y editorial en España muestra otro rostro: continúa vigente el concepto de literatura española, y los ámbitos de la literatura peninsular y de la latinoamericana están bien demarcados. Mientras los editores, agentes literarios, conferenciantes, profesores, hablan de literaturas en lengua española y de literatura mundial. Si bien no es un hecho contrastado científicamente, quien recorra las grandes librerías de Madrid puede advertir la notable presencia de libros de editoriales como Cátedra, incluso de la desaparecida Castalia, con claro predominio de obras nacionales, editadas y reeditadas, sean grandes clásicos o nombres casi olvidados o desconocidos del canon; con un porcentaje bastante más bajo, aparecen títulos emblemáticos de América Latina. Es sabido que el gran público de estos libros son los estudiantes de enseñanza media o universitaria, y sus docentes. En consecuencia, puede aventurarse sin demasiado margen de error, que en tanto la academia española habla y propugna en los escenarios internacionales una literatura mundial, fronteras adentro no deja de enseñar sus clásicos, y no tan clásicos, pertenecientes a un canon nacional, entendiendo por tal español, peninsular y castellanohablante. Asimismo, se puede observar fácilmente que se continúan elaborando voluminosas o breves historias de literatura española. Uno de sus más destacados especialistas, José Carlos Mainer, ha dirigido la obra de cuyo volumen 9 trata esta ponencia, y además ha publicado, en 2014 una manual y deliciosa *Historia mínima de la literatura española*. Ambas obras, encuadradas sin ambigüedades en la disciplina basada en el recorte nacional ponen en evidencia la renovada vigencia de la historia de la literatura, la densidad teórica y crítica que este enfoque requiere, así como la importancia de un conocimiento riguroso del sistema literario que lo sustenta. Huelga agregar que esta empresa científica y editorial difícilmente podría acometerse en otro territorio que no fuera el peninsular.

Igualmente, en gran parte de los congresos que se celebran en España, tras convocatorias que anuncian perspectivas transnacionales, las comunicaciones revelan enfoques y líneas de trabajo abiertas, pero con predominio de abordajes a textos de la literatura nacional. Igual tendencia podría constatarse en congresos celebrados en países del mundo hispano respecto de sus propias literaturas nacionales. Y en las mismas reuniones científicas que hablan de nuevos hispanismos y disolu-

ción de fronteras, en los actos inaugurales y en los auspicios y patrocinios están presentes, en persona y en emblemas, las más altas instituciones del estado español, de forma similar a lo que se puede verificar en celebraciones semejantes dedicadas a las literaturas nacionales francesa, o alemana, o argentina; los estados apoyan y acompañan la difusión de sus autores y obras, ya sea con un encuadre en la literatura nacional, ya mundial, pero siempre afirmando políticas nacionales, como son nacionales las estrategias relacionadas con la expansión del mercado editorial peninsular y el interés por incrementar el repertorio clásico de la literatura española bajo el mucho más abarcador encabezamiento de literatura escrita en lengua española².

La literatura española en Argentina

¿Cómo influye la tensión mundial/nacional en las prácticas del hispanista argentino?³ Si es de actualidad pensar en el lugar de la literatura española, es legítimo preguntarse por el lugar y la función del hispanista de América Latina en la construcción de esa literatura, y asimismo, indagar cómo procede ante los enfoques mundialistas.

Como he tratado de explicar en anterior publicación, el polisémico término 'hispanista' modifica su alcance según se utilice en un contexto europeo, español o latinoamericano. En el presente trabajo lo utilizaré con el significado que adquiere en Argentina (y en casi toda Latinoamérica): especialista en literatura española en cualquiera de sus tres períodos tradicionales (Macciuci, en prensa).

Desde finales del siglo XX, los temas, objetos de estudios y las líneas teóricas, están influidos por la perspectiva europea y, especialmente, norteamericana, que trazan un único campo para las literaturas hispánicas de un lado y otro del Atlántico. En ese territorio dilatado y diverso, la producción latinoamericana es más abarcadora, por simple lógica de extensión y demografía, pero también por el dinamismo y la diversidad de sus propuestas literarias. La balanza América / Europa es más desigual en Estados Unidos que en Europa, donde, aunque el fenómeno es parecido, las letras peninsulares conservan mayor presencia y reconocimiento.

Sin embargo, de forma similar a lo que sucede en España, pero con una irradiación más restringida a los estudios superiores, en la universidad argentina las asignaturas de grado continúan rigiéndose por el esquema de literaturas nacionales. Di-

² He abordado otros aspectos de esta cuestión en el citado artículo en prensa.

³ Con la cautela que requiere la multiplicidad de países latinoamericanos y de sus respectivas academias, las circunstancias que se describen en Argentina son válidas para el resto de la América hispana.

fácilmente un especialista en literatura argentina pensará en incluir a *La Regenta* o *Cecilia Valdés* en la unidad de novela decimonónica. Ni es de imaginar a un hispanista ocupándose de *Los de abajo* o de *Cecilia Valdés*. Si bien algunos temas están bastante internacionalizados –la narrativa de la memoria, por ejemplo– *Dos veces junio* se incluye en la asignatura Literatura argentina y *Los girasoles ciegos* en la de Literatura Española.

El hispanismo argentino continúa organizando congresos de su especialidad, los cuales, pese a denominarse “de hispanistas” con la extensión semántica y disciplinar que el término tiene en el ámbito no hispánico (sea germánico, anglosajón, italiano, francés, etc.), convoca principalmente a estudiosos en literatura española.

La producción crítica y las acciones para fortalecer este campo específico y mantener una imprescindible actualización, son ingentes. Su impacto en el ámbito argentino, es notable y su proyección fuera de las fronteras es equivalente o mayor, a tenor del intenso intercambio de expertos en una y otra dirección. Pero cabe una pregunta: ¿cuán representado está el hispanismo de la Hispanoamérica en la propia tradición crítica de la literatura española? El asunto requiere un estudio de fondo, pero se pueden delinear algunos trazados. El hispanismo argentino tiene una presencia muy alta en revistas y otros medios científicos, redes sólidas y proyectos con instituciones de otras latitudes, así como es notorio el número de reuniones científicas, jornadas, congresos, *Workshops*...

Sin embargo, las referencias bibliográficas de mayor impacto y difusión, en ámbitos académicos y fuera de ellos, permite aventurar otra hipótesis: la masa crítica de la literatura española se vale principalmente de expertos españoles; en segundo lugar, de universidades norteamericanas, después europeas y finalmente, de Hispanoamérica. La situación no cambia si se trata la crítica sobre autores latinoamericanos utilizada en la Península. Basta una ojeada al catálogo de la editorial Cátedra⁴.

Si se relevara el apartado de bibliografía de las grandes obras de referencia y consulta: Rico, Mainer, por citar dos de las más prestigiosas, el panorama y los porcentajes serían similares, o crecerían a favor de especialistas de centros estadounidenses, de lo que puede deducirse que la masa crítica producida en América latina sobre las letras peninsulares no tiene un impacto acorde con su cantidad y calidad en las principales fuentes bibliográficas de la disciplina.

⁴ El catálogo de Cátedra es tema para un artículo independiente. Baste un ejemplo representativo: las ediciones críticas de *Cien años de soledad* (Cátedra, 1987) y de *Pedro Páramo* (1987) están a cargo de Jaques Joset, medievalista y siglodorista de la Universidad de Lieja.

En suma, y para responder a la pregunta formulada previamente, el lugar del hispanista latinoamericano en la construcción de la literatura española es desigual: su campo se encuentra en permanente crecimiento y visibilización, pero existe un sutil techo de cristal manifiesto en la construcción historiográfica y bibliográfica de la literatura española de mayor difusión entre el público lector más compacto, regida desde España. De alguna manera para el especialista en literatura española del ámbito hispano no peninsular, sería válida la pregunta que se hizo Francisco Ayala en el exilio, ¿para quién escribimos nosotros? El contexto era muy diferente, por supuesto, pero con una misma cuestión de fondo: la lejanía y dificultad de llegar a los lectores potenciales de sus trabajos.

Si se invierte el foco y se mira al campo del propio territorio, el experto en literatura española se enfrenta a una situación dual y ambigua: por un lado, acusa recibo de la reconfiguración del orden mundial, y editorial –situación compartida con otras disciplinas, probable resultado de una tendencia histórica de Argentina al relacionarse con el mundo– adoptando un criterio ampliado del objeto de estudio visible en proyectos cada vez más interdisciplinarios y trasatlánticos; por otro, ya como rasgo distintivo, su práctica, su objeto de enseñanza y su especialización se identifican con la literatura española –es decir, una literatura ajena y lejana, aunque sin el exotismo y la distancia de una literatura extranjera– según el esquema vigente en las carreras de grado y en la tradición académica argentina. Quedan para el posgrado las iniciativas interdisciplinarias y transnacionales. Ambas vertientes son complementarias y se revelan como las más eficaces para construir una literatura española con los parámetros de una literatura nacional, internacionalizada y en diálogo.

Hay una contraparte positiva de su extraterritorialidad: la posibilidad de conducirse con más independencia y creatividad respecto de un canon y unos preceptos literarios que en España suelen adolecer –o supo adolecer– de cierta rigidez y conservadurismo⁵. No se trata de reinventar el canon, sino de dinamizarlo con otras herramientas de análisis, y de evitar tanto los imperativos de hegemonías diversas –discutibles y sometidas a revisión en otras geografías– como los trasvases de modelos críticos originados en ámbitos académicos que consideran que las demandas culturales de su sociedad no son compatibles con la tradición literaria española⁶. En definitiva, según mi parecer, la construcción de conocimiento demanda tiempo y dedicación; consecuentemente, la voluntad de comparatismo, actualización e internacionalización tienen en el afianzamiento de los saberes específicos la baza más sólida y la mejor garantía de lograr conciliar rigor con originalidad analítica.

⁵ Desarrollé esta hipótesis y la acompañé con ejemplos en Macciuci 2006a y 2006b.

⁶ Remito a mi artículo en prensa ya mencionado.

Finalmente, quisiera recordar y subrayar lo que demuestra Cabo Aseguinolaza con solvencia inobjetable: la internacionalización y mundialización de la literatura desde el siglo XIX, al menos, está ligada al mercado del libro y a políticas de estado que hacia afuera propugnan estratégicamente –como sucede con los modelos económicos y financieros– un orden abierto, globalizante, partidario de la apertura, pero hacia adentro no dejan de fortalecer el desarrollo de diseños culturales nacionales de signo proteccionista –por extrapolar un término de la economía– que preservan con celo el acerbo de su sistema literario.

Los nueve volúmenes de la mencionada historia dirigida por José Carlos Mainer, que ha contemplado la inclusión de un tomo sobre el lugar de la literatura española en el mundo, representa un ejemplo modélico de construcción de un campo de saber dinámico, constantemente revisado y renovado, con capacidad de intervenir en el campo literario española y de proyectarse al mismo tiempo en el escenario internacional, sin abandonar los postulados de una literatura nacional.

Bibliografía

Cabo Aseguinolaza, F. (2012). El lugar de la literatura española. En Mainer, J. C. (dir.). *Historia de la literatura española*. T. 9. Barcelona, España: Crítica.

Gracia, J. y D. Ródenas (2011). *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. Historia de la literatura española*. T. 7. Dirigida por José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.

Luczak, B. (2013). "Reseña de Fernando Cabo Aseguinolaza: *Historia de la literatura española*. 9. *El lugar de la literatura española*". *Studia Romanica Posnaniensia*. 40(2). pp. 143-145.

Adam Macciuci, R. (en prensa). "El hispanismo y la literatura española en el ámbito académico latinoamericano. Una visión desde Argentina". En: Bolte, R.; Haase, J.; Knauer, G. y Schlünder, S. *La hispanística y el desafío de la globalización*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Macciuci, R. (2006). "Crítica hispánica al Sur. Sobre periferia, centros y des-centramientos". *Orbis Tertius digital*. XI(12). UNLP. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.213/pr.213.pdf

— (2006b). Introducción "Literatura española de mar a mar". Macciuci, R. y Corbellini, N. (eds.). *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*. La Plata: Al margen, pp. 11-50.

Mainer, J. C. (dir.). (2010-2014). *Historia de la literatura española*. Barcelona, España: Crítica, 9 vols.

— (2014). *Historia mínima de la literatura española*. Madrid – México D.F.: Turner – El colegio de México.

Fuente consultada:

Editorial Cátedra. Catálogo “Letras Hispánicas”. Recuperado en: https://www.catedra.com/letras_hispanicas.php

JOSÉ A. GOYTISOLO: *ETHOS* Y FIGURAS DE ESCRITOR

Marcela Romano
UNMDP
troppomare10@gmail.com

Resumen

El propósito general de mi ponencia consiste en reconstruir las diversas figuras de escritor a partir de pactos de "asentimiento" (Bousoño) provenientes de un "*ethos* poético" (Ballart) y, en un sentido amplio, político, creíble en sus distintos perfiles, en ocasiones encontrados y/o complementarios entre sí. Desde la intimidad elegíaca y amorosa, la voz plural (escrita y cantada), sus polémicas con el campo artístico, el relato experiencial urbano, los usos de la tradición oral, la poliglosia de su archivo cultural, Goytisoló establece con sus lectores/receptores una sintonía emocional e ideológica en la que ensamblan los multiplicados timbres de los '50 y sus formas de escribir la subjetividad y la colectividad.

Palabras clave: *ethos*, imagen de autor, José Agustín Goytisoló, poesía española.

En un novedoso aporte sobre cómo leer poesía desde la nueva retórica, el profesor catalán Pere Ballart sintetiza su noción de *ethos* poético en términos de un pacto de creencia, que consiste en

levantar un perfil de confianza, encontrar una voz segura y firme, construir, en definitiva, una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran... tal es la cifra hoy del éxito comunicativo de un poema, que descansa más en un componente de adecuación, verosimilitud y credibilidad, esto, es de persuasión. (Ballart, 2004, p. 76)

Esta asunción de responsabilidad, que conjuga el "asentimiento" del lector en un análisis precursor de Carlos Bousoño (1970, p. 60), es definida por Dominique Maingueneau (1996), por su parte, como "garantía": "La condición del *ethos* -dice- remite en efecto a la figura de ese 'garante' que, a través del habla, se forja una identidad a la medida del mundo que hace surgir de su enunciado" (p. 80). De ello resulta un pacto que reclama la convergencia entre lo que se poetiza y lo que se vive, o que se *figura que se vive*, donde es determinante la "imagen de autor" que, en tanto categoría simbólica, circula en la sociedad, hecha por

capas de diferentes procedencias: un caleidoscopio que excede la mera voluntad autoconstructiva de un escritor para combinarse con relatos imaginarios procedentes de otros campos, entre ellos el de la recepción y su propia diversificación¹. Dicha sobreimpresión adquiere fundamental importancia, ya que autores como el caso de José Agustín están expuestos a los asedios de la prensa, las exposiciones públicas, las entrevistas, sus intervenciones políticas y los relatos, cuidadosamente contruidos y destruidos, de sus actos privados: así la propia muerte del poeta, en 1999, dio lugar a diversas interpretaciones, que finalmente su familia desambiguó.

¿Cómo nos “persuade” José Agustín Goytisolo? ¿Cuáles son los “movimientos del alma”, como decían los clásicos, con los que nos identificamos? ¿De qué manera conviven en su poesía las señas de identidad autobiográficas con su convicción de la *invención de identidad* (para remedar a Gil de Biedma) de su personaje poético? ¿Qué exigimos de la persona civil, del ciudadano que erige a menudo sus textos como manifiestos? Muchas preguntas para unas pocas líneas, que intentaremos resolver al menos sumariamente.

Poeta-puente entre el grupo de los sociales del '40 y el suyo propio, dada su intensa amistad con Blas de Otero, y también entre los catalanes y los restantes autores que por los '50 ya ofrecían sus novedades en la península, José Agustín Goytisolo (nacido y muerto en Barcelona, 1928-1999) resuena en nuestros ojos (y en nuestros oídos) a partir de un *ethos* “poliédrico y multitonal” (Riera y García-Mateos, 2009, p. 11) que recoge temáticas y procedimientos diversos. La voz elegíaca inaugurada con *El retorno* (1956-1986) y que recorre a su vez temperaturas tonales cercanas a la meditación junto con la exaltación romántica en la imprecación política, se conjuga con la sátira, hija de la ironía barroca, y la parodia de casi todos los discursos, cuyas irreverencias son siempre, en un sentido más o menos

¹ Esta categoría ha sido entendida por algunos desde la decisión autorial de construirse la propia figura. Así el estudio señero de Ma. Teresa Gramuglio y, más tardíamente, el de Julio Premat, referidos en Bibliografía.

No obstante la ampliación de “campo” realizados por miradas más caleidoscópicas –el dossier de *Tropelías* coordinado por Fontdevila y Torras ofrece una variabilidad de enfoques al respecto– permite la cohesión, en una misma identidad, de capas imaginarias en la construcción de esta imagen. Así Maingueneau, por ejemplo, da paso a la intervención de otros actores: “... mientras que la problemática del ‘ethos discursivo’ se focaliza en la enunciación propiamente dicha, y que la de la ‘postura’ [concepto que se retoma de J. Meizoz] privilegia las estrategias utilizadas por el productor para posicionarse en el espacio literario, la problemática de la imagen de autor *se centra en la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor: críticos, profesores, gran público...*” (2015, p. 18, subrayado nuestro). De este modo, junto con el “ethos discursivo” cobra suma importancia el “prediscursivo” que involucra, encimado al mencionado, una serie de operaciones de “gestión” autorial, como dice el propio Maingueneau, por fuera, en este caso, de los textos que leemos y cuya coherentización los receptores exigimos.

directo, también políticas. A esas dos disposiciones dominantes de la escritura goytisoliana se suman, intersectándose, los trasiegos del *flanéur* en su ciudad natal y en otras y los ecos ligeros, dulces y jocosos de la poesía oral tradicional. También están las mujeres y el amor, como en uno de sus últimos libros, *La noche le es propicia*, de 1992. Allí, por ejemplo, la trama erótica, centrada en el deseo femenino, viene a dar cuenta de aquella pequeña "revolución de los besos" que él añoraba y que traduce, como en Machado, uno de sus maestros (y luego los "otros sentimentales" granadinos de los '80) la condición histórica de los sentimientos: la intimidad, la privacidad, como formas fechadas de experiencia, puntas del hilo que ayudan a desovillar la siempre compleja trama de la ideología.

Un escenario variopinto, entonces, acompaña el andar de sus versos, incesantemente escritos, reescritos y publicados a su vez en libros y colecciones "otras", distintas entre sí. Esta obsesión da cuenta de la condición "homeostática", en palabras de Ong (1989), de su poesía, abierta permanentemente a las variantes textuales tanto como a las circunstancias contextuales específicas del momento en que se publican y se re-publican y repone, lateralmente, una vocación, mejor una utopía goytisoliana –también, en todo machadiana– que muy bien sintetizó el autor en una entrevista de 1994. Como respuesta al comentario de que para muchos la poesía puesta en música es una degradación bizarra de la poesía que circula entre iniciados, me comentaba:

Eso lo dicen ciertos poetas porque no les han cantado a ellos. Si les cantaran, empezarían a pensar que eso puede ser bueno. A mí me parece fantástico, me conmueve la posibilidad de que un poema mío lo cante, sin conocer siquiera a su autor, una puta en un puerto. Es volver a la tradición de la anonimia, como quería Machado. El fin de un texto no es hacer figurar al poeta que lo escribió en la historia de la literatura sino llegar a la gente. Lo primero es vanidad y lo segundo, orgullo. (Romano, 1995, p. 328)

La autofiguración en sus textos de un sujeto minorizado ("huérfano", "rey mendigo", "príncipe derrotado", "niño solo") es compensada por una férrea toma de posición progresista marcada por su voluntad civil, en un amplio sentido. Ello conforma de manera distintiva una *ethos* político y polémico, que refracta en una imagen de escritor visibilizada en su activismo de izquierdas, su labor como articulista y la especial popularidad lograda, como anticipamos, por la musicalización de sus textos, de la mano de Paco Ibáñez y otros cantautores. Así entonces el lector enriquece su asentimiento por la "credibilidad" de esta toma de posición dentro del campo artístico, en una recepción de ida y vuelta, textual y contextual.

Dicha credibilidad, la coherentización entre vida y literatura, entre la realidad de la persona y la ficción de su personaje poético, resulta en principio un efecto, la suma de relatos imaginarios que abonan su imagen de escritor y que se traducen en una extrema visibilidad, que en ocasiones propicia la buena lectura de sus versos y que en otras la obtura. Fotos, videos, manifiestos, declaraciones varias y entrevistas, tallan un *ethos* "prediscursivo" (Maingueneau, 2002) o "previo" (Amossy, 2000) en el que se incorpora, en circunstancias particulares, como su propia muerte, lo que Maingueneau (2015) llama "un conjunto confuso de enunciados que participan activamente de la imagen de autor: rumores, habladurías, indiscreciones..." (p. 26). Sin querer ahondar en ello, en esta ruta podríamos hablar también de la incesante conformación de un *ethos* "paradiscursivo" reconstruible a partir de la gestualidad particular de un cuerpo cuya "producción de presencia" (Gumbrecht, 2004) resulta indisociable de un *corpus* textual, siguiendo el camino sugerido por Barthes². Esta suma de subjetividades imaginarias canaliza, no obstante, materializaciones concretas. Como anécdota reciente baste señalar que hace poco se publicó en catalán y en castellano el libro *Quiero todo esto. 79 deseos para cambiar el mundo*, en edición de Rosa Badia. Este libro solidario, vinculado a la campaña «Cap nen sense joguina» de Ràdio Barcelona, a la cual se destinan los beneficios de la venta, reúne los buenos y rebeldes deseos de 79 personas (que, desde el campo artístico e intelectual, han sumado su voluntad a la expresada por José Agustín Goytisolo en el célebre e irregular poema-manifiesto titulado "Quiero todo esto" de *Sobre las circunstancias* [1983-1990]). Yendo a los propios textos, esa credibilidad viene acompañada también por un efecto de cercanía: leemos sus poemas como asistiendo a una conversación con su autor, mano a mano, de la cintura para arriba y de la cintura para abajo (como decía Gil de Biedma); encontramos en ellos las voces actuales de la calle y el cantar anónimo y entrañable de la tradición oral; nos compenetramos afectivamente con sus melancolías, sus furias, sus esperanzas y su humor. Es decir, nos *identificamos*, un efecto feliz en los lectores desprevenidos pero un posible defecto sospechoso en los iniciados. En este sentido, hay que insistir que ese resultado feliz o falaz, según se mire, es, por supuesto, un trabajo, un artilugio calculado que entraña al menos dos rasgos decisivos dentro de su proyecto creador.

Por un lado, la idea absolutamente moderna de que el sujeto que habita la poesía es un "personaje" poético construido del mismo modo que en la novela o el drama, esto es, una ficción. En el caso de José Agustín una ficción que se le parece,

² "El corpus: ¡es una hermosa idea! A condición de que se admita leer en el corpus el cuerpo: ya sea que en el conjunto de textos retenidos para el estudio (y que forma el corpus), se busque ya no sólo la estructura, sino las figuras de la enunciación; ya sea que se tenga con este conjunto algún nexo amoroso (sin el cual el corpus no es más que un imaginario científico)" (Barthes, 1978, p. 85).

como a Jaime Gil de Biedma se le parece "Jaime Gil de Biedma", pero de eso se trata el desafío: leer esta poesía como poesía, arte, símbolo, lenguaje sobre la vida pero una vida de una naturaleza distinta, en el que no caben interpretaciones lineales ni exégesis autobiográficas, aunque se esconda siempre la tentación de convocarlas. De este modo nos lo advertía Goytisolo (1988):

El creador, el poeta, no es tan sólo un ser que siente y se conmueve, pues eso le ocurre a todo el mundo, sino un *artífice que sabe hacer sentir y conmover a un público con ese juguete, con ese juego por excelencia que es la obra literaria* bien hecha, leída o escuchada. (p. 105)

Por otro lado, ese juego o juguete del que nos habla José Agustín arrastra en su lúcida y trabajosa composición otra figura de escritor, que es la del poeta-lector: en sus textos, a lo largo de su vasta obra, aparecen los volúmenes de una nutrida biblioteca en la que destacan sus afinidades electivas: la propia literatura española y comarcana (la catalana) en sus dilatadas historias, la literatura clásica, la europea moderna (especialmente la italiana) y, de modo particular, la literatura latinoamericana. Además de los homenajes explícitos que rinde en sus versos Goytisolo a los poetas e intelectuales admirados, encontramos referencias implícitas que despiertan una y otra vez a lo largo de su singladura poética, en la que el artificio aparece naturalizado en el hueso mismo de su escritura.

A los homenajes se une, por supuesto, la polémica tenaz y sostenida con su campo artístico. Así, por ejemplo, el temprano y célebre poema "Los celestiales", de *Salmos al viento* (1960), en el que la sátira y las propias convicciones dejan ver el desprecio por la poesía ensimismada, el esteticismo y el servilismo en todo funcional al régimen dictatorial de la primera posguerra. Un paradigma estético, no obstante, transhistórico, al que José Agustín se opone contundentemente allí donde toma la palabra, y que en el poema referido lo hace de este modo (cito apenas un fragmento):

Después y por encima de la pared caída
de los vidrios caídos de la puerta arrasada
cuando se alejó el eco de las detonaciones
y el humo y sus olores abandonaron la ciudad
asomaron los poetas gente de orden por supuesto.
Es la hora dijeron de cantar los asuntos
maravillosamente insustanciales es decir
el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido
y componer hermosos versos vacíos sí pero sonoros
melodiosos como el laúd

que adormezcan que transfiguren
que apacigüen los ánimos ¡qué barbaridad!
(...) Y así perduran en la actualidad.
Ésta es la historia caballeros
de los poetas celestiales historia clara
y verdadera y cuyo ejemplo no han seguido
los poetas locos que perdidos
en el tumulto callejero cantan al hombre
satirizan o aman el reino de los hombres
tan pasajero tan falaz y en su locura
lanzan gritos pidiendo paz pidiendo patria
pidiendo aire verdadero. (Goytisolo, 2009, p. 62)³

Desde estos *Salmos al viento*, uno de sus primeros libros, continúa su ética y su estética polémica José Agustín a lo largo de toda su obra. Con la agudeza y brevedad del epigrama latino, a la manera de Marcial, una suerte de látigo mordaz que inquieta las aguas narcotizadas del *statu quo*, la emprende, en uno de sus últimos poemarios, contra las modas, en un gesto impiadoso pero necesario en el que distingue poetas mayores y menores. Así nos lo demuestra en "No alcanzarás su arte", de *Cuadernos de El Escorial*, de 1995: "Crees que porque enculas a cualquier muchachito/ alcanzarás el arte de Jaime Gil de Biedma./ Él era homosexual y altísimo poeta/ y tú un escritorzuelo y un triste maricón" (Goytisolo, 2009, p. 783).

Para ir cerrando, hay un segmento especialmente llamativo de esta obra poliédrica y multitonal de la que hablan Riera y García Mateos, y es el *ethos* elegíaco de José Agustín, tan presente en poemarios como el citado *El Retorno y Final de un Adiós*, de 1984, ambos dedicados a Julia Gay, la madre muerta trágicamente durante un bombardeo fascista en la Barcelona de la Guerra Civil. Un canto elegíaco en el que concurren muchos tonos –entre la retracción y la expansión– pero que mantiene en los dos otra escena: la que evoca la dulce "memoria del bien perdido", tópico de la poesía de Garcilaso, por ejemplo, cantando los desdenes de Galatea o la ausencia de Elisa. Aquí, la amada ausente es la madre, señora y reina de la Arcadia infantil donde el hablante inscribe su palabra en la irreductible intimidad familiar. La belleza imperecedera de Julia Gay persiste en su luz y en sus fragancias, pero sobre todo persiste en otra belleza: la de unos versos cuyo recato y ternura nos hablan, además, de la maestría compositiva de una de las voces más inquietantes de los cincuenta. El texto se llama "El jardín era sombra", de *El Retorno* y con un fragmento de éste concluyo estas reflexiones: "Yo recuerdo tus ojos/

³ "El poema se extrae de la edición de la poesía completa del autor, referida en la Bibliografía. En adelante citaremos de dicha edición con el número de página correspondiente en el cuerpo del texto.

cuando hablabas del aire/ porque el cielo venteaba en tus pupilas./ Yo recuerdo tus manos –hace frío–/ arropándome al lecho como copos/ de nieve enamorada” (p. 52).

Bibliografía

Amossy, R. (2000). “El ethos oratorio o la puesta en escena del orador” (extracto de Ruth Amossy. *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique ». Traducción de Estela Kalliy).

Badia, R. (ed.). (2016). *Vull tot això. 79 desitjos per canviar el món*. Barcelona: Angle Editorial.

Ballart, P. (2004). Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 14.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

Bousoño, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*. Tomo II. Madrid: Gredos

Goytisolo, J. A. (2009). *Poesía Completa. Edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos*. Barcelona: Lumen.

Gumbrecht, H. (2004). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.

Gramuglio, M. T. (1984). “La construcción de la imagen”. En Tizón, H. et al. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL-Ediciones La Cortada. pp. 35-64.

Maingueneau, D. (2002). “Problèmes d’ethos”. *Pratiques*. (113/114). pp. 67-112. (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi).

— (1996). “El ethos y la voz de lo escrito”. *Versión*. 6. México, UAM. Traducción: Ramón Alvarado. pp. 79-92.

— (2010). “El enunciador encarnado. La problemática del ethos”. *Versión*. 24. Mexico: UAM. pp. 203-225.

— (2015). “Escritor e imagen de autor”. *Tropelías. Revista de Literatura y literaturas comparadas*. (24). Universidad de Zaragoza. pp.17-30. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5148103>.

Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2015). "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)". En «La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus» (dossier coordinado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. (24). pp. 1-16. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5148103>

Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Bs. As.: FCE.

Riera, C. y García Mateos, R. (2009). "Prólogo". En Goytisolo J. A. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen. pp. 7-24.

Romano M. (1995). Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez. *Revista del CELEHIS*. (4/5). pp. 323-331.

TENSIÓN DIALÉCTICA ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN (SECRETOS Y DESOCULTAMIENTOS PRIVADOS Y PÚBLICOS) EN *ASÍ EMPIEZA LO MALO*, DE JAVIER MARÍAS

María Ester Mayor
Universidad de Buenos Aires
marumayor@gmail.com

Resumen

En la presente ponencia se indaga la tensa fusión que se establece entre las incógnitas y develaciones sobre los que se instaura el eje narrativo primario de la novela y esas mismas operaciones llevadas a cabo en el plano sociopolítico en la España de la Transición, contexto en el que se inserta la intriga del relato. Se trata del análisis de los dispositivos y maniobras discursivas de revelaciones, exploración del pasado franquista de los personajes, rastreo y revisión de conductas y situaciones sospechosas, presentes en la trama principal y, por otra parte, el de las acciones similares que se producen en el ámbito social que circulan conjuntamente y se funden y repelen con las anteriores. Así, los hechos privados y los acontecimientos públicos se superponen y se cruzan a lo largo del relato, proceso que va adquiriendo diferentes configuraciones narrativas. Se parte de la noción de secreto como vacío y carencia, lo que implica un juego de significantes que orbita sobre significados velados: la función que adquiere esta construcción literaria y las consecuencias que implica su descubrimiento es otra de las problemáticas que se aborda. Se procede asimismo al relevamiento y sondeo de las permanentes reflexiones intercaladas a modo de voces teorizadoras que se refieren a temas generales, pero sobre todo a la crítica de los años de la guerra civil, la posguerra y los 80, época en la que el país vive en una atmósfera de desconcierto y vacilación que a su vez se mimetiza y se traslada a la fábula. Al respecto, esa nueva sociedad española que surge y el nuevo sujeto histórico que la conforma integran una zona medular cuyo significado remite al título shakespereano, conflicto primordial que también constituye un objetivo hermenéutico en el presente trabajo.

Palabras clave: confusión, develación, memoria, ocultamiento.

La trama de *Así empieza lo malo* (Marías, 2014) se desarrolla en la España de los años 80, plena época de la Transición, en la que un narrador, testigo y protagonista a la vez, debe dilucidar cierta incógnita por encargo de su jefe, el director

de cine Eduardo Muriel, una función en la que se va involucrando paulatinamente y que lo compromete también con la densa historia del empleador y su esposa Beatriz, con quienes Juan de Vere semiconvive. La configuración narrativa de este relato se apoya así sobre dos ejes sustanciales entre los que existe una relación especular: el complejo vínculo entre la pareja central, basado en secretos y zonas oscuras que De Vere también se ve impulsado a desocultar, por un lado, y una sociedad convulsionada por un cambio histórico trascendental, pleno de sospechas e incertidumbre, en el que se están llevando a cabo las mismas operaciones de silenciamiento y revelación a las que asiste y ejerce el joven empleado. Ejes que confluyen en un episodio significativo: la investigación del pasado franquista del doctor Jorge Van Vechten, primera tarea detectivesca que le ha sido encomendada. Se genera entonces una tensión dialéctica entre los acontecimientos públicos y privados que adquiere diferentes modalidades ficcionales y en la que la venganza funciona como elemento aglutinador. Los dos campos constituyen los principios constructivos de la novela, que se resuelven en una combinatoria particular en la que la historia de España integra directa y lateralmente el espacio diegético. Un juego hecho de paralelismos y enfrentamientos continuos.

“Yo callo por ti y tú callas por mí”

Tanto la relación de Muriel/Noguera y la vida del doctor Van Hechten como la sociedad española en este período están impregnadas de agravios, rumores, traiciones. Hay una suerte de puesta en abismo entre ambos mundos: réplica entre el micro y el macrocosmos. De modo que se plantea una postura simétrica entre las circunstancias domésticas y las sociales.

En cuanto a la venganza, tema omnipresente en todo el texto, parece obedecer a lo que ese sentimiento exige: una restitución de parte del que la lleva a cabo. Por eso De Vere comenta: “A veces tenía la sensación de que Muriel, en algún momento de su vida de casado, había decidido emprender una venganza que jamás caducaría o se saciaría” (Marías, 2014, p. 70).

Verdades omitidas y mentiras consentidas fueron parte de la Transición. Verdades calladas y el rencor de no haberlo sabido antes: situaciones que aparecen de forma similar en el ámbito que rodea a De Vere y a Muriel, fijos en un momento histórico determinado. Como establece Gabriel y Galán (1988) en *El País*: “El pacto de silencio se remontaba prácticamente hasta 1940. Más lejos, la cosa era historia (...). El hecho es que toda una maquinaria lingüística se puso en marcha para desfigurar el pasado, al menos en el grado conveniente”.

Ese es el marco verosímil del relato: un referente inestable y endeble en el que se imbrican sospechas y descubrimientos colectivos que encuentran su correlato en

el mundo inmediato de los personajes. El conflicto privado y sus caracteres se extienden al dominio social y a la inversa. La persecución de una supuesta verdad por parte del narrador es el punto decisivo de la trama, y la investigación se realiza en dos instancias: la pesquisa del joven por encargo de su jefe (y la suya propia), y otra, institucionalizada, a la que las digresiones intercaladas (sobre las que ya se volverá) contribuyen para completarla.

El pasado que muchos quieren anular tiene su representante en la novela en el personaje del doctor Van Hechten, médico amigo de Muriel con una turbia trayectoria franquista. Un caso testigo en el que se reescribe la vida de muchas figuras de la posguerra y de su accionar; en su elaboración se condensa, como en un emblema fictivo, esa versión naíf y disfrazada que algunos intentaron construir en aquella época. Se trata de una traslación narrativa para conformar un arquetipo reconocido; sin duda, lo oculto y lo subyacente interactúan en el discurso con sus opuestos: aquello que va emergiendo y manifestándose paulatinamente. "(...) ahora miles de personas, o incluso centenares de miles, se esmeraban por esconder, embellecer o eliminar" (Marías, 2014, p. 48). "Para que todo siguiera transcurriendo en sordina y nada quebrara el silencio de la casa, de la ciudad, del universo (...)" (Marías, 2014, p. 92).

Tal es la voluntad histórico-social de aquellos años y esa es la atmósfera que se respira en el hogar del director de cine y de su esposa Beatriz, de quien está distanciado y a quien Juan de Vere espía empeñándose en desentrañar el porqué de dicho alejamiento. Por su lado, la impavidez de la sociedad española a la hora de aceptar lo impuesto en un tramo pleno de irregularidades de las que nadie se da por enterado, e instalarse en una zona de ingravidez llevadera en cuanto a lo que realmente ha acontecido, también está presente en el discurso de los personajes principales que parecen ser la expresión individual y social simultáneamente. Un cruce en el que cada actante deviene un sujeto ficcional al tiempo que un emergente del pensar y actuar del ciudadano español ante los episodios de su país.

El sentimiento de Beatriz y su tortuoso matrimonio, su pasividad y no revelación de la verdad, el no esperar nada tienen su paralelo en los 40 años de una España casi inmóvil, con el acostumbamiento a un "tirano", "usurpador", "fantasmal"; es el mismo acostumbamiento de ella con respecto a Muriel y que aquí alcanza un carácter alegórico. En tanto que esa apariencia hipócrita de la pareja, con simulación, hechos bien guardados y con una arista ética neta, es comparable a lo que vive y vivió la sociedad española. El secreto es el término que semánticamente traduce de la manera más adecuada el punto último de apoyatura de este relato. Y como advierte Ricardo Piglia en *La Nación*.

El secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces el texto gira en el vacío, de eso que no está dicho (...), por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, se asimila con las distintas versiones que circulan de una misma historia, quién sabe qué, quién no lo sabe. (2015, junio)

En ambos ámbitos se observa una conjunción de procedimientos entre los que prevalece la imposición de voluntades de una de las partes (quizá la más fuerte o poderosa). Y hay una superposición temática en el itinerario seguido en los dos terrenos: años perdidos/tiempo desaprovechado; rencor/dimensión amarga del pasado; autoconmiseración/culpa; y así como en lo político-institucional se habla de un "pacto de silencio", en la pareja Muriel- Noguera existe un tácito acuerdo diurno de convivencia. A lo que habría que sumarle un aparato semántico coincidente: engaño/mentira; admisión del engaño/resignación; espionaje/persecución; tanto en la trama como en su cronotopos. De manera que la ficción y los acontecimientos históricos comparten un discurso que los fusiona, al tiempo que existen situaciones en que se rechazan.

Lo que acontece en el posfranquismo es algo impensado y confuso para todos; la realidad representada en *Así empieza lo malo* incluye la esencia de ese clima. Sus personajes se sienten atrapados en determinadas situaciones vitales como en una especie de eternidad, lugares en los que llevan instalados la vida entera; son rehenes y víctimas de una historia (como los españoles en general) y es la llegada de Juan de Vere el elemento desestabilizador, que moviliza esa figura estática a través de su curiosidad y pesquisa y el que desde el punto de vista narrativo promueve el relato. Dichos personajes son el arquetipo de la imposibilidad de cambio de los años que precedieron a la Transición, años que soldaron y congelaron la naturaleza con la que los encontramos en los 80: son sujetos representativos de su tiempo.

Existen dos dimensiones que se acercan y se alejan y con las que el narrador juega sutilmente: la literarización de una atmósfera privada, con sus dobleces y oscuridades, y la traspelación ficcional de la historia española. De Vere, personaje ficcional por excelencia, choca a menudo con alguno de esos acontecimientos históricos que descubre en su devenir. Estos se le imponen con crudeza a veces y, en otras ocasiones, es él quien vence esa presencia cerril. Con respecto a dicha estrategia, señala Laura Demaría (2015):

(...) la ficción se mete como una cuña que desplaza y descorre los bordes seguros y cerrados de eso que llamamos realidad: las certidumbres fijas de los relatos estatales, los discursos de las disciplinas, las retóricas del poder. (p. 106)

Arquitectura develadora

A propósito de la semioscuridad en la que se expresan los sucesos a nivel político, ajenos a la ciudadanía, es significativa la primera presentación del personaje de Beatriz Noguera (escena central de la novela). A media luz, con un camisón transparente y llamando a la habitación de su esposo bajo la mirada inquisidora y ansiosa de De Vere. Marías denomina esta escena como “la captura de una imagen prohibida” (Marías, 2014, p. 77), dispositivo sobre el que se fundamenta el relato. Sería la tematización de lo velado. El cuerpo de Beatriz se va mostrando bajo el camisón de un modo sutil y progresivo, del mismo modo que los misterios de la pareja y hasta ciertas conductas que pretenden taparse en la sociedad.

Para desenmarañar un asunto doméstico, el narrador parte de un vacío informativo compuesto de retazos biográficos, fragmentos y señales que debe unir como en un puzzle hasta alcanzar la figura completa y restaurar lo ausente. Una actitud detectivesca que no es sino el equivalente al mecanismo que define la lectura: la reconstrucción de sentido y el desciframiento de signos¹.

El desarrollo escritural acompaña ese recorrido ya que, como se comprueba en otros textos de Marías, hay un esquema secuencial que se reitera en este discurso y que consiste en el aporte de un dato que permanece latente y sin resolver pero que implica un leve acercamiento a la verdad buscada y que páginas más adelante retornará para mantener la incógnita en pie. Una tensión permanente conseguida a través de la dosificación premeditada en el suministro de la información primordial. Deben asociarse así datos aislados para lograr el supuesto todo. Se trata de una expansión paulatina: el material que se ofrece en forma incompleta a través del relato se va acumulando y sumando a nuevos elementos y exige (más que nunca) su recuperación posterior por parte del lector: su intervención es necesaria para lograr la figura dramática final y otorgarle sentido a la información ambigua recibida en un primer momento. La revelación puede formularse como capas sucesivas que se van retirando o velos que se recorren y que dejan ver lo escondido. Pero además, analepsis, prolepsis, estrategias metaficcionales tienden a “documentar” literariamente una época caracterizada por la dispersión y la simultanei-

¹ Al referirse a *Tu rostro mañana* (Marías, 2002, 2004 y 2007), una de las novelas anteriores del autor, la especialista Isabel Cuñado (2004) consigna que “(...) hasta *Negra espalda del tiempo* (1998) (incluida esta), en la narrativa de Marías el pasado oculto o silenciado emerge a través del espectro. Paralelamente hemos observado que la abundancia de presencias fantasmales es paralela a la supresión narrativa de la historia española del siglo XX. *Tu rostro mañana*, sin embargo, representa un cambio en esta tendencia de tratar de manera explícita el tema de la memoria de la guerra civil y al descubrir así una preocupación por la memoria histórica sin precedentes en la narrativa mariense” (p. 139), procedimiento que el autor también aplica en *Así empieza lo malo*.

dad al mismo tiempo, a lo que se le suman las binomios recurrentes de Marías: presencia/ausencia; contar/callar; conocimiento/desconocimiento...

Y esa modalidad narrativa se integra además con diferentes digresiones que se intercalan en la intriga principal: son disquisiciones temáticas o miniensayos sobre distintos aspectos de la condición humana. Una serie de consideraciones ideológicas (propias del universo mariano) que como islas reflexivas perforan la ficción y tienen un doble sentido: algunas son prolongaciones pertinentes al tema que se está narrando y que se desempeñan como una apoyatura válida; en otros casos, obtienen autonomía y se comportan como elementos articuladores de distintas escenas, incorporados entre cada movimiento funcional determinante o en medio de él. En estas intervenciones, son las voces críticas del narrador o la de un personaje las que discurren, entre otros temas, sobre el presente y el pasado reciente de España y de sus ciudadanos, y en ellas siempre aparece aludido un actante colectivo y anónimo. Las relacionadas con la historia nacional en particular penetran en la fábula y permiten esa tensión dialéctica mencionada que se efectúa sutilmente en otros momentos, pero de forma más declarada y concreta en estos fragmentos precisos.

Esta guerra se amortiguará en algunos períodos, como empieza a suceder ahora, pero será como uno de esos pleitos entre familias que se perpetúan a lo largo de generaciones, y te encuentras con que los tataranietos de una odian a los de la otra sin tener idea de por qué; sólo porque se les ha inculcado ese odio desde su nacimiento (...). (Marías, 2014, p. 50)

Muriel habla de la inmovilidad a la que está condenada España y la confronta con la dinámica que intenta imponer De Vere en esa pareja también condenada por el engaño y la venganza. Las palabras de Eduardo son desalentadoras y tratan de borrar cualquier esfuerzo del joven por revertir lo establecido desde siempre.

Así empieza lo malo...

...y lo peor quedó atrás. Tal es la continuación del texto de *Hamlet* ("Thus bad begins and worse remains behind" [Shakespeare, 2007, p. 259]) que Javier Marías traduce libremente y toma como título para su novela. Un superlativo negativo que puede señalar tanto los cuarenta años que terminan con la muerte de Franco, como los tres de la guerra civil y que lejos de apaciguar, no hace más que reiterar en lo sucedido en el período en el que transcurre el relato, sentenciado también con una marca traumática. Los títulos shakespearianos, frecuentes en varias novelas de Marías, funcionan como oráculos insistentes dentro del texto.

“Esta frase es el postulado inicial de esta intrigante obra en la que el lector, a cada página, desciende un escalón más hacia el fondo del meollo de una oscura historia del pasado que regresa de una vieja culpa que se arrastra en la memoria (...)” (Gamboa, 2014).

¿Qué culpa y qué memoria?, podemos pensar a esta altura, porque si los títulos son presagiantes, el de la presente novela incluye los dos campos que venimos analizando, el doméstico y el social.

La verdad imprudente

Ahora bien, el acto de desenmascaramiento, de contar una verdad o de que se la cuenten a alguien lleva consigo la acción de “¿Tachar su vida, cancelar retrospectivamente cuanto sintió y creyó?” (Marías, 2014, p. 100). Es lo que piensa Eduardo al conocer que su esposa le ha mentado. Y entonces, ¿es mejor el engaño del pasado que el desengaño del presente? ¿Saber la verdad encubierta es más cruel que no saberla? ¿El mostrar y no mostrar del camión de Beatriz? ¿El ver y no ver del ojo tuerto de Muriel? ¿La reflexión sobre una España que no se anima a exhibir las ruinas pasadas por temor a las represalias? Y siempre, la tensa opción entre hablar o callar, mostrar u ocultar altera la existencia del sujeto individual y del social.

Después de mucho indagar, De Vere descubre de boca de Muriel el motivo que lo separa de Beatriz, y con esa confesión la falsa armonía de la casa ha sufrido una ruptura. Por su lado, la Transición ha sacado a la luz elementos que no deberían conocerse y esa etapa funciona también como una sacudida para el adormecimiento general. Al menos, es lo que se preguntan muchos críticos, entre ellos Jordi García: (2014) “(Muriel) supo lo que no quería saber, y su mujer, una irresistible Beatriz, lamentará hasta su muy próxima muerte haber desvelado, en un ataque de furia, un secreto antiguo. Ese será el secreto que amasará la vida de ella y en gran medida la de su marido. ¿Con los secretos del pasado colectivo sucedió lo mismo?”.

Llegar a la verdad entraña riesgos. ¿Cómo actuar una vez que la alcanzamos? ¿Qué hacer con el material descubierto? ¿Con la perplejidad ante algo que permanecía oculto y el dilema ante su desenmascaramiento? ¿Con la inutilidad y el peligro que representan lograr lo buscado? Una angustia que suele situarse en el comienzo de los tiempos, cuando al comer del árbol del conocimiento, el del bien y del mal, el hombre comete una acción prohibida que ha condenado a la humanidad entera a abandonar la inocencia. Del lugar de la revelación no se vuelve, no hay retorno y nadie es lo que antes era.

Las trampas de la memoria

Este es un texto que debe recurrir al ayer para sostenerse, de modo que existe una periodización de los hechos en tres estratos: lo ocurrido en la era franquista (con el propósito de poner de manifiesto la conducta del doctor Van Vechten); un pasado más reciente para conocer lo que esconden Muriel/Noguera; y un tercer pretérito, al que se remite el narrador sobre todo lo vivido en los años 80, materia sustancial de la novela. Tres niveles articulados por la memoria, una memoria caótica que interfiere y desordena el relato, que sufre (siempre) la acción del inconsciente y los encubrimientos como falsas pantallas. "La memoria en este texto actúa como catalizador para recordar la propia vida y como una estructura artificial para ordenar el pasado histórico" (Auster, 1994, p. 164). Y la cita funciona en nuestro relato como una condensación de su función final: visualizar desde el 2014 y desde la ficción, lo ocurrido en lo particular y en lo social y organizarlos, lejos ya del tumulto y confusión, falsedades y desórdenes de la Transición. Los datos que aporta el narrador han pasado por el filtro de los años, hechos que ha protagonizado y por eso su relación quizá no responda exactamente a lo que fueron. Y en este punto, una recurrencia mariana, su obsesión por el lenguaje y sus limitaciones: De Vere cuenta algo incompleto, usa el lenguaje, una metáfora que nunca responderá al referente, a lo real, además de haber un desplazamiento de sentido cada vez que algo es vuelto a contar. Narrar este episodio desde el presente es recrearlo y hacerlo dueño de una nueva (y distinta) materialidad. Juan se ha apoderado de una experiencia que mediatiza la anécdota original. "Cuánto nos cambia la reacción adversa, pensé, o pienso que lo pensé sin las palabras precisas, al recordarlo hoy desde otra edad" (Marías, 2014, p. 97).

Conclusiones

En este relato aparece una vez más en la narrativa española la propuesta de dos naciones que protagonizan el gran conflicto histórico contemporáneo. La Transición es un intento de crear un momento en el que una de ellas (la tradicional) logre la pacificación del país sin perder su proyecto hegemónico. Los intelectuales más lúcidos son conscientes del dilema y saben que el término "Transición" solo consolida el poder falangista a través de ciertas concesiones de tinte democrático. Sin embargo, no resuelve la unificación de proyectos nacionales en uno que signifique el gran proyecto nacional español contemporáneo. Es, finalmente, la persistencia de las dos Españas: la hegemónica y la otra, irremediabilmente subalterna. La España católica y monárquica versus la republicana, laica y moderna. Concepto en el que se insiste con frecuencia en el relato. Y esa es otra de las tensiones que parece no terminar nunca.

Dicho conflicto está enmascarado en las configuraciones narrativas de la obra que nos ayudan a determinar la tipicidad de algunos de los protagonistas y las fuerzas sociales que estarían actuando en sus peripecias. Además, en todo el discurso está presente la dificultad que implica hacerse cargo del pasado personal y del histórico y, como consecuencia de esto, la novela aparece atravesada por el silencio y la pugna por penetrar en esa niebla aunque se viva como si lo oculto nunca hubiera tenido lugar.

En la dimensión político-colectiva se muestra el (aparente) fin de una etapa en la que no se observa el nacimiento de un nuevo sujeto histórico que se adapte a las características que se viven. La ciudadanía en general, ajena a los asuntos institucionales, aprovecha para disfrutar de lo que antes tenía vedado. Una resolución cómoda para todos pero injusta e imperfecta.

Finalmente, la muerte de Beatriz podría ser la metáfora de ese momento (la Transición) del que se espera una reposición, es decir, la construcción de algo nuevo. Algo se ha revertido para siempre en ambas zonas exploradas: la mutación es intensa y requiere refundar el presente. Dicha muerte tiene un carácter epifánico para cada personaje. En ellos se produce un enfrentamiento al por qué y al para qué estamos aquí; un salto y una salida del yo. Lo que no implica que ese quiebre origine el cambio tan buscado; apenas hay un movimiento existencial sorpresivo, tal como sucede durante la Transición, pero que nunca llega a ser definitivo y profundo.

Bibliografía

Auster, P. (1994). *La invención de la soledad*. Barcelona, España: Anagrama.

Cuñado, I. (2004). *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*. Ámsterdam, New York, EEUU: Rodopi Ámsterdam.

Demaría, L. (2015). Leer a Ricardo Piglia, una vez más, con pasión. En Romero, J. G. (comp.). *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Gabriel y Galán, J. A. (20 de febrero de 1988). El pacto de silencio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1988/02/20/opinion/572310009_850215.html

Gamboa, S. (31 de octubre de 2014). Javier Marías: donde empieza lo malo. *El Espectador*. Recuperado de [https:// http://www.elespectador.com/opinion/javier-marias-donde-empieza-lo-malo-columna-525345](https://http://www.elespectador.com/opinion/javier-marias-donde-empieza-lo-malo-columna-525345)

García, J. (23 de septiembre de 2014). La verdad imprudente. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/09/17/babelia/1410947959_650791.html

Marías, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid, España: Alfaguara.

— (2002). *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

— (2004). *Tu rostro mañana. 2. Baile y sueño*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

— (2007). *Tu rostro mañana. 3. Veneno, sombra y adiós*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

— (2014). *Así empieza lo malo*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

Piglia, R. (5 de junio de 2015). Secreto y narración. *La Nación*. Recuperado de [https:// http://www.lanacion.com.ar/1798790-secreto-y-narracion](https://http://www.lanacion.com.ar/1798790-secreto-y-narracion)

Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. Nueva York, EEUU: Barnes & Noble.

EL SOCIOGRAMA DE LA VIOLENCIA POSMODERNA EN *LOS BESOS EN EL PAN* DE ALMUDENA GRANDES

Cecilia Beatriz Rodas
Universidad Nacional de San Juan
cbrodas@yahoo.com.ar

Resumen

En el contexto multidisciplinar de los primeros años del siglo XXI, reconocemos un horizonte de incertidumbre fundado en los rápidos cambios tecnológicos, la dinámica desigual de la globalización, la creciente transnacionalización del conocimiento. A esto se suma la progresiva marginación y pobreza de nuestra población.

Los escritores españoles no han permanecido ajenos a esta situación, en particular porque España se ve acosada por la desocupación endémica, la delincuencia creciente, la crisis fiscal del Estado, el ingreso masivo de inmigrantes, especialmente norteafricanos, las drogas, entre otros tantos problemas.

Entre los autores que construyen sus relatos dentro de la llamada *literatura de la Crisis*, hemos seleccionado a la madrileña Almudena Grandes, quien en su novela *Los besos en el pan* (2015) narra las historias de un conjunto de gente que habita un barrio del centro de Madrid. Esta novela coral pinta un año en la vida de dichas personas quienes se reparten en tres generaciones, ofreciendo así el contraste del tiempo. Los personajes encarnan situaciones típicas del nuestro presente: despidos, indigencia, desempleo, hambre infantil, migraciones.

Pretendemos llevar a cabo una lectura sociocrítica del texto seleccionado, considerando que las circunstancias que pone de relieve la autora encarnan diferentes tipos de violencia. Sostenemos que la violencia es acto y forma que enajena la existencia y a la vez la potencializa. En este sentido, se vuelve un modo de identidad cultural y parte constitutiva y paralela de un devenir histórico y social determinado.

Para lograr nuestro objetivo recurriremos a los conceptos de *violencia simbólica* (Bourdieu) y *violencia objetiva* (Zizek), entre otros, a fin de descubrir de qué manera el sociograma de la violencia ingresa al texto literario ya tematizado, repre-

sentado, interpretado, semiotizado en los discursos, lenguajes, símbolos y formas culturales (Angenot y Robin, 1991).

Palabras clave: novela española, posmodernidad, sociocrítica, violencia.

La realidad que se ha impuesto en los comienzos del nuevo siglo se caracteriza por los vertiginosos avances tecnológicos, la dinámica desigual de la globalización, la progresiva transnacionalización del conocimiento. Además es necesario destacar la marginación y pobreza que sufre gran parte de la población mundial.

La globalización derivó de la planetarización promovida por la hegemonía capitalista consolidada a partir de 1989. En ese entorno, el papel del Estado nacional ha sufrido cambios trascendentales. La actual sociedad mundial remite a un “mundo nuevo”, una especie de continente no investigado que se abre a una tierra de nadie transnacional, a un espacio intermedio entre lo nacional y lo local. En este contexto posmoderno los antiguos polos de atracción constituidos por los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas se encaminan por derroteros nuevos hacia su paulatino debilitamiento o transformación.

Esta descomposición de los grandes Relatos provoca la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano. Muchas de las relaciones transnacionales resultan perniciosas, en particular cuando tienen como figuras principales a las empresas multinacionales, cuyas decisiones debilitan las economías desarrolladas y, a través de ellas, a amplios sectores de la población, acrecentando el desempleo.

Los escritores españoles no han permanecido ajenos a este escenario, en particular porque en los primeros años del siglo XXI se ha generado una crisis financiera que ha castigado a una buena parte de la población y la ha puesto en situación casi marginal. Tal tema adquiere protagonismo, sobre todo en la narrativa, y puede ser tratado desde una perspectiva social y comprometida. Este tipo de novelas responde a una nueva denominación: *novela de la Crisis*, que mira de frente a la catástrofe y ha decidido intervenir en la realidad, aunque esa intervención, como todas las causas artísticas de nuestro tiempo, esté destinada al fracaso (Veredas, 2004). Hemos seleccionado a Almudena Grandes, quien en su novela *Los besos en el pan* (2015) relata las historias de un grupo de vecinos que habitan un barrio madrileño. La narración tematiza situaciones tales como despidos, indigencia, desempleo, hambre infantil, migraciones, que permiten ubicar este texto dentro de la llamada *literatura de la Crisis*.

Se estructura en tres partes: "Antes", "Ahora" y "Después". En "Antes", un narrador en primera persona plural nos ubica en el espacio, describe a sus habitantes y, fundamentalmente, marca las diferentes actitudes ante la adversidad entre la generación que vivió la guerra civil y la que actualmente sufre la crisis. "Ahora" es la parte más extensa donde se desarrolla el relato de los hechos; predomina la narración en tercera persona y el diálogo. Finalmente, en la última parte vuelve el mismo narrador de la primera para invitarnos a "despedirlos" a la vez que relata brevemente los últimos sucesos ocurridos a los personajes principales. En palabras de Sanz Villanueva (2015):

Los besos en el pan se inscribe en uno de los más genuinos cometidos del género novelesco, pulsar la historia y servir de testimonio de los grandes movimientos sociales. Más en concreto, pertenece a la literatura de la Crisis, con la mayúscula que merece el término al no referirlo solo a una situación económica mala y compleja sino a los cambios trascendentales que vive en estas fechas nuestro país. (s/p.)

Las circunstancias que pone de relieve la autora representan diferentes tipos de violencia a las que accederemos a partir de una lectura sociocrítica. Intentaremos descubrir el modo en que el sociograma de la violencia ingresa al texto literario.

Claude Duchet define el sociograma como "un conjunto fluido, inestable, conflictivo, de representaciones parciales centradas en torno a un núcleo, en interacción unas con otras" (Angenot y Robin, 1991, p. 55). Borroso, porque atrae elementos aleatorios, está dotado de incertidumbre, contiene fronteras con otras concreciones temáticas que no son ni pueden ser herméticas. Inestable, porque no deja de transformarse y agrega, fagocita elementos prestados; en otro caso el sociograma tiende a solidificarse, a fosilizarse, en un eslogan, un lugar común estable. Conflictivo, porque los elementos yuxtapuestos son portadores de apuestas, de debates, de intereses sociales. De representaciones parciales, porque arrancadas cada una de discursos específicos con sus regularidades, entran en el texto literario como lo heterogéneo, interactuando como un todo. Duchet lo considera un elemento constitutivo del sociotexto, es decir, del texto habitado por el discurso social; el sociograma es la amplia zona en la que dialogan el discurso social y el texto.

En *Los besos en el pan* los personajes encarnan situaciones típicas de nuestro presente, marcadas por la violencia. Recorreremos el entramado escritural para distinguir las diferentes manifestaciones de violencia semiotizadas en esta novela.

El paro, por ejemplo, se ha convertido en una condición casi permanente en la España de las últimas décadas. Grandes representa este conflicto en diferentes ám-

bitos laborales. Así nos encontramos con Marisa, periodista talentosa a cargo de un exitoso programa informativo de Telemadrid durante treinta años:

Hasta que el gobierno de España se propuso convencer a los ciudadanos de que los funcionarios son unos vagos que se pasan la vida tomando café. Hasta que el gobierno autonómico empezó a alegar que la cadena era deficitaria, como si una televisión pública tuviera que dar beneficios. Hasta que un ERE¹ le pasó por encima como las orugas de un carro blindado, y le tocó una indemnización de veinte días por año trabajado... (Grandes, 2015, p. 53)

O con Sebastián, cuyo estudio de arquitectura ha quebrado como consecuencia de la *burbuja inmobiliaria*² y termina aceptando un empleo de portero en la misma empresa de inmuebles con la que no pudo competir y logró endeudarlo hasta la bancarrota.

En ambos casos (como en tantos otros narrados en la novela), descubrimos la presencia de la *violencia objetiva*. El filósofo esloveno Slavoj Žižek considera que hay dos formas de violencia: la *subjetiva* y la *objetiva*. Violencia subjetiva es aquella puesta de manifiesto de forma directa, agresiva: los actos de crimen y terror, disturbios civiles, conflictos internacionales. La violencia objetiva tiene dos caras. Una, la violencia *simbólica*, encarnada en el lenguaje y sus formas; la otra es la denominada *sistémica*, que comprende las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político.

Según Žižek (2009), anatemizar la violencia subjetiva es una operación ideológica por excelencia, una mistificación que colabora con la invisibilización de las formas fundamentales de la violencia social. Las sociedades occidentales, al mismo tiempo que manifiestan su compasión por las víctimas de atentados terroristas, generan mecanismos destinados a hacernos insensibles a las razones de base que dan ori-

¹ En la legislación española, un *expediente de regulación de empleo*, abreviado y también conocido popularmente como *ERE*, es un procedimiento mediante el cual una empresa en una mala situación económica busca obtener autorización para suspender o despedir trabajadores. Tiene como finalidad obtener de la autoridad laboral competente un permiso para suspender o extinguir las relaciones laborales en un marco en el cual se garantizan ciertos derechos de los trabajadores. (https://es.wikipedia.org/wiki/Expediente_de_regulaci%C3%B3n_de_empleo)

² La expresión *burbuja inmobiliaria en España* hace referencia a la existencia de una burbuja especulativa en el mercado de bienes inmuebles en España. El principal síntoma de la *burbuja inmobiliaria* fue el incremento anormal de los precios muy por encima del IPC (Índice de Precio al Consumidor) y de las rentas, incrementos que se explican principalmente recurriendo a factores externos, como la falta de suelo edificable, los beneficios fiscales concedidos a la adquisición de viviendas, la inmigración, la especulación y la recalificación de suelos, así como el exceso de crédito. (https://es.wikipedia.org/wiki/Burbuja_inmobiliaria_en_Espa%C3%B1a)

gen a esas reacciones violentas. La violencia objetiva representa el sistema capitalista: una violencia que no puede ser atribuida a individuos concretos y a sus “malvadas” intenciones, sino que es puramente objetiva, sistémica, anónima (p. 244).

Es esta clase de violencia la que se ha adueñado del mundo, imponiendo sus reglas en todos los sectores sociales. Por eso, en el discurso social posmoderno es más importante el rendimiento económico que la producción cultural; por eso la especulación financiera destruye a la pequeña empresa que está en manos de profesionales idóneos pero con un mínimo capital. Por eso

[Sebastián] procura no recordar, porque la memoria le duele. Sin embargo (...) es un privilegiado y lo sabe. Le resulta imposible calcular cuántos arquitectos técnicos de más de cuarenta años darían lo que fuese por hallarse en su lugar casi un año después de haberse agotado la subvención por desempleo, pero intuye que son muchos. La mayoría. (Grandes, 2015, p. 73)

Otra problemática actual inscripta en *Los besos en el pan* es el desalojo: familias enteras, de diferentes etnias, oficios o procedencias, pero homogeneizadas por la inestabilidad económica, deben abandonar sus viviendas de un día para otro. Es el caso de Marta quien, luego de marcharse de su hogar junto con su hijo Felipe, huyendo de un marido golpeador, se instala en un bloque de viviendas sociales recién construido sobre un viejo edificio en pésimo estado. Años después, la Empresa Municipal de la Vivienda le comunica que ha puesto fin a su contrato de alquiler:

–El Ayuntamiento de Madrid le ha vendido esta casa a un fondo buitre, una empresa inmobiliaria que pretende echarme y alquilársela a otro inquilino a precio de mercado. Dicen que la casa es suya, y que la propiedad es un derecho superior al que me otorga mi contrato de alquiler. Y no soy la única, ni mucho menos (...). En este bloque les han llegado esas cartas a todos los vecinos que viven aquí desde hace más de cinco años, pero no vamos a marcharnos. (Grandes, 2015, p. 83)

También Ahmed y su familia, inmigrantes marroquíes, son desalojados. Embaucados por un banco, que se aprovecha del desconocimiento de las leyes y formalidades españolas por parte de los extranjeros, firman una hipoteca para acceder a una vivienda. Más tarde, cuando el padre de Ahmed pierde su trabajo y no pueden seguir pagando, el juzgado embarga su piso obligándolos a vivir desperdigados en casas de conocidos.

La situación de los inmigrantes norteafricanos ejemplifica, de manera desgarradora, la hipocresía capitalista. Tras la máscara humanitaria de ayuda a las naciones más empobrecidas, los países desarrollados ocultan el rostro de la explotación económica, propiciada por ellos mismos, que los convierte en cómplices y corresponsables de la miserable situación de aquellos.

Otro grupo de inmigrantes evidencia también este tipo de explotación en la novela analizada: los chinos. Enfrente de la peluquería de Amalia, un grupo de ocho jóvenes chinas montan un nuevo centro de estética: se ocupan de pintar y decorar el lugar, armar el mobiliario y, finalmente, atender a la clientela. Nuevamente se patentiza la violencia sistémica en esa competencia desleal que sufre Amalia, pues las chinas ofrecen precios mucho más bajos y trabajan catorce horas diarias. Ahora son capitales extranjeros los que hundan a los pequeños comerciantes españoles.

Sin embargo, no son las muchachas chinas las que resultan beneficiadas. Poco después Amalia se entera de que solo descansan tres días al año, reciben un sueldo miserable, viven en diminutas habitaciones que les alquila el dueño de la peluquería. Nos encontramos, entonces, con lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu denomina *violencia simbólica*, concepto utilizado para describir una relación social donde el "dominador" ejerce un modo de violencia indirecta sobre los "dominados", los cuales no la evidencian o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son cómplices de la dominación a la que están sometidos.

Es así como Grandes denuncia estos esquemas asimétricos de poder entre grandes empresarios inescrupulosos y sus empleados, donde la coerción se instituye mediante una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante, pues solo dispone para pensar dicha relación de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al ser la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que esta se presente como natural (Bourdieu, 1999, pp. 224-225).

Otra forma de violencia simbólica se manifiesta a través de una tópica que atraviesa el discurso social a nivel mundial: la pobreza. Son muchos los personajes de *Los besos en el pan* que sufren este flagelo pero nos centraremos en un caso que nos conmueve particularmente como es el hambre infantil. Sofía es maestra jardinera y descubre que muchos niños no llevan merienda a la escuela. Se ocupa entonces de suministrarles algún alimento y, de esta manera, vislumbra el drama de cada casa:

Padres parados, padres desahuciados, padres enfermos sin derecho a cobrar ninguna subvención, abuelos que exprimen su pensión para re-

partirla entre dos, tres, cuatro hijos parados, desahuciados, enfermos, y así hasta el infinito. (Grandes, 2015, p. 262)

Entre estos niños se destaca Luna, quien acepta con avidez la merienda que le ofrece Sofía pero cuando esta le comenta a la abuela de la pequeña la situación, la mujer niega totalmente cualquier problema socioeconómico. Inclusive, ante la insistencia de la maestra, responde: "Mire, a lo mejor usted se cree que porque traemos a la niña a un colegio público somos unos muertos de hambre, como todos esos extranjeros que abundan por aquí" (Grandes, 2015, p. 265). Tiempo después otra maestra le cuenta a Sofía que vio a Luna con su abuela en una larga cola, esperando recibir comida de una asociación de extrema derecha en cuya fachada "hay un cartel muy grande con un lema, SI ERES ESPAÑOL, PODEMOS AYUDARTE" (Grandes, 2015, p. 271, mayúsculas en el original).

El ejemplo anterior manifiesta, desde nuestro punto de vista, dos tipos de violencia. En primer término, la abuela de Luna hace propia una regularidad dóxica³ que atraviesa el vasto rumor social posmoderno: los inmigrantes que "invaden" Europa huyen de la miseria y la hambruna de sus países de origen; por lo tanto buscan paliar esa dramática condición buscando asilo en el Viejo continente. En nada se parecen a los españoles empobrecidos por el desempleo, la crisis financiera o la explotación neoliberal. Así se patentiza una vez más esa violencia simbólica que configura las diferencias sociales sobre el modelo de la polaridad dominantes/dominados, aunque se mantenga invisible, soterrada, implícita.

Por otra parte, pero entrelazada con los conceptos anteriores, vislumbramos una violencia objetiva sistémica que domina tanto a los grupos sociales españoles, sumidos en la pobreza y la carencia de lo esencial, como a los marroquíes, sudamericanos o eslavos que llegan a la península Ibérica en busca de sobrevivir más dignamente que en sus territorios originarios.

Frente a los dramáticos conflictos planteados a lo largo de la narración, la autora revaloriza el barrio como lugar de pertenencia. Un suceso puntual pone en evidencia esta idea. El gobierno quiere cerrar el Centro de Salud comunal con la excusa de que no es rentable, el plan de trabajo del personal es deficiente, etc. La realidad para uno de los fisioterapeutas que trabaja allí es otra: "¿Pues qué van a querer, si son unos sinvergüenzas? Tirar el edificio, hacer pisos de lujo y forrarse, lo de siempre..." (Grandes, 2015, p. 193).

³ Para la Sociocrítica, la *doxa* expresa una forma de saber empírico que, emanada de configuraciones hegemónicas, modela el imaginario social. Angenot (2010) designa con este término los presupuestos colectivos de los discursos argumentativos y narrativos. Engloba implícitos y postulados propios de una determinada época y sociedad. Funciona como postulado o lugar común, como proposición inicial evidente que se sobreentiende en toda una sociedad.

Los trabajadores deciden organizar una concentración para defender su fuente laboral y la policía se hace presente como medida de seguridad. Pero también se presentan a brindar su apoyo los jóvenes estudiantes de la zona, los familiares, los pacientes, los comerciantes, las chinas del centro de estética, la familia de Ahmed. Los ánimos se caldean y la concentración termina en una batalla campal entre manifestantes y policías, con algunos heridos leves. Pero el objetivo se logra, por lo menos a medias: un juez dicta las medidas cautelares que dejan sin efecto el decreto que ordenaba el cierre del Centro de Salud.

De este modo el barrio se metaforiza como lugar de arraigo donde los vecinos viven incidentes duros, violentos, pero también momentos de solidaridad y esfuerzo compartido. Aunque la realidad los desestabiliza y no están preparados para enfrentar semejante crisis, aprenden a luchar con sus propias armas, cada uno a su manera.

Almudena Grandes compara las reacciones de los españoles en la actualidad con las de sus padres o abuelos, que ahora no tienen miedo a esta crisis, porque

(...) hacen memoria de su juventud y lo recuerdan todo, el frío, los mutilados que pedían limosna por la calle, los silencios, el nerviosismo que se apoderaba de sus padres si se cruzaban en la acera con un policía, y una vieja costumbre ya olvidada, que no supieron o no quisieron transmitir a sus hijos. Cuando se caía un trozo de pan al suelo, los adultos obligaban a los niños a recogerlo y a darle un beso antes de devolverlo a la panera, tanta hambre habían pasado sus familias en aquellos años. (Grandes, 2015, p. 16)

Los vecinos de cualquier barrio madrileño no pueden frenar el avance del capitalismo y sus nefastas consecuencias. Pero pueden recurrir a la memoria para recuperar la dignidad con que sus mayores hicieron frente al hambre y la miseria, el miedo y la desesperación. Pueden intentar seguir resistiendo porque esa crisis que amenazó con volver todo del revés aún no lo ha conseguido.

Bibliografía

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Beck, U. (2004). *¿Qué es la Globalización?* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona, España: Anagrama.

Fernández, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de P. Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social*. 18. pp. 7-31.

Grandes, A. (2015). *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets.

Lyotard, J-F. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid, España: Cátedra.

Robin, R. y Angenot, M. (1991). La inscripción del discurso social en el texto literario. Traducción de Katarzyna Urbanska. En Malcuzyński, M. P. (ed.). *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam, Holanda: Rodopi. pp. 51-80.

Sanz Villanueva, S. (6 de noviembre de 2015). Los besos en el pan. Almodena Grandes. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-besos-en-el-pan/37194>.

Veredas, R. (2014). Novela de la crisis. *ACL Revista literaria*. (2). Recuperado de <http://acrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/novela-de-la-crisis/>.

Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

PERVIVENCIA DEL TÓPICO *MENOSPRECIO DE CORTE* Y *ALABANZA DE ALDEA* EN “CALLE MELANCOLÍA”

Cecilia Malik de Tchara
CIFYH. UNC
cecimalik@gmail.com

Resumen

Los tópicos son “asientos del argumento” que nacieron como partes estructurantes de los discursos, pero que con el tiempo se fueron despojando de esa fuerza inicial y aparecen en otros géneros como clichés. La retórica clásica encontró en ellos uno de los elementos a tener en cuenta para analizar un discurso; en la actualidad su uso perdura, aunque aparecen recreados de manera diferente.

La canción “Calle Melancolía” de Joaquín Sabina condensa una serie de imágenes que recrean el tradicional tópico de Antonio de Guevara en una urbe del S. XX, que se describe negativamente. El tópico aparece despojado de la segunda parte, la alabanza de aldea, que en la literatura tradicional aparece asociada al *beatius ille*: en el texto analizado no hay una descripción del campo o de un lugar que se presente como idílico en oposición a la realidad de la ciudad.

El tópico se ha despojado de la dimensión moral con la que aparecía en la literatura anterior; el poeta ya no tiene intención moralizante sino que es hijo de una época en la que han surgido con fuerza las escrituras del Yo. Por ello, la presencia de la ciudad no es la de un escenario donde transcurre la vida del yo poético sino que aparece descrita con la misma aridez, oscuridad y soledad que caracterizan su vida. Al decir la ciudad se dice en ella, habitándola y con sus mismos atributos.

Palabras clave: Calle Melancolía, Joaquín Sabina, *locus* urbano, tópicos.

Los Tópicos

En el contexto de un Congreso en pleno siglo XXI que busca nuevos Nortes para los estudios sobre hispanismo, hablar de tópicos puede sonar anacrónico. Quizás podría haber maquillado la propuesta con el nombre de *juego intertextual*, pero me interesa sentarme en esa unidad de significado que condensa en sí misma la tensión entre la estabilidad que la da su permanencia en el tiempo, y la actualidad que puede conquistar al ingresar en el sistema textual de un autor. El tópico con-

densa en sí mismo la tensión entre tradición y originalidad; y en esa tensión me ubico, intentando una lectura *actual* a partir de una de las categorías más antiguas de los estudios literarios.

Resulta difícil no partir de Curtius y de su definición de tópico como *asiento del argumento*, (Curtius, 1995, p. 109). Cuando la retórica pierde su sentido original esas fórmulas, esos lugares que marcaban momentos en la estructuración del discurso, ingresan en todos los géneros de la literatura, aparecen como algo repetido y se convierten en clichés.

Ese paso de una función estructurante a un simple *lugar común* lo lleva a ganar ya que puede adaptarse distintos géneros; a cambio, pierde en intensidad e importancia.

Hay algunos tópicos que tienen su origen y función en el momento del discurso, como sucede con la *captatio benevolentia*, que siguen apareciendo por pertenecer a una tradición que es digna de imitarse, incluso cuando el cambio de género hace que esa *captatio* pierda su sentido. O se modifican en ese traspaso, como el tema de la consolación de la épica antigua, que se fija como uno de los momentos de la *laudatio funebris*.

De allí que se defina a veces el tópico como "la recurrencia intertextual de una serie de *esquemas conceptuales* más o menos formalizados" (Escobar, 2000, p. 133)

Otros tienen un origen temático, y esto supone una función retórica diferente; el tema del *carpe diem* aparece con un sentido de persuasión que se manifiesta en el uso del imperativo, al igual que su correlativo *collige rosam*. Este carácter persuasivo se explica por el origen argumentativo, ya que aparece al principio en textos retórico-filosóficos. Pero también otros tópicos que han aparecido ya en textos literarios pueden tener un fin ideológico: la elección de un tema y no de otro está cargada de intencionalidad. La descripción del ambiente rural frente al de la corte en Antonio de Guevara, es un ejemplo de ello: en este libro de 1539 la Corte es el ámbito del *nec-otium*, el negocio, está dominada por los excesos, la falsedad, el juego, todos los rasgo de "la decadencia, no ya de la Edad de Hierro, de la cual gozaron sus ancestros, sino de una 'edad de barro' en la cual todos están 'embarrados'" (Rabel, 1992, p. 248).

En oposición presenta la pintura de la aldea como el lugar del ocio; un espacio edénico donde no hay enfermedades ni vicios.

Calle Melancolía

Nuestra hipótesis es que en "Calle Melancolía" (*Malas compañías*, 1980), Joaquín Sabina retoma este tópico de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* pero se ve modificado por su inserción en una serie histórica diferente.

En esta canción encontramos una estructura bien delimitada: dos partes con un estribillo entre ellas.

Primera parte

La primera es la descripción de una ciudad, cuyo nombre no aparece; quizás esta innominación favorece su identificación con el protagonista, se ha disuelto la distancia entre sujeto y objeto (Scarano, 1999, p. 223). El yo es parte de ella. La habita. Y de la misma manera la ciudad es solidaria con el poeta: el sujeto está hecho a imagen de la ciudad, y ésta se asemeja a quien la describe.

Lo que sucede, al decir de Laura Scarano (1999), es que "El tópico romántico de identificación del hombre con la naturaleza a través de la correspondencia de sentimientos y temperamentos emocionales, aparece en esta poesía reescrito, atribuyendo al hombre perfiles, acciones, imágenes de otra 'vegetación', la urbana" (p. 225) y recíprocamente, atribuyendo a la ciudad los estados de ánimo del hombre.

Hay entonces, una recreación de la idea romántica de la naturaleza solidaria pero reemplazada en la ciudad, que se erige como una nueva naturaleza. Una urbe solidaria con el poeta, empática, pero que está connotada con rasgos hostiles.

Esta parte oscila entre lo urbano y lo natural, pero la materializa a través de la descripción de uno de sus términos, la ciudad, que se caracteriza a través de su semejanza con el yo, y de antítesis con la naturaleza.

Una descripción del paisaje se construye como proyección del yo poético: camina por la ciudad como quien va en una yegua que es descrita como *sombría*; adjetivo que otorga una doble connotación de tristeza y de oscuridad. Esto se opone a la intención "busco acaso un encuentro / que me ilumine el día" (Sabina, 1980). Así, ese encuentro con un otro se presenta como la posibilidad de salir de esa tristeza. Pero en esa búsqueda "no hallo más que puertas que niegan lo que esconden" (Sabina, 1980). Lo que se muestra al exterior del espacio íntimo del hombre, las puertas, objetos que son fronteras, permiten aislar a cada hombre de lo que sucede en el exterior. Lo que aparece de la ciudad es hostil porque es la negación

de lo humano. Por eso el yo vaga “sin rumbo”, en un andar que no lo lleva a ninguna parte.

Los colores que aparecen son los grises, con chimeneas que “vierten su vómito de humo” (Sabina, 1980), las paredes ocre manchadas con sangre que crece en el asfalto; la muerte va de la calle a las casas sin solución de continuidad; la polución lo tiñe todo de gris, alejando cada vez más el cielo y la naturaleza.

Esta distancia se hace más patente cuando el poeta dice en versos con ecos machadianos: “ya el campo estará verde, debe ser primavera” (Sabina, 1980). Pero aquí no es la distancia con la estepa del Alto Duero, donde la primavera tarda en llegar, sino con cualquier lugar a donde la naturaleza pueda mostrar su devenir.

La misma idea aparece en “Pongamos que hablo de Madrid”, donde dice que “los pájaros visitan al psiquiatra/ las estrellas se olvidan de salir” (Sabina), y hasta llega a afirmar que “el sol es una estufa de butano” (Sabina, 1980).

La ciudad contemporánea no permite a sus habitantes sentir la influencia de las estaciones, por lo que deben suponerlas; muy lejos ha quedado el *locus amoenus* de Garcilaso que en la *Égloga I* se refería a esas “corrientes aguas (...) árboles que os estáis mirando en ellas; / verde prado de fresca sombra lleno (...) hiedra que por los árboles camina” (de la Vega, 2017, p. 18). Aquí el barrio “no es ninguna pradera” sino un paisaje “desolado” cuyos árboles y enredaderas han sido reemplazados por una maraña “de antenas y de cables”.

Hasta aquí, se presenta una ciudad que podría ser cualquiera; una urbe que aísla a sus habitantes del contacto con lo natural; que está descrita desde lo negativo del progreso dado por la contaminación y de muerte. La Corte de Antonio de Guevara ha sido reemplazada por la ciudad contemporánea, espacio de alienación y de soledad.

¿Qué ha sucedido con la segunda parte del tópico guevariano, la alabanza de aldea? ¿Por qué en un tópico doble –que oscila entre el menosprecio / la alabanza; la Corte / la aldea– se silencia casi totalmente uno de los términos?

Dice Escobar (2000) que “la mera saturación que produce el empleo reiterado de determinados tópicos, la cual conduce a su aplicación antifrástica o satírico-paródica; en otros casos interviene la voluntad deliberada de practicar un uso sesgado o transgresor” (p. 147).

Así, omitir una parte del tópico llama la atención sobre él, lo instala como tal frente a un lector capaz de reconstruirlo porque conoce la tradición española.

Pero también porque no hay en realidad añoranza de la naturaleza, de la vida fuera de la ciudad, de la aldea. No hay un *locus amoenus* externo al que se desea retornar y esto es porque la naturaleza no es ya un lugar idílico, paradisíaco.

Sabina es un poeta de ciudad y su cosmos está voluntariamente limitado al ámbito urbano, "la aldea" como utopía ya no puede buscarse fuera de ella.

Segunda parte

La segunda parte de la canción comienza retomando la imagen del que viaja sin rumbo, y, de nuevo, en la oscuridad. Hay un movimiento en la mirada del yo que va de lo general a lo particular: el otro aparece concretado en un tú a quien se desearía encontrar, las puertas cerradas son reemplazadas por su casa, y la descripción general de la ciudad se corre a lo cotidiano de esa casa.

Pero "me enfado con las sombras que pueblan los pasillos / y me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama" (Sabina, 1980). En su casa encuentra la misma oscuridad y la misma ausencia que antes estaban en el afuera; el ámbito de lo doméstico reproduce las características de la ciudad, al igual que ésta lo hace con el sujeto.

Aquí la única mención de la naturaleza aparece en una comparación "Trepo por tu recuerdo como una enredadera" pero no puede prosperar, porque en la urbe no hay "ventanas donde agarrarse" (Sabina, 1980). Tradicionalmente las puertas y ventanas son umbrales entre el ámbito de lo público –la ciudad– y el de lo privado –la casa–. Son un espacio del "entre" que el sujeto atraviesa para ir de un ámbito al otro. En esta canción esa función de nexo está negada: son objetos que separan y clausuran la vinculación adentro/afuera; aíslan al sujeto y vuelven absurdo cualquier intento de encuentro con el otro e incluso, con el recuerdo.

En el último verso "si quieres encontrarme, ya sabes dónde estoy" (Sabina, 1980) supone la permanencia en el mismo lugar: aunque camine buscando, o viaje como en un barco enloquecido, el movimiento es sólo aparente y está destinado al fracaso.

La mirada ética

En el prólogo a la *Antología urbana* de Luis García Montero, Laura Scarano propone tres "gestos" o modos con los que el poeta se relaciona con la ciudad. Uno de ellos es el gesto "antagónico", el de un sujeto enfrentado a una ciudad hostil y opresiva, con una escala axiológica en la que se otorgan valores positivos a los

espacios que contraríen la ciudad y sus "alienantes" modos de vivir. "El discurso que trabaja esta polarización diseña siempre planos enfrentados (yo-ciudad) y construye una mirada crítica, magisterial, de fuerte impronta ética" (Scarano, 2002, p. 11).

Algo de esta mirada ya está presente en Guevara, a quien la aldea se le presentaba como el lugar ideal para desarrollar la virtud y la honestidad en oposición a la burocracia y excesos de la Corte. Las estrofas de *Calle Melancolía* se ubican en este gesto: el del poeta que critica a una ciudad por la alienación y soledad a las que condena a sus habitantes; ya no hay una ciudad con un millón de cadáveres sino con un millón de soledades.

Pero el estribillo aporta una nueva clave de lectura que reelabora a manera de síntesis la antítesis implícita en el tópico guevariano; y esta clave está dada por la toponimia simbólica: el *yo* vive en la *Calle Melancolía*, y su mirada de la ciudad está condicionada por el lugar que habita. El deseo de mudarse al "Barrio de la Alegría" habla de una posibilidad de salida, de ida hacia esa otra parte del tópico que está connotada eufóricamente, pero que en Sabina no se encuentra por afuera de los límites de la ciudad sino que se debe buscar dentro de ella.

El barrio es una parte de la ciudad, es no un espacio fuera de ella; es el lugar donde sería posible el encuentro, la comunidad, donde deben vivir sujetos que son "vecinos" y no meros "habitantes". Parece ser el territorio de la infancia y el estribillo traduciría la nostalgia de una Edad de Oro que se presenta como una utopía de cabotaje.

Pero no puede ir: siempre sucede que el tranvía ya se ha ido; la utopía es siempre un deseo imposible y frente a ello sólo le queda el arte, la melodía, como forma de resignación.

A modo de conclusión

El tópico se ve despojado de la dimensión moral que tenía en su origen porque el poeta ya no tiene una mirada ética y prescriptiva. Es hijo de una época en la que han surgido con fuerza las escrituras del yo y su intención es confesional. Ya no se trata de decir cómo y dónde es mejor vivir, sino que se busca hablar de sí mismo. Por ello, la presencia de la ciudad no es la de un simple escenario donde transcurre su día a día sino que aparece impregnada con la misma oscuridad y soledad que caracterizan su vida. Al decir la ciudad, *se dice* en ella, en su modo de habitarla, y proyectando en ella sus mismos atributos.

No hay nostalgia de la vida en la naturaleza porque en su obra no aparece la virtud como algo deseable. Si la ciudad es el lugar de los vicios y del pecado, pues entonces ésta será el único lugar que desea habitar.

El tópico se actualiza entonces, se resignifica y vuelve a tener validez al introducirse en la producción de este poeta / cantautor; la ciudad contiene en sí misma los dos términos que aparecían como antitéticos en la tradición española; en ella está la alienación y la alegría; y el poeta asume un gesto que es por momentos antagónico y, en otros, de complicidad.

En ésta y en muchas otras canciones, Sabina como poeta, aporta su particular mirada a la construcción del imaginario urbano de alguna ciudad española, imaginemos, en este caso, de Madrid.

Bibliografía

Curtius, E. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina* (1). Madrid, España: FCE.

De la Vega, G. (2017). *Obra completa*. Madrid: Edaf.

Escobar, A. (2000). Hacia una definición lingüística del tópico literario. *Myrtia*. 15 pp. 123-160.

Rabell, C. (1992). Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿crítica lascasiana, propaganda imperialista o best-seller?. *AIH Actas XI*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_028.pdf

Sabina, J. (2002). *Con buena letra*. Madrid, España: Temas de Hoy.

Scarano, L. (1999). Ciudades escritas (Palabras cómplices). *Celehis*. (11). pp. 207-234. Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/434>

— (2002). Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero. En García Montero, L. *Poesía urbana (Antología 1980-2002)*. Sevilla, España: Renacimiento.

NIÑEZ Y COMPROMISO EN DOS POETAS ESPAÑOLES: LUIS GARCÍA MONTERO Y FERNANDO BELTRÁN

Gabriela Sierra
IHuCSO Litoral (UNL – CONICET)
gabisierra@hotmail.com.ar

Resumen

Hace once años Luis Bagué Quilez publicó *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Desde las primeras páginas, el autor hace referencia a dos complejidades que acarrea en su estudio: por un lado, la perplejidad de la palabra compromiso y por otro lado, el conflicto que implica hacer un análisis desde coyunturas históricas inmediatas.

Para abordar el problema del compromiso, decide retomar una línea abarcadora, por eso propone las ideas de Jan Lechner (1968 y 1975), y centra su estudio en el análisis de poetas que desde distintas líneas estéticas, comienzan a publicar en los años '80. En este sentido, Bagué Quilez observa una tendencia que lleva cíclicamente hacia una rehumanización temática y por esto piensa el compromiso como una constante estética o como una forma de humanismo que se presenta en la literatura española desde la Edad Media.

En este trabajo partimos de ambos problemas con la intención de re-pensar dicho escenario agregando un punto específico de nuestra investigación doctoral, la relación con ciertas *figuraciones de la niñez* en la producción poética de Luis García Montero y Fernando Beltrán. Así, reflexionamos sobre los puntos recurrentes de cómo se construye la infancia en su poesía para, de manera subyacente, ensayar respuestas a interrogantes más amplios que giran en torno a ¿por qué hoy es viable revisar los modos en que se manifiesta la niñez y sus posiciones en ciertas poéticas contemporáneas? Este hecho, ¿se relaciona con una forma de compromiso? O de otro modo, ¿el tratamiento estético de la niñez puede configurarse en una versión posible del compromiso?

Palabras clave: compromiso, España, niñez, poesía.

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2016 se celebró en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València el "Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad." En el marco del mismo se

llevó a cabo una mesa presentada por Xelo Candel Vila denominada “Memoria y compromiso: la responsabilidad social del artista” a la que fueron invitados escritores y críticos para dialogar sobre el tema: Luis García Montero, Benjamín Prado, Almudena Grandes, Laura Scarano, Juan María Calles y Fernando Valls.

En la presentación que hace Candel Vila reformula el interrogante del libro de Juan Carlos Rodríguez “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?” y pregunta: “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de escritura y compromiso literario? ¿Estamos hablando de un compromiso político, un compromiso social, un compromiso con el lenguaje, un compromiso con la literatura?” (2016).

Si bien en las respuestas de los expositores hubo matices, todos coincidieron en partir de la creencia de que la literatura es un producto histórico, un ámbito de rebeldía o un espacio de emancipación cultural colectiva. En este sentido, vincularon la escritura comprometida con lo ideológico, con lo político y con el lenguaje, entendido éste en su relación con una política de lengua.

Retomamos esta mesa de diálogo, que tuvo lugar a fines del año pasado, con la intención de mostrar que la inquietud o la pregunta sobre las relaciones posibles entre escritura y compromiso se siguen posicionando a la orden del día.

En este trabajo en particular, revisamos el libro de Luis Bagué Quilez *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* del 2006 con el que el autor ganó el “VI Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria”. La elección de examinar este libro se justifica porque éste se constituyó como uno de los primeros estudios sistemáticos sobre el compromiso en la poesía española de los años ‘80 y ‘90.

Por lo dicho, analizamos los puntos centrales de *Poesía en pie de paz* para dilucidar qué reflexiones se han instalado en estos once años tras dicha publicación y con qué otros textos o artículos este libro se acerca. De manera subyacente intentamos responder: ¿el tratamiento estético de la niñez puede configurarse en una versión posible del compromiso?

Bagué Quilez plantea en la introducción de su libro dos problemas teóricos con los que se encuentra: la indeterminación de la palabra compromiso y la dificultad de reflexionar desde coordenadas históricas tan cercanas, analizando a autores que siguen produciendo.

Para abordar el problema del compromiso, decide retomar una línea abarcadora, la de Jan Lechner (1968 y 1975) para pensar que una poesía comprometida es:

“aquella en la que el autor procura abrir su intimidad a las preocupaciones colectivas y compatibilizar la interioridad psíquica del sujeto con los aconteceres externos que pautan el discurrir del mundo actual” (2006, p. 11). En esta línea enmarca su estudio en el análisis de poetas de los años 80 que si bien originan sus trabajos desde distintas líneas estéticas, en su mayoría remiten a la transición democrática española o a los primeros años del gobierno socialista. Para aminorar las dificultades de su investigación, agrega que “la tendencia hacia una rehumanización temática ha atravesado de manera cíclica la poesía española del siglo XX” (Bagué Quílez, 2006, p. 13) y por esto piensa el compromiso como una constante estética o como una forma de humanismo que “recorre la literatura desde la Edad Media hasta nuestros días” (2006, p. 13).

Más allá de esta última apreciación general, el autor sostiene que la recuperación del compromiso en la poesía española de los años ochenta y noventa se inscribe en el marco de la posmodernidad, otro concepto que califica de impreciso y conflictivo. De esta manera, desde el comienzo de su análisis observamos una vinculación de los conceptos posmodernidad/compromiso a partir de una historización del debatido concepto de posmodernidad desde sus inicios hasta las concepciones de los años ochenta, teniendo en cuenta los estudios de Habermas, Jameson, Lyotard, Huyssen, Foster, Eagleton, Fukuyama, Vattimo, entre otros, para culminar que, en el terreno específico de la literatura, la posmodernidad se piensa desde dos perspectivas que en principio fueron opuestas y que con el tiempo pudieron pensarse como complementarias: la recuperación de las vanguardias y la revisión del modelo ilustrado.

Bagué Quílez plantea que los postulados de Habermas respecto a la posmodernidad fueron funcionales para la producción poética de los años ochenta porque éste planteaba:

la búsqueda de un diálogo entre la modernidad y la posmodernidad capaz de preservar las normas cívicas, el carácter universal de la razón, el respeto a la diversidad y la concepción de la solidaridad como compasión. En definitiva, el retorno a la Ilustración significaba para Habermas la defensa de la democracia. (2006, p. 31)

Y en este sentido, el autor también retoma la línea teórica inaugurada por Joan Oleza (1993) quien defendió un *realismo posmoderno*, que aúna la carga teórica posmoderna con las modalidades del discurso realista. Bagué Quílez explica que:

La noción de realismo posmoderno señala un corte transversal en el debate teórico contemporáneo, ya que alienta un regreso a la norma

ilustrada tras constatar la crisis del modernismo y las vanguardias. Este tipo de realismo abre la producción lírica hacia un ámbito que intenta combinar el bagaje teórico de la posmodernidad con los requerimientos históricos del presente. Una considerable proporción de la poesía cultivada en las últimas décadas se localiza en el punto de encuentro entre los dos términos del sintagma acuñado por Oleza. Mientras que el componente posmoderno procede de la reutilización de los preceptos divulgados en la Ilustración, de acuerdo con Habermas, sus mecanismos retóricos remiten a una acepción interiorizada del realismo. (2006, p. 32)

A partir de este escenario, Bagué Quílez hace un recorrido de la poesía española de los años ochenta y noventa porque sostiene que el retorno al paradigma ilustrado les da a los jóvenes poetas "premisas ideológicas basadas en la solidaridad y en el mantenimiento de la libertad, de un discurso racional que se enuncia en un tono moderado y de un estilo figurativo que subraya la comunicación entre el escritor y los lectores" (2006, p. 34).

Su revisión de estas poéticas se desarrolla en tres líneas que considera centrales: la poesía de la experiencia, la poesía metafísica y la poesía de la diferencia; para luego focalizar su análisis en las estéticas que considera que han aportado relaciones concretas entre poesía y compromiso. Reúne un capítulo revisando *la otra sentimentalidad* y sus exponentes más importantes, destacando a Luis García Montero (de quien retoma los versos para el título de su libro), luego se centra en los cambios que promovieron el *sensismo* de la mano de Fernando Beltrán y lo que luego se proclama como *poesía entrometida* y *poesía del desconuelo* con la figura de Jorge Riechmann. De este análisis, el autor considera que:

Las corrientes actuales de poesía comprometida suelen ganar en intensidad cuando nutren de ironía, sarcasmo o humorismo su análisis acerca de la emancipación del proletariado, la dialéctica de la lucha de clases y la polarización entre Norte y Sur. En cambio, cuando su finalidad se limita al testimonio descriptivo, se echa en falta mayor capacidad de distanciamiento frente a los temas esbozados y una mirada compasiva, aunque no necesariamente reconciliadora, capaz de tamizar la aspe-reza moral hacia la que derivan las composiciones. No obstante, en estas tendencias colectivas se forjan algunos de los moldes (concisión epigráfica, expresión satírica) y temas (resistencia, marginación) que definen la nueva poesía social. (Bagué Quílez, 2006, pp. 164-165)

Por esto, Bagué focaliza su estudio en dichas tendencias y temáticas, revisa los géneros poéticos de la “nueva lírica social” e identifica rasgos que hacen de ella una poesía comprometida.

Para dar de los “rasgos específicos del compromiso”, Bagué parte de la idea de que la posmodernidad condicionó a esta generación de poetas, trazando vinculaciones con componentes exteriores de lo literario; para luego analizar las marcas que tienden hacia el interior o hacia lo formal de las producciones poéticas: además del epigrama y la sátira, analiza las técnicas de collage y la intertextualidad como procedimiento de desocultación de las ideologías predominantes; e incluye un capítulo sobre la rehumanización temática (el tema de España y la relectura de la historia reciente), la internacionalización del compromiso y el tópico urbano.

En el último capítulo se encarga de analizar cuatro casos concretos o ilustrativos de las “nuevas formas del compromiso”, son los casos de *El día que dejé de leer El País* (1997) de Jorge Riechmann, *Cinco años de cama* (1998) de Roger Wolfe, *La semana fantástica* (1999) de Fernando Beltrán y *La intimidación de la serpiente* (2003) de Luis García Montero. Con éstos muestra que la “nueva poesía del compromiso” amplía sus temas que son propios de un mundo más globalizado y capitalista (la marginación, la revisión de espejismos democráticos, el militarismo internacional, el ecologismo) y por eso, advierte que éstos requieren de nuevos enfoques estéticos.

Para recapitular, decíamos en el inicio de este trabajo que el autor toma como problema teórico la indeterminación de la palabra compromiso porque explica que no debe confundírsela ni con la “retórica socialrealista ni con el simple estímulo comunicativo” (2006, p. 11). Por esto toma la conceptualización de Jan Lechner en los dos tomos de *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (1968 y 1975) porque si bien esa conceptualización no resuelve las imprecisiones, le permiten remitirse a “un pacto convencional entre el escritor y los lectores que guía la lectura de las obras” (Bagué Quílez, 2006, p. 12).

De aquí que determina que los componentes básicos del compromiso son: la aceptación de una responsabilidad solidaria, la consolidación de una conciencia ideológica y el repudio ante la estructura de la sociedad. Además de que destaca que la poesía del compromiso también puede agrupar a otras líneas más específicas como la poesía civil (que sugiere una exaltación heroica de determinados valores), la poesía política (la cual añade una actividad ideológica ligada a una orientación práctica), y la poesía crítica (que según su perspectiva se relaciona explícitamente con una vocación protestataria). Y nos reenvía a los precedentes inmediatos de los poetas comprometidos de los '80, como lo fueron, el realismo social de pos-

guerra (Celaya, Otero, Hierro) y el realismo crítico de los poetas del '50 (González, Barral, Gil de Biedma).

Los alcances de su estudio entonces se relacionan con mostrar como el compromiso siendo a priori una *constante estética* que recorre la literatura, en el escenario de los años ochenta y noventa se instala con una "apariencia poliédrica" (2006, p. 341) que en sus palabras:

a pesar de asumir distintos fundamentos sociopolíticos, los textos que se adscriben a una literatura comprometida no renuncian ni a una ampliación del acervo retórico (...) ni a cierta heterogeneidad temática, ya que la incursión en los asuntos colectivos suele ir acompañada de un análisis de la subjetividad, una indagación en los sentimientos amorosos o una veta metapoética. (Bagué Quílez, 2006, p. 341)

En este punto, al año de la publicación del libro de Bagué Quílez, aquí en Argentina se publica un libro editado por Laura Scarano *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, en el que se reúnen voces críticas de argentinos y españoles. Es interesante poner estos libros en diálogo porque como apunta Scarano en la introducción de *Los usos del poema*: "la poesía actual busca dar respuesta a esos espacios de cruce entre cada amarga constatación de la intemperie humana y social, y su contracara inevitable de interrogaciones íntimas, metafísicas, epistemológicas, ambas igualmente necesarias" (2007, p. 16). El libro abarca la intimidad y el inconformismo, en sus palabras: "sin oponer el esteticismo al compromiso social, ni la esfera privada a la esfera pública porque la poesía actual nos desafía desde altares sagrados y profanos, exhibiendo *intimididades inconformes*" (2007, p. 17).

Otra voz que aparece en este libro y que luego sumará estudios sistematizados en relación al compromiso poético, es la voz de Araceli Iravedra. El artículo que escribe se titula "De la normalidad a la extrañeza: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso" y allí arma un mapa de los distintos espacios (revistas y libros) que empiezan a revisar o a discutir las diversas manifestaciones del discurso del compromiso en el final del siglo XX, como lo fue por ejemplo el dossier de la *Revista Ínsula* del año 2002, Número 671-672.

Iravedra plantea que el discurso del compromiso en la poesía española de esos años no es monocorde, y por eso habla de esas voces que ya en el año 2003 habían sido caracterizadas como "radicales, marginales y heterodoxas" (p. 46) retomando el subtítulo de la Antología *Feroces* de Isla Correyero (1998). En este sentido, dentro de la diversidad lo que une las distintas voces según Iravedra es la voluntad de un compromiso con "lo público". En este sentido, sus estudios sobre

la poesía de la experiencia le permiten dar cuenta de un panorama que sale de los límites de esta línea estética, planteando nuevos debates sobre “lo poético” y “lo político” y sus derivas en la conceptualización del compromiso.

Años más tarde esta autora publica otro estudio sobre el tema, en su libro *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)* (2010) que, como enuncia Juan Carlos Abril, “es un corpus de poéticas y documentos que da cuenta de las reflexiones que numerosos autores han realizado sobre el poliédrico y resbaladizo asunto del compromiso en las últimas décadas” (Abril, 2013, p. 740). En dicho compendio existen puntos en común con la propuesta de Bagué Quílez; cuestión que también se afianza con el siguiente libro que publica Iravedra en el año 2013, titulado *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*.

Las ideas centrales de la producción crítica de Iravedra en relación a este tema, parten de la convicción de que la literatura es un discurso ideológico e histórico y puntualmente en este libro, tal como reseña Cristiana Fimiani (2013), Iravedra y su equipo, entre ellos el mismo Bagué Quílez¹, tienen como objetivo:

analizar desde un punto de vista histórico/literario los núcleos problemáticos para la constitución de un canon del compromiso poético (...) del siglo XX en España, y mostrar la vocación de utilidad social inscrita en la literatura, a raíz de la superación de las clásicas dicotomías pureza artística/compromiso, trascendencia/inmanencia, esfera privada/ámbito público, dualidades sobre las que se ha ido formando (y conformando) la historia literaria tradicional. (p. 570)

Asimismo, Iravedra concluye que la producción poética de los años '80 y '90 acercándose más a la intimidad que a las intervenciones explícitamente políticas; no dejan nunca de apostar a una ética-estética que es la que hoy se afirma como un modo de compromiso. Como ella misma explica:

¹ El autor formó parte del proyecto que dirigió Araceli Iravedra titulado: «CANON Y COMPROMISO: POESÍA Y POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX» Referencia: FFI2011-26412, el cual fue financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, durante los años 2012-2014. En el mismo, participaron las Universidad de Oviedo y la Universidad de Granada. Otros docentes del equipo fueron: Miguel Ángel García, Juan Carlos Rodríguez Gómez, Laura Scarano (Univ. Nacional de Mar del Plata), Leopoldo Sánchez Torre (Univ. de Oviedo). En la actualidad ambos trabajan en otro Proyecto titulado «CANON Y COMPROMISO EN LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX» Referencia: FFI2014-55864-P, el cual es financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, durante el período 2015-2017. El mismo es dirigido por Miguel Ángel García y en el equipo de investigación, además de Iravedra y Bagué Quílez, se encuentran Ángel L. Luján Atienza (Universidad de Castilla La Mancha), Sergio Arlandis López (Universidad de Valencia), María de la Paz Moreno (Universidad de Cincinnati) y Juan Carlos Rodríguez (Universidad de Granada).

los autores de este libro defendemos la oportunidad de reservar un lugar de importancia a la poesía que asume su contingencia histórica y se hace eco de las vicisitudes de su tiempo, a la poesía que, sin aspirar a otra cosa que a ser literatura, revela su vocación o su valor de “utilidad” social y pública. Armonizar las nociones de canon y compromiso contribuye sin duda a corregir los excesos de las concepciones de la literatura basadas en la “pura” estética y las categorías –netamente románticas– de “originalidad” y “creatividad”; y puede ser un buen modo de mostrar que la poesía cuenta con implicaciones civiles y éticas aparte de con unos valores y fines estéticos. (Iravedra, 2013, pp. 21-22)

Ante el escenario hasta aquí descrito, creemos que si las poéticas que comienzan en los años ochenta y noventa consolidan un modo o estilo de compromiso que se caracteriza por el desarrollo atento de la intimidad en sus variadas formas; en consecuencia, esto nos habilita la posibilidad de incluir en esta cartografía del compromiso a las figuraciones de la niñez.

El niño es una categoría que se moldea en la modernidad, y sus apariciones en la literatura constan de larga data. Como ya hemos planteado en trabajos previos, el niño tal como lo entendemos hoy, es una identidad que se va definiendo y consolidando en la modernidad. Jacques Gélis en su estudio “La individualización del niño” que se encuentra en *Historia de la vida privada* (1987) propone que el lugar de la infancia –pensado como momento primordial de socialización del ser humano– se fue produciendo a la par de otros cambios en las relaciones sociales y familiares. Hacia finales del siglo XIV se observan divergencias que se relacionan con una nueva concepción de la vida, del ciclo vital y del tiempo. Ya en el siglo XVI se reconoce la voluntad de cuidar y curar al niño, manifestándose un cambio en la mirada del hombre la época. De este modo, la niñez se instauró en una relación superpuesta entre el espacio público y el espacio privado: por un lado, daba respuestas a un destino colectivo, por otra parte, ganaba terreno en la esfera privada ya que existía un reconocimiento de su figura como ser inacabado que necesita de los otros para perdurar.

Lo que aquí nos interesa pensar es de qué modos este tópico se reescribe en las poéticas últimas. Teniendo en cuenta la idea de “reescritura de tópico” que Scarrano plantea en *Los usos del poema* se abre el espacio de reflexión en el que puede ingresar un *modo de leer* la niñez en la literatura. En este sentido, nuestros interrogantes son: ¿por qué hoy es viable revisar los modos en que se manifiesta la niñez y sus posiciones en ciertas poéticas contemporáneas? ¿El tratamiento estético de la niñez aporta especificidades a la poesía española? Y en este sentido, ¿qué condiciones necesita este tópico para poder ingresar al campo de discusiones

actuales sobre la literatura (española en este caso)? ¿Puede legitimarse como *modo de lectura*² del compromiso poético? O, en otras palabras, ¿el tratamiento estético de la niñez puede configurarse en una versión posible del compromiso? ¿Contribuye a la formación de una ética y de una moral? ¿Qué miramos/leemos de esos niños? ¿Qué proyectan estas poéticas y de qué modos les otorgamos sentido?

En nuestra investigación doctoral en específico las figuraciones de la niñez que estudiamos son en relación a dos poetas de los años '80: Fernando Beltrán y Luis García Montero. En sus producciones poéticas consideramos dos acciones o núcleos: en el caso de Luis García Montero (teniendo en cuenta *Las flores del frío, Luna del Sur, Vista cansada*, entre otros), creemos que la figura del niño aporta un sentido a la reconstrucción de la memoria, es decir, reconstruye una manera de memorar/olvidar, así como también es constante la aparición de niños de la posguerra.

Por otra parte, en el caso de Fernando Beltrán (teniendo en cuenta *Ojos de agua, La semana fantástica, El gallo de Bagdad*, entre otras de sus publicaciones) si bien el tratamiento de las figuraciones infantiles, rozan lo autobiográfico y lo confesional, también se erigen desde la reconstrucción de diversos escenarios de enfrentamientos globales, pero en su caso en particular, desde enfrentamientos más actuales que la posguerra, como la guerra de Bosnia o como los bombardeos en Bagdad.

En un nivel general, observamos que las figuraciones de la niñez son constantes en la poesía española de los últimos años y si bien en un inicio ingresan al poema desde un vértice intimista, también en sus diversos modos de aparición y tratamiento, nos permiten la reflexión sobre una posible sociedad futura porque la figura del niño se ancla con las preocupaciones colectivas.

Estas recurrencias en ambos autores, si bien se producen desde diversos procedimientos y estéticas, dan cuenta de un modo de pensar el pasado, de entender el mundo actual y de proyectar e imaginar la sociedad futura. Por esto creemos que el estudio sistemático de las figuraciones de la niñez puede sumarse a la reflexión sobre el compromiso poético, acompañando un *modo de leer* lo social.

Sumado a lo dicho, a fines del año pasado al entrevistar a Luis García Montero y preguntarle sobre cómo piensa la niñez y la poesía, él mismo establece relaciones

² Cuando decimos *modos de leer* nos remitimos a la noción que sostiene Josefina Ludmer en sus clases en el ámbito de la universidad pública argentina. Esta se explica en su libro *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (2015) Su conceptualización proviene del libro de John Berger titulado *Modos de ver* (1972).

que van más allá del tópico y que se vinculan con una educación sentimental, cuestión que es fundante para pensar sus postulados éticos/estéticos.

En conclusión, revisamos las ideas centrales del libro de Bagué Quílez con la intención de recabar las relaciones que este texto trazó en el campo con otros autores y sus equipos de investigación como los de Araceli Iravedra y Laura Scarano. Desde esta línea pudimos hipotetizar que las figuraciones de la niñez pueden ingresar al debate porque a partir de las poéticas de los años '80 y '90 se habilita una línea del compromiso desde el espacio de la intimidad. En este viraje, la figura del niño puede leerse hoy desde las perspectivas que piensan el compromiso actual como los que hemos revisado en este trabajo.

Bibliografía

Abril, J. C. (2012). El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (Poéticas 1980 - 2005). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 21. pp. 737-740.

Bagué Quílez, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. España: Pre-Textos.

Candel Vila, X. (2016). Memoria y compromiso: la responsabilidad social del artista. En Ferrer Valls, T. (Presidencia) *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=N3JBqrl9uuA&t=2711s>

Ferrari, M. (2007). El compromiso con la posmodernidad. *Clarín: Revista de nueva literatura*. 12(69). pp. 70-73. Recuperado en: www.revistaclarin.com

Fimiani, C. (2015). Reseña sobre Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 24. pp. 569-572.

Iravedra, A. (2007). "De la 'normalidad' a la 'extrañeza': sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso". En Scarano, L. (ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar Del Plata: Eudem.

Naval, M. A. (2001). ¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización. *Monográfico de Poesía en el Campus*. (49).

Scarano, L. (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

— (ed.). (2013). *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. España: Iberoamericana.

— (ed.). (2007). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Universidad Nacional de Mar Del Plata: Eudem.

UNA NOVELA PARA LA NACIÓN: *JAVIER MARIÑO* (TORRENTE BALLESTER, 1943) ENTRE LA CRISIS Y LA PUESTA EN MITO

Adriana Minardi
UBA- CONICET

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
adrianaminardi@hotmail.com

Resumen

Mito, mitema, mitologema, mitología, mitos. Muchos son los enfoques que han definido, antes que unas formas de relato, determinadas modalidades de relación entre ciertos textos y sus diversas inserciones en torno a los conceptos de cultura, literatura, géneros y discursos. Desde la clásica definición antropológica de Claude Lévi-Strauss y Marcel Detienne, para quienes se juega su definición en relación con los procesos de memoria; hasta la de Roland Barthes, para quien no puede pensarse por fuera de las significaciones políticas, el mundo de las relaciones mito/literatura ha desplegado un sinfín de teorías. En esta comunicación nos proponemos analizar la novela de Gonzalo Torrente Ballester en el contexto de las dos primeras etapas del régimen franquista desde el análisis de su reformulación mítica y sus relaciones con otros textos considerados fascistas, partiendo del concepto de *nóstos* que condensa todas las variables del regreso, no solo referidas a la vuelta física al hogar, sino también a la memoria, pues apela al retorno del recuerdo y del proceso de rememoración. Pero el concepto también supone una crisis, visible en la estructura narrativa que implica una vuelta a determinada cultura. En este sentido, las preguntas que orientan la hipótesis son: ¿Qué ponen en consideración los usos míticos respecto de una crítica del régimen franquista y sus reservorios ideológicos que van desde el proyecto de Falange Española al Desarrollismo?, ¿qué sucede con la selección de mitos, recursos y estrategias que modelizan las lecturas posibles del universo ideológico, conflictivo y heterodoxo del régimen? Las vías de entrada permiten pensar los tópicos católicos en la primera etapa del régimen, las relaciones entre (auto) biografía e ideología y el valor sémico del *nóstos* desde la visión nacional que la novela discute a partir de la visión de París y del cronotopo del "campo de batalla".

Palabras clave: fascismo, nacionalismo, nostoi, tópicos.

Orígenes

Cuando Torrente Ballester escribe *Javier Mariño. Historia de una conversión*, interviene a su vez en el *Escorial*, revista falangista que había sido fundada para llevar a cabo un proyecto propagandístico que permitiera la construcción del “Nuevo Estado” totalitario, con la Falange como fuerza ideológica hegemónica. No es casual, que a esa actividad periodística se le sume una novela que es de alguna manera el análisis de la conformación de una personalidad “imperial”, la de Javier Mariño como representante modélico de la moralidad falangista. Tampoco que se configure como la figura de un “pastor” que podrá guiar y salvar al personaje femenino, Magdalena, de su caída “ideológica”. La constitución mítica de la conversión que plantea la novela se conecta asimismo con la noción de nosotros, de regreso a una fe. Así, imperio y conversión configuran los elementos clave del mitema del regreso. Es a partir de su encuentro con Javier cuando Magdalena comienza una transformación que la lleva del comunismo al deseo de recuperar la fe cristiana y, a su vez, a acompañar a Javier en los caminos de la lucha nacionalista española.

La purificación de Magdalena y el accionar tradicionalista de Javier representan un proceso de aprendizaje que pone de manifiesto los objetivos moralizantes de una novela que busca la adhesión ideológica al régimen totalitario. Por eso el componente argumentativo está en el mito de Eneas y en el de Ulises y su mitema del regreso. Así como la idea de Imperio constituye, según Alfonso Manjón Esteban, el núcleo central de la ideología falangista en tanto representaba “la realización plena del proyecto nacional” (Manjón Esteban, 2014, p. 64) (lo que se deduce también de su posición preeminente en los veintisiete puntos del programa de la FE: “3. Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio (...)”; o del lema trinitario franquista “¡Una, grande y libre!”), la mayoría de los pensamientos y conductas del personaje tienen que ver con la acción de conquistar o dominar. En esta línea iría la “voluntad imperialista” del personaje, pero en su caso recaería sobre sí mismo, ya que uno de los pensamientos y preocupaciones más recurrentes que exhibe tienen que ver con el autogobierno y autodomínio de su voluntad; para esto también registra sus sueños todos los días en sus “memorias oníricas”, para conocer su “mundo irracional” y poder dominarlo (e interpreta, por ejemplo, la ausencia de sueños sexuales como capacidad de autodomínio de la vida pasional). Ese autogobierno implica asimismo un análisis del mito estatal autoritario. Algo similar sucede en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, en lo que refiere al análisis del mito de la nación y las interdiscursividades míticas, incluidas las bíblicas como sucede en esta novela. El imperialismo, como vemos, es más espiritual que materialista. Sin embargo, como señala Julio Rodríguez Puértolas, el Imperio en términos fascistas es un imperio real y no

metafísico. En este sentido resulta simbólico que Mariño de Lobeira tenga intenciones de migrar hacia América. Si bien la intención es más irónica que conquistadora (como su padre, lograr una fortuna y forjar su destino en el Nuevo Mundo), se plantea la utopía imperial: "No era la Historia, sino la sangre del padre y de todos los hombres de su casta, la que lo empujaba fuera de la patria" (Torrente Ballester, 1943, p. 51). Por eso, la idea de Imperio es para los falangistas, internacionalista.

Ignoraban esos social-demócratas que el *Imperio* era la única fórmula capaz de superarles su *lucha de clases* (...) Nosotros –los imperiales– no ignoramos que la *lucha de clases* es una realidad eterna de la Historia. Porque siempre ha habido débiles y poderosos, feos y guapos, tontos e inteligentes, cobardes y valientes. Y siempre existirá la lucha y el odio del miserable, del feo, del tonto y del cobarde contra el pudiente, el apuesto, el capaz y el hombre bravo. Solo ha existido en el mundo un sistema eficaz para superar ese encono eterno de clases, y es: trasladar esa lucha social a un plano distinto. Trasladarla del plano nacional al internacional. (Rodríguez Puértolas, 1986-1987, p. 65)

Esa forma de superación es lo que plantea Mariño y su viaje a París en la conquista misma de Magdalena.

Fundamentos

Nos ocuparemos de analizar el choque de perspectivas desde el plano ideológico de la constitución del personaje principal en sus representaciones sociales, puesto que conforman un sujeto capaz de afirmarse por las diferencias de las cartografías que traza.

Criado en las montañas, nos relata Virgilio en *La Eneida*. Criado en el campo, nos relata Torrente Ballester. Javier Mariño, no obstante, es la versión del antihéroe, representación paródica e individualista –en clara oposición al héroe gregario de *La Eneida*–, que recorre París para diferenciar la historia presente de la utopía. París se presenta como una sucesión de imágenes transgresoras. La mujer parisina se expone sin tapujos. Es la figura gorda y degradada, que fuma y se exhibe, que ofrece su cuerpo y se abre al sexo.

Empezó por los acontecimientos de la mañana: las escenas grotescas en el cuarto de Irene y las escenas ridículas en la embajada. Sobre los demás recuerdos, el de Irene desnuda, grandota y mantecosa. (...) Así también los miembros de la rusa eran bastos y anchos, hechos en carne

como madera, y su alma estúpida y brutal. (...) Después de todo, ¿por qué insistir en esta costumbre de analizarme? Tengo demasiada vida interior y me pesará en mi nueva existencia. (Torrente Ballester, 1943, p. 24)

Esos trayectos pueden rastrearse a partir de relaciones paratextuales que ponen en evidencia las matrices falangistas que el mitema del regreso habilita para cuestionar o pensar la idea de Nación imperial. La intertextualidad con *La Eneida* de Virgilio, se hace evidente desde el primer epígrafe (la tercera parte también lleva como epígrafe unos versos de la epopeya latina) y la presentación del personaje mediante la identificación con el héroe, justamente porque contiene el mitema del conquistador: Eneas huye de Troya en llamas, invadida por los aqueos (al igual que Mariño de la España de pre-guerra) con un proyecto conquistador y fundador (al igual que Javier, quien pretende migrar a América y fundar ahí su estirpe). Su genealogía es claramente inferior a la del héroe. Javier viaja para comprender. No quiere tomar decisiones políticas, no quiere escuchar las alarmas de la revolución y no quiere esperar la guerra. En ese hiato ideológico, aparece la figura femenina.

En una de sus conversaciones con Irene estas diferencias que construyen a Javier Mariño son evidentes; por un lado, la tradición católica; por otro, la moral burguesa:

- No vuelvas a España. Allí no se podrá vivir dentro de poco. ¿Por qué no te quedas en París?
- No pienso trabajar aquí.
- Tampoco es necesario. Eres fuerte y hermoso. No te faltarán amigas.
- ¿No comprendes Irene que tengo una moral, y que no puedo hacer eso?
- ¿Una moral?
- Una moral y una creencia.
- ¿Eres de veras creyente?
- Sí.
- Es muy raro. Pareces inteligente.
- ¿Tú no crees en nada?
- Sí, en el placer y en la buena alimentación. A veces en la revolución porque me asegura mis otros deseos y, además, porque vivo de ella. (Torrente Ballester, 1943, p. 53)

Entre lo grotesco del antihéroe intolerante, se despliegan las lecturas del reconocimiento.

El cerebro del mundo no me pareció muy interesante. He aprendido que la gran ciudad inmuniza para el ridículo. Un hombre puede salir a la calle vestido como quiera, singularmente de máscara. He visto a un sujeto de larga cabellera rubia y túnica helénica pasar ante las miradas indiferentes. Pero no sé si su figura es más ridícula que la de una muchacha del Salvation Army. (Torrente Ballester, 1943, p. 49)

Para el personaje migrar a América significa, al igual que migrar hacia el oeste para Eneas, fundar, conquistar. Para Javier huir hacia América implica también reconquistar su voluntad perdida (política y religiosa). Se trataría entonces, de una conquista a la vez material y espiritual. De todas maneras el paralelismo con el mito solo "funciona" por completo en la primera versión de la novela, en la que el protagonista migra hacia América y Magdalena, cual Dido ante la partida de Eneas, se suicida. En la versión siguiente, producto de las "sugerencias" de la censura oficial, Mariño muestra un cambio de actitud ("la conversión" a la que refiere el subtítulo), se convierte al catolicismo, se casa con Magdalena y regresa a España para luchar junto a las tropas sublevadas. En este caso el mito que estaría "funcionando" sería más bien el de Ulises, el que regresa. Eneas se convierte en Ulises, esa sería la conversión ideológica a la que el mitema apunta. El protagonista es un joven gallego de veintiséis años, de familia de clase media acomodada. Desde el principio, aparece como un hombre máscara. Se considera escéptico y carente de todo sentimiento religioso y político. No obstante, continuamente, defiende ideas que no le interesan: se define ante los demás como católico y fascista. La máscara corresponde al *ethos* doctrinal y recubre todo discurso enunciado por Javier. Como afirma Michel Foucault (2008) en *El orden del discurso*:

La doctrina vincula los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro; pero se sirve, en reciprocidad, de ciertos tipos de enunciación para vincular a los individuos entre ellos, y diferenciarlos por ello mismo de los otros restantes. (pp. 26-27)

La doctrina que constituye a Javier es aquella que internalizó con la educación católica y tradicional que le enseñaron de niño, tanto su familia como la escuela. Es por ello que, a pesar de sus esfuerzos, siempre aparece en la superficie de cada enunciado, de manera consciente e inconsciente. Como explica Javier Mariño en la imaginación de su posible biografía policial:

Como un hombre digno no debe tolerar la suciedad en su cuerpo ni en su alma, le había nacido inmediatamente el deseo de liberación: un deseo lustral que, al realizarse, eliminaba poco a poco el mundo profundo e irracional, o, por lo menos, lo sometía a voluntad. Había sido

difícil y doloroso, como un rito purificador; cuatro años de ascesis y, sobre todo, de inteligencia alerta y voluntad disciplinada. (Torrente Ballester, 1943, pp. 75-76)

Constantemente, Javier apela a la necesidad de controlar sus deseos y sentimientos a partir de la racionalidad. Sin embargo, no alcanza con solo tener un dominio sobre las pasiones, sino que, también, se hace menester llevar un registro de ellas para poder purificarlas a través de la confesión, aspecto que particulariza al cristianismo como religión confesional. La anotación se vuelve fundamental en el "cuidado de sí", lo que produce una fuerte relación entre la escritura y la vigilancia. El registro no sólo servía para el autocontrol, sino también para la supervisión por parte de otro. Javier retoma esta actividad monacal y estoica, la cual parece entrecruzar sus lecturas de textos griegos y religiosos, y la llama "sus memorias oníricas", las cuales "le sirven para explorar, con fines totalmente pragmáticos, su mundo irracional; conocerlo y poder dominarlo" (Torrente Ballester, 1943, pp. 102-103). La autoexigencia reiterada de Javier por entender cada sentimiento y direccionarlo hacia una moral tradicional, muestra el carácter religioso que recubre a toda la novela. A pesar de que la reproducción del protagonista de las conductas planteadas por el ideario del ascetismo cristiano y la filosofía antigua está oculta a través de la apelación a Nietzsche y al psicoanálisis, se hace evidente la carga moralista en su constitución ética.

La ambigüedad e hipocresía de Javier, no obstante, va a romper con ese ideal religioso de dominio de las pasiones en la consumación que tiene con Magdalena en el final de la novela. Sin embargo, esta caída es la que va a posibilitar la salvación del protagonista, ya que es posteriormente a ella cuando Javier tiene un momento de epifanía que lo lleva a sacrificarse. Como declara Javier: "Aquí no se agotan mis deberes, porque estoy obligado a convertirla. Esto es muy fácil, si antes me he convertido yo" (Torrente Ballester, 1943, p. 1221). Es Javier quien a través de una conducta ejemplar la direcciona para renovar la moralidad tradicional que perdió con el comunismo. Como declara George Tefas: "Usted puede salvar a Magdalena para Dios, al mismo tiempo que la salva para usted. Sólo necesita un poco de felicidad para volver a la creencia, que duerme en el fondo de su corazón" (Torrente Ballester, 1943, p. 1044). Javier es el remedio para el mal que sufre Magdalena. Según el griego, sólo él puede devolverla al camino de Dios, si sacrifica su honor y se deja llevar por la caridad. Este rol de pastor que posee el protagonista es lo que permite que, al salvarla, él mismo también se salve. El *ethos* doctrinal se sostiene con la máscara ideológica del sacrificio. Así como en el tren con la muchacha del Frente Popular se hace pasar por fascista, con Carlos e Irene explica que tiene una moral y una creencia. Por otro lado, con la vendedora de *Le Franciste* se presenta como falangista. En el metro de París, al ver a una muchacha es-

pañola roja leyendo *El Herald de Madrid* silba “una canción poco grata al Frente Popular” (Torrente Ballester, 1943, p. 293). A su vez, ante George Tefas, se presenta como ultracatólico. Esta autodefinición ideológica va a aparecer reforzada, especialmente, con Magdalena. En el caso contrario, al encontrarse con una española de su misma clase como lo es Sofía Coria, le admite que no tiene ideas religiosas, que su rechazo a casarse con Magdalena proviene de un honor español. No obstante, en el final, la máscara doctrinal vuelve a aparecer frente a Sofía, al declararle que se vuelve a luchar por su patria. Esta mentira surge como uno de los últimos intentos de Javier de excusar su falta de voluntad para sacrificarse por Magdalena. Estas constantes apelaciones a un discurso que manifiesta su adhesión a la doctrina nacionalista se ven reforzadas con las costumbres y conductas de corte tradicionalista. El capítulo seis de la cuarta parte se concentra en las cartas escritas por Javier. Allí, la influencia de Magdalena despliega la confusión y la angustia del protagonista: la creencia en Dios, la libertad del hombre o la determinación del destino, la conversión de Magdalena: de roja a nacional. Pero los espacios de ese París interior nos muestran el diario íntimo de la muchacha. Es la operación de contraste lo llamativo del relato. Mientras, en este diario, París se presenta como el espacio de la libertad y el encuentro con la vida, para Javier Mariño, es imagen de la degradación y de la confusión ideológica que lo impulsa a su *ethos*.

Ahora se ha superado. Afrontaría París sin máscara. Eran sus armas contra la civilización, cuando se sentía inferior. Afrontará la vida en cualquier parte escondida donde la lucha sea de otra manera, pero más varonil: astucia, músculos, voluntad contra literatura. (Torrente Ballester, 1943, p. 157)

Coda

La novela está dedicada a *Dionisio Ridruejo*. La dedicatoria dice textualmente:

Esta novela, Dionisio, comenzada cuando combatías en Rusia, fue desde el principio destinada a ti. Ahora de vuelta entre nosotros, te la envío como prueba de amistad y camaradería. Estima la voluntad, no el valor de la prenda. Tu amigo. GONZALO. Compostela, 1º de septiembre de 1942. (Torrente Ballester, 1943, p. 4)

El personaje protagonista no aparece retratado exactamente como un luchador de ideología. Está más bien señalando un tipo de subjetividad del estereotipo acomodaticio, dotado de cierto cinismo que no sabe realmente qué posición política tomar. Es un *anticomunista visceral*, más por la transgresión que sus antitéticos

estereotipos presuponen que por el contenido ideológico al que refieren, a quien vemos reaccionar en ciertos momentos enfrentándose en solitario a los discursos panfletarios de los correligionarios que apoyan a los republicanos españoles. Apoyado por unos pocos fascistas franceses (*camelots du roi*) que le preguntan: *¿es usted fascista? Mintió Javier: soy falangista*. La novela sufrió numerosos cortes de censura, pese a ser interpretada como una defensa del nacionalismo católico y del falangismo. La censura le obligó a cambiar *el final* por otro, donde regresaba acompañado de Magdalena embarazada a su patria, para ponerse el uniforme y partir para las trincheras.

No es casual que, en su búsqueda, el destino juegue un rol central. La historia, como elemento sorpresivo, es lo que impondrá la identidad del sujeto que ha dejado de escribir su diario de vida para actuar:

Pero Javier ya no era dueño de sí ni podía disponer su vida de acuerdo con su voluntad. Los ramalazos de la Historia la sacudirían como las olas jugaban con el barco. Y la historia se calzaba coturnos de tragedia y por encima de los hombres lanzaba sus gemidos. (Torrente Ballester, 1943, p. 381)

Su existencia deja de estar bajo su dominio para pasar a depender de los azares y tragedias de la Historia. Esta anagnórisis que tiene el protagonista al final de la novela es lo que lo transforma en aquel modelo heroico que buscaba el grupo falangista. Hacer de sus seguidores mártires sacrificados por su patria. Como plantea Torrente Ballester en su primer artículo de *Escorial*:

Considera, lector, que eres español, y que este ser español no puedes evitarlo. La vida de la Patria condiciona de tal manera tu propia vida, que si se salva te salvarás, y si perece, perecerás necesariamente (...). En otros tiempos el hombre albergaba cierta posibilidad de salvación individual aun ante el fracaso de la Patria. La aventura nacional no era nunca totalitaria. Las cosas transcurrían más lentamente. (...) No hay español discreto que no sepa que su vida, hoy por hoy, depende íntegramente de la vida de la Patria. (Torrente Ballester en Iáñez Pareja, 2008, p. 614).

El final constitutivo como un *laus deo* cierra una obra que se representa como un viaje de aprendizaje y encuentro con el destino. El periplo por una ciudad como París refuerza aquellos valores esenciales que inculca la moral falangista. La vuelta a España representa la adhesión completa de los personajes a la ideología nacionalista, gracias a la conversión que lograron por la purificación moral tanto del

cuerpo como del alma. Volver a la Patria significa aceptar, finalmente, el lugar del hombre en la historia. Torrente Ballester marca con este epílogo, esperanzador y trágico a la vez, los sentimientos dicotómicos que conforman una edición posterior a su escritura, en donde la hegemonía de la Falange había caído finalmente.

Bibliografía

Anónimo (2007). *Evangelio según san Lucas. El nuevo testamento*. Buenos Aires: Fundación palabra de vida.

Barthes, R. (1980). *El mito, hoy. Mitologías*. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

— (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.

Girard, R. (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.

Gómez Pérez, A. (1998). Torrente Ballester y el espectro del fascismo: el conflicto de Javier Mariño. *Actas XIII AIH*. pp. 631-636.

Gracia, J. (2006). Rehacer la memoria. Cultura y fascismo en la España democrática. *Olivar*. 7(8). pp. 87-106.

Graves, R. (1993). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza.

Iáñez Pareja, E. (2008). *Falangismo y propaganda cultural en el «Nuevo Estado»: La revista Escorial (1940-1950)*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Kirk, G.S. (1990). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.

— (1992). *La naturaleza de los mitos. La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Labor.

Losada Goya, J. M. (2008). Mitología: teoría y práctica. *Amaltea*. (0).

— (1994). Deconstruccionismo y método. *Rilce*. 10(1). pp. 111-122.

Mainer, J. C. (1971). *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.

Martín Gijón, M. (2010). La visión de París como reflejo de las dos Españas: *Niebla de cuernos* (1940) de José Herrera Petere y *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester. *Anuario de Estudios Filológicos*. (XXXIII). pp. 161-171

Torrente Ballester, G. (1943). *Javier Mariño*. Barcelona: Seix Barral.

LOS TONOS DE GIL DE BIEDMA: ESCRITURA Y FINAL EN EL DIARIO DE 1985

Germán Prósperi
Universidad Nacional del Litoral - Universidad Nacional de Rosario
germanprosperi@gmail.com.ar

Resumen

La publicación de los Diarios de Jaime Gil de Biedma en 2015 permitió conocer nuevos fragmentos de su escritura autobiográfica. Además del conocido "Retrato del artista en 1956", la edición de Andreu Jaume incluye el "Diario de *Moralidades*", "Diario de 1978" y "Diario de 1985". Los episodios desencadenantes de cada texto son explícitos: la escritura de su segundo poemario, la relación con Josep Madern y el período de internación en el hospital Claude Bernard de París para someterse a un tratamiento contra el sarcoma de Kaposi, síntoma del SIDA que el poeta padecía.

En esta oportunidad nos detendremos en este último diario para caracterizar sus tonos, definir su lugar en la serie autobiográfica y postular una hipótesis sobre el fin de la escritura, tópico altamente visitado por la crítica biedmana.

Palabras clave: diario, final, Gil de Biedma, tono.

La publicación de *Diarios 1956-1985* de Jaime Gil de Biedma permitió conocer el cierre de una curva autobiográfica iniciada varios años antes. Tal como sabemos el poeta había publicado en 1974 *Diario del artista seriamente enfermo*, texto que luego incluyó, con notorias ampliaciones y con el título "De regreso a Ítaca", en *Diario del artista en 1956*¹, publicado póstumamente en 1991 también en Barcelona y por la Editorial Lumen.

Los *Diarios* de 2015 no solo recuperan esas escrituras sino que incluyen tres fragmentos inéditos: "Diario de *Moralidades* 1959-1965", "Diario de 1978" y "Diario de 1985". La puesta en circulación de estos textos responde a la necesidad de dar a conocer otras escrituras autopoéticas (Casas, 2000) del autor, tal como también supuso en 2010 la publicación de sus cartas, edición también preparada, al igual que los *Diarios*, por Andreu Jaume.

¹ Los otros fragmentos son "Las islas de Circe" e "Informe sobre la Administración General en Filipinas".

Los tres nuevos diarios incorporados a esta última edición describen coordenadas precisas en la vida del autor. El “Diario de *Moralidades*” abarca los años de escritura del segundo poemario del poeta catalán, momento central de los esfuerzos biedmanos por construir un personaje moral que diera forma definitiva a su voz. El “Diario de 1978”² se escribe tres años después de la primera publicación de la obra reunida y registra la relación con el actor Josep Madern y el tercero se produce tres años después de la segunda publicación de *Las personas del verbo*. Gil de Biedma escribe el “Diario del 1985” en el Hospital Claude Bernard de París, donde el poeta había ingresado con diagnóstico de sida.

Una de las características centrales del D 1978 es su no fragmentarismo en oposición al texto anterior. En efecto, mientras que el “Diario de *Moralidades*” está fechado en cada una de las entradas que abarcan los seis años del registro a través de una superposición de fragmentos de excesiva brevedad³, el D 1978 no presenta cortes por fecha, salvo las indicadas en algunas cartas que se incluyen en el cuerpo del texto.

En otros trabajos (Prósperi, 2016a, 2016b) me ocupé de leer el D 1978 desde las tensiones que el mismo expone entre escritura y aprendizaje y planteé algunas hipótesis acerca de la estructura fragmentaria del mismo y su estatuto literario a partir de la discusión de las clásicas tesis de Picard (1981), Blanchot (1979), Enric Bou (1996) y Álvaro Luque Amo (2016). En estas anteriores aproximaciones discutí la posibilidad de que los diarios de Gil de Biedma pudieran ser efectivamente considerados como diarios de escritor. Alberto Giordano (2011) argumenta al respecto:

Por *diario de escritor* entiendo, cuando salto de la evidencia empírica a la arrogancia conceptual, un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de *notación* y *vida* desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. (p. 93, cursivas en el original)

A partir de esta tesis la categoría quedaría reservada solo para los diarios del inicio, en los que la figuración del escritor estaba en proceso de construcción y la notación, indisciplinada en el caso de Gil de Biedma, se reducía a simples menciones

² A partir de aquí D 1978.

³ Por ejemplo, en las entradas correspondientes al año 1959 existen anotaciones que ocupan solo un renglón: “Esta madrugada, por fin, he terminado ‘Ampliación de estudios’” (Jueves 5 de marzo, p. 339); “Regreso esta mañana de Comarruga” (Martes 31 de marzo, p. 342); “Trabajo un rato en la traducción de Cucú” (Lunes 20 de abril, p. 344).

de la actividad fechada (leer, ordenar papeles, pensar en la escritura). Sin embargo, si nos centramos en la tensión o el encuentro que el texto muestra entre notación y vida pero sin abandonar el registro de lo privado y lo íntimo, también el D 1978 acepta su consideración como diario de escritor pero con algunas diferencias provocadas por la dimensión de la clausura de la obra que el devenir de la escritura pone de manifiesto.

En los dos últimos diarios, el de 1978 y el de 1985, se describe un tiempo en el que Gil de Biedma ha dejado de publicar poesía. ¿Qué registra un escritor en un diario cuando ya no hay obra, cuando se ha escrito todo lo que se deseaba escribir y se ha decidido clausurar el tránsito por el género de la poesía pero sin abandonar la presencia en los circuitos literarios, en este caso en la activa Barcelona de finales de los años 70? ¿Qué formas adquiere este registro novedoso y bajo qué condiciones se habilita la emergencia de la intimidad?⁴

Este problema puede abordarse metodológicamente a partir de la categoría de tono, que Alberto Giordano (2012) utiliza para leer los diarios de Rosa Chacel. El crítico afirma que la figuración de un escritor en sus diarios se produce por el estilo y el o los tonos de sus notaciones, esos "hallazgos verbales" (p. 148) conseguidos a través del trabajo que implica el registro diario de lo cotidiano. En este sentido, el tono nos permite plantear metodológicamente dos operaciones, las referidas a las figuraciones del escritor y a la forma que estas asumen.

En el caso del D 1978, Gil de Biedma encuentra un tono adversativo o paradójal, ya que si bien el poeta ha dejado de escribir poesía puede hallar razones de felicidad. El poeta ya no escribe pero es *feliz* y esa felicidad tampoco excluye los registros de la infidelidad, lo que habilita nuevamente la serie adversativa/paradójal: es feliz *pero* necesita ser infiel o, en términos de una intimidad comunicada, el diarista parece decir: soy feliz y necesito ser infiel. A través de esta marca, Gil de Biedma escribe un diario en el que la relación con Madern estaría siempre en un proceso que Giordano (2012) denomina "de interrupción y recomienzo" (p. 147) y que el crítico reconoce como propia de toda escritura diarística. Este poeta que ha dejado de serlo registra en una misma entrada la sensación de ser con su

⁴ La relación entre escritura de diarios e intimidad ha sido analizada por Ana Caballé (2015) en una línea que retoma los clásicos trabajos de Carlos Castilla del Pino (2002) para quien la intimidad no es nunca comunicable y el lenguaje resulta simplemente insuficiente. Caballé duda de esta tesis y plantea que es justamente la escritura de diarios lo que permite, una vez que han sido publicados, el conocimiento de la intimidad. A este problema Caballé suma la cuestión de la relación que el lector de diarios debe establecer con el autor; en lugar de hablar del pacto en la línea de Lejeune, Caballé se refiere a un ejercicio de empatía, ya que la lectura del diario "requiere el reconocimiento y la comprensión de la subjetividad ajena, de sus propios mecanismos de ser, y ese lazo empático nos construye como humanos".

amante “la primera pareja reinante en la mejor de las Sodomas posibles” (Gil de Biedma, 2015, p. 573) y al mismo tiempo proyecta el engaño como un devenir que asegura la continuidad de la figura de lo intermitente⁵.

Este tono de felicidad amenazada encuentra un punto de inflexión en el tópico de la enfermedad del poeta, quien cree volver a padecer tuberculosis; pero lejos de provocar un obstáculo, la mala salud es presentada en la misma serie que la escritura del diario y, en un nuevo gesto adversativo, estas dos instancias se potencian positivamente. No se trata de estar enfermo para poder escribir, tópico común del género, sino de escribir para enfermar y de ese modo reencontrar, otra vez, la felicidad perdida. Escribo un diario *pero* estoy enfermo.

La relación entre escritura del diario y enfermedad no es nueva en el proyecto biedmano, quien en 1957 regresa a la casa familiar de Nava de la Asunción a curarse de la tuberculosis contraída en Filipinas y registra esta experiencia en *Diario del artista seriamente enfermo*, con el plus de haber convertido ese relato en la primera parte de los diarios publicados póstumamente en 1991. Se trata entonces de un espacio conocido en el que hay lugar para la sorpresa, tal vez fingida y para insistir en la energía vital asegurada por la reiteración:

Y los buenos recuerdos de mi temporada de artista seriamente enfermo, me llevaron de la mano a la constatación de una experiencia curiosa: en algún lugar de mi diario de entonces, digo que sospecho de alguna relación entre él y mi tuberculosis, que en algún modo pienso que, de no haber llevado diario, no hubiera caído tuberculoso. ¡Y hete aquí, cuando veintidós años más tarde decido llevar durante 1978 un diario por el estilo, que a los ocho días la tuberculosis reaparece! Una coincidencia tan novelesca me pareció un presagio y casi me puso de buen humor. Me sentí rejuvenecido, feliz ante la perspectiva de tres

⁵ En ese punto es donde entendemos que el deseo, tal como Jorge Panesi (2003) hipotetizó acerca del admirado Cernuda, es el centro de la escritura biedmana, sólo que esta vez se trata de alojarlo en un género distinto que no ofrece la resistencia de la autocensura que la poesía manifestaba. Al abandonar el poema y al ingresar en los terrenos de una prosa futura, ya que solamente será leída una vez que el poeta haya muerto, el diarista encuentra el tono de su narración, aquel por el cual comunica sus decisiones de enamorado. Ese afán novelesco se construye con una peripecia que incluye el regreso de antiguos amores, tal el caso de Juan Enrique López Medrano, el joven militante del Partido Comunista de quien Gil de Biedma se enamoró en diciembre de 1976 en Sevilla, ciudad en la que leyó algunos de sus poemas y dio una conferencia sobre Luis Cernuda. Para un conocimiento de la relación del poeta con López Medrano y del registro escritural de la misma, véase la nota 5 del Diario de 1978 (pp. 576-578). La relación entre Sevilla, Cernuda (la ciudad natal del poeta de la Generación del 27) y el enamoramiento enmarcan el relato en coordenadas de un erotismo ya conocido por el poeta, quien ya había leído el texto autobiográfico de Cernuda en 1959.

meses como los de entonces. ¿Podía imaginar mejor manera de colmar la larga ausencia de Josep, mientras esté en Nueva York? (Gil de Biedma, 2015, p. 582)

El buen humor, la felicidad y el rejuvenecimiento ocupan el espacio que había sido originariamente reservado a la infidelidad y al mismo tiempo queda asegurada la continuidad de la escritura. Sin embargo, esta aparente tensión eufórica entre confesión y enfermedad empieza a mostrar sus quiebres y habilita tempranamente la figura de la clausura. Giordano (2011) sostiene que “los verdaderos diarios se interrumpen, no se cierran, porque la vida no sabe de puntos finales” (p. 105), tesis que en el caso de Gil de Biedma no se aplica. “Lo que he descubierto ahora, siendo feliz, con una certeza que se ha ido haciendo cada vez más consciente, día tras día, es que hay una parte de mí que ya no desea vivir mucho más” (Gil de Biedma, 2015, p. 587), confiesa el diarista en el inicio de 1978 y lleva al extremo el sostenimiento de la paradoja adversativa: soy feliz pero ya no deseo vivir más. Este principio estructurante de la escritura de 1978 encontrará una nueva forma de realización en el “Diario de 1985”, el diario del sida, en el cual la enfermedad ocupa, ahora sí, el primer lugar en la cadena que desemboca en la escritura y no es su consecuencia como había sido en el período anterior.

Esta melancolía no excluye la figuración de un eros desbordado sin los controles que la poesía había sufrido y que también son evidentes en la publicación del *Diario del artista seriamente enfermo* en 1974. En el caso de este último, la censura no viene impuesta desde el régimen franquista, quien seguramente hubiera ejercido su lectura condenatoria, sino del propio autor como bien ha analizado Verónica Alcalde (2009). Esta posición de auto mutilación de la confesión se mantiene a lo largo de toda la vida de Gil de Biedma. Si recordamos el pedido que el poeta le hace a Dionisio Cañas en 1989 (Gil de Biedma, 2010, pp. 441-443) en ocasión de la futura antología que el crítico estaba preparando y donde pensaba hablar abiertamente de la homosexualidad del escritor, lo cual lleva a la desesperación de su amigo, nos resulta difícil evaluar el modo en que la condición sexual se expone con detalles que al diarista ya no le preocupan porque sabe que su nueva identidad es puro futuro y será construida por el lector después de su muerte. “Hicimos el amor tiernísimamente –Josep es el único amante al que he podido en-cular sintiendo efectiva ternura– y cuando apagamos la luz para dormirnos eran las cuatro de la madrugada” (Gil de Biedma, 2015, pp. 617-618), confiesa el sujeto que empieza a despedirse porque advierte un tono que opaca, como una amenaza, la ficción feliz del amor. Esta modulación no es la pérdida del amor ni la interrupción de la escena sexual, sino la emergencia de “un miedo incalculable” (p. 620) por no saber qué hacer ante la tristeza que Josep Madern manifiesta al encontrarse sin trabajo. Lo que queda fuera de cálculo en el D 1978 habilita un úl-

timo tono, el que se expresa justamente en este descontrol. Si el diario es el espacio del fragmento calculado, de la notación diaria, del control sobre la intimidad comunicada; la imposibilidad de actuar ante la tristeza del amante no solo reaviva los prejuicios de Gil de Biedma (2015) ante su propia clase sino que proyectan la figura del silencio, el tono del final:

Hace más de dos meses que no abría este cuaderno, que termina aquí. Y no me siento muy tentado de empezar otro. Creo que me ha servido para averiguar un poco acerca de mí mismo, en esta altura de la vida. Insistir no llevaría a nada. Pienso que esta última larga interrupción se ha debido a otra cosa que al estupor de la felicidad o al estupor veraniego: escribir ya no me es necesario. Nada más triste que saber que uno sabe escribir, pero que no necesita decir nada de particular, nada en particular, ni a los demás ni a sí mismo. Vale. (p. 622)

El Diario que se había iniciado con la “sostenida placidez luminosa” (p. 573) provocada por la felicidad del amor, se cierra con la extrema tristeza de saber que ya no hay nada que decir pero que sin embargo puede decirse. Cuando en 1985 aparezcan sobre el cuerpo del poeta las marcas del sarcoma de Kaposi, tendrá que poner a prueba la decisión de reiniciar la escritura diarística para reencontrar el tono perdido o para inventar, por última vez, la persona final de su verbo.

El “D 1985”⁶ recupera el estilo del texto escrito en torno a *Moralidades* y registra 12 notaciones, entre el 21 de octubre y el 1 de noviembre, las cuales se corresponden con los doce días en los que el poeta estuvo internado en el Hospital Bichat-Claude Bernard de París. El breve texto retoma así una disciplina escritural que puede leerse en serie con la rigurosidad del tratamiento al que el autor estaba siendo sometido.

La primera entrada del lunes 21 de octubre narra el ingreso al hospital y registra la gravedad de un hecho, el “de ingresar con nombre supuesto –de Jaime Costos Sánchez he pasado a Monsieur X, y ahora parece que soy los dos a un tiempo” (Gil de Biedma, 2015, p. 625). Este proceso de impersonación se lee como una marca que viene de la propia obra, proceso descubierto en el momento de gestación del segundo poemario⁷. Pero al mismo tiempo, el diario no demora la emer-

⁶ A partir de aquí D 1985.

⁷ En carta a José Ángel Valente, del 30 de noviembre de 1959, Gil de Biedma (2010) comunica su deseo de dedicarse “intensivamente a la poesía” (p. 206), para lo cual cuenta con un arsenal de ideas que fraguan en una poética: “Mis ideas son un tanto vagas todavía, pero me gustaría hacer lo contrario que en *Compañeros*...Mientras que en éste lo que viene principalmente dado es la experiencia de mi desarrollo moral e intelectual, el próximo (al que provisionalmente he bautizado Coplas y discursos) hablaría acerca de los demás y de las cosas más dispares, fiando únicamente la

gencia de la notación de un sentimiento en que enfermedad y sensualidad construyen una serie perfectamente situada en el tiempo:

Me siento sensualmente tan bien, en cama y sometido a una disciplina médica, que hasta el miedo a la muerte, del cual me he defendido peor durante los días últimos, parece que quisiera darme un respiro. Termino de escribir esto a las siete y media. (Gil de Biedma, 2015, p. 626)

Esta obsesión por indicar el horario preciso en que la escritura se desarrolla va acompañada por el registro minucioso de las lecturas que realiza el enfermo y de las prácticas a las que es sometido: "Las horas se van en pinchazos, lecturas, una radiografía de pulmón y una minuciosa localización y medición de las máculas de Kaposi y la confección del patrón del cuerpo." (Gil de Biedma, 2015, p. 627). La lista de lecturas es amplia: *Los raros*, de Pere Gimferrer; *Capitalismo, socialismo y democracia*, de Joseph Schumpeter y *Daisy Miller*, "The Altar of the Dead" y *The turn of the screw*, de Henry James.

El D 1985 incorpora menciones a cierta posición de extranjería, lo cual remite a la marca colonialista de quien escribe, que Nora Catelli (2007) ya había identificado en el "Informe sobre la Administración General en Filipinas". Esta vez se trata de una referencia a las enfermeras martiniquesas que lo atienden, las cuales son portadoras de una carga de "simpatía y humanidad" (Gil de Biedma, 2015, p. 635) que las diferencia de "los franceses y francesas de unción" (p.635) portadores de "antipatía e intratabilidad" (p. 635). Este reconocimiento de clase también se pone de manifiesto en el modo en que el diarista cuenta el operativo para conseguir pasajes más económicos durante los fines de semana el tiempo que dure su tratamiento (p. 36). La posición del viajero inmóvil es aprovechada por el autor para reflexionar sobre cuestiones políticas de su país, marca ya identificada en los diarios anteriores. Las referencias a la situación española luego de diez años de finalizado el franquismo no difieren de antiguas valoraciones, las cuales se diluyen en comentarios de extrema generalidad: "Probablemente tendrán que pasar bastantes más años antes de que se pueda decir algo interesante y nuevo sobre la dictadura de Franco" (p. 640).

unidad del libro al hecho de que unos y otras vendrán dados a través de mi experiencia de ellos. Para ello necesito adoptar un tono y una actitud bien definidos, pero que al mismo tiempo permitan una gran variación. Creo que, fundamentalmente, he dado ya con lo que necesito. La idea me vino releendo los poemas irónico-morales de la segunda parte de *Compañeros de viaje*, creo que su éxito reside en haber tenido más o menos conciencia de que este tipo de poesía requiere la conversión del yo que habla en personaje: lo que en ellos está es Jaime Gil de Biedma *impersonating* Jaime Gil de Biedma. Bien, mi nueva "impersonación" va a ser la de comentarista y locutor de radio. (pp. 206-207)

A la enumeración de lecturas, opiniones políticas o reflexiones sobre la propia economía, el diarista suma una detallada descripción de su tratamiento médico lo cual se convierte en la marca de especificidad de esta escritura. El modo en que se escribe, permite inscribirlo en una zona en que la textualidad deviene decididamente política. Un ejemplo de cercanía es *Texto Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, de Beatriz Preciado (2008) quien define a su texto como “un ensayo corporal. Una ficción, es cierto. En todo caso y si fuera necesario llevar las cosas al extremo, una ficción autopolítica o una autoteoría” (p. 15). Si bien el texto de Preciado registra las mutaciones que su cuerpo sufre al ser sometido voluntariamente a un tratamiento con testosterona, los modos en que Gil de Biedma se refiere a los efectos que su cuerpo experimenta con el suministro involuntario de medicamentos, acerca ambos textos y define su preocupación por la vida a sostener, clave de las preguntas biopolíticas:

Formado en la época de la penicilina como panacea universal, inevitablemente concibo el tratamiento experimental y precario que estoy siguiendo como una incógnita a despejar en pocas semanas: o me muero o sobrevivo, pero de una vez. Y por supuesto, no es así: establecer con un mínimo margen de acierto mis probabilidades de sobrevivencia exige recorrer un túnel muy largo en el que cualquier desvío puede llevar a la muerte –si no es ésa la dirección en la que el túnel mismo finalmente me llevará. (Gil de Biedma, 2015, p. 629)

Lejos del espectáculo (Gasparri, 2013) que ofrecen algunas escrituras sobre el sida (Guibert, 2012), el diario de Gil de Biedma se detiene en aquello que vendrá y no tanto en lo que ha sucedido. Que el diarista exponga que se ha “sorprendido algunas veces pensando en el futuro” (p. 637), vuelve a activar la máquina de lo viviente hasta la definitiva pérdida de la voz. En este sentido, el final del diario es contundente. La vida no termina, pero sí el registro de su presencia:

38 millones de unidades.

O sea 2 ampollas de 18 millones, diluida cada ampolla con 1 cc (1ml) de agua para preparación inyectable.

Más 2/3 de 1 ampolla de 3 millones (o sea diluirla con 1 cc de agua y tomar 2/3 partes).

JGB ha seguido un tratamiento de sarcoma cutáneo, tratado actualmente con inyección intramuscular diaria. Las precauciones a tomar en estas inyecciones son las mismas que se recomiendan para la prevención de la hepatitis B. (Gil de Biedma, 2015, p. 641)

El borramiento final de la voz remite al último tono del diario, el que dice, otra vez, que la literatura ha sido excesiva, demasiado encendida para el pecho del poeta, quien resiste aún los embates del experimento médico y declara su voluntad de sobrevivir. En este punto podemos leer este final de diario con el poema final de su obra, "Canción final", a partir de una tesis que ponga en discusión estas formas de la desaparición y habilite, por el contrario, un silencio convocante.

Pensar la obra de Biedma desde el final es la operación metodológica que Túa Blesa (2004) hace al leer la obra poética completa desde el último poema. Recordemos que en su artículo el crítico planteó que el poema daba "una especie de unidad narrativa" (p. 1877) a toda su obra y que el mismo enmarca la totalidad de los poemas publicados en tanto eslabones de esas canciones que encuentran ahora su final.

La última notación del Diario de 1985 puede leerse en esa serie en la que cobra sentido el fin del proceso de impersonación que el poeta venía ensayando desde el inicio de su escritura y que nos reenvía, esta vez desde el final, a la pregunta de por qué seguir escribiendo un diario cuando ya no se escribe poesía. Roland Barthes atravesó por la misma encrucijada y encontró la fórmula que le permitía responder a ese dilema. En *Délibération*, el ensayo en el que el autor expone los argumentos del debate entre escribir o no un diario, Barthes se refiere a que ese género solo puede escribirse "a muerte". Esa es la tesis desde la que Alan Pauls (1996) lee "Noches de París", fragmento de diario incluido en el póstumo *Incidentes*. El texto barthesiano recoge las experiencias eróticas de un sujeto atormentado por un deseo que no encuentra objeto. Ese enamorado es equiparado por Alan Pauls en tanto figura del sacrificado. Se pregunta el crítico argentino:

Pero ¿qué es exactamente esta figura? ¿En qué se convierte un escritor sin (menos) su escritura? En un sacrificado. Una especie de homeless erótico que solo puede constatar una y otra vez la misma evidencia: que no hay imagen, no para él, sino para lo que él mismo ha desnudado al renunciar a escribir: su deseo. Tal vez ese sacrificio de la escritura sea lo que Barthes llamaba escribir un diario a muerte: llevar al límite la desposesión, quedarse sin escritura, perder lo más preciado para no ganar nada. (Pauls, 1996, p. 268)

En esa pérdida también Gil de Biedma se convierte en un escritor de diario a muerte, en ese sacrificado que muere por las heridas que las rosas de papel han causado a su encendido pecho, batalla por el fin perdida ya desde el primer poema.

Bibliografía

Alcalde, V. (2009). La configuración de la identidad: los diarios de Jaime Gil de Biedma. En Genoud de Fourcade, M. y Granata de Egües, G. (coords). *Escrituras del yo y de la memoria*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. pp. 185-209.

Barthes, R. (1987). *Incidentes*. Barcelona: Anagrama. pp. 83-130.

Blanchot, M. (1979). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.

Blesa, T. (2004). La poesía de Jaime Gil de Biedma. *Canción final*. *Archivo de filología aragonesa*. (59-60)2. pp. 1869-1880.

Bou, E. (1996). El diario: periferia y literatura. *Revista de Occidente*. (182-183). pp. 121-136.

Caballé, A. (2015). *Pasé la mañana escribiendo*. *Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor. pp. 209-218.

Castilla del Pino, C. (2006). *Arquitectura de la vida humana*. Madrid. Real Academia española.

Catelli, N. (2007). Diarios, experiencia colonial y fabricación de una prosa de la interioridad: Gil de Biedma en Filipinas. En *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo. pp. 91-107.

Gasparri, J. (2013). El SIDA como espectáculo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. (17). pp. 1-13.

Gil de Biedma, J. (1991). *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Plaza&Janés.

— (1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.

— (2010). *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Barcelona: Lumen.

— (2015). *Diarios 1956-1985*. Barcelona: Lumen.

Giordano, A. (2011). Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del Diario. En *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 89-108.

— (2012). Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama*, (4). pp. 147-156.

Guivert, H. (2012). *Citomegalovirus. Diario de hospitalización*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Panesi, J. (2003). Luis Cernuda: la dialéctica del deseo. En Porrúa, M. C. (ed.). *Actas Jornadas Luis Cernuda*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. pp. 77-80.

Pauls, A. (1996). *Roland Barthes. El deseo sin lugar. Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo. pp. 265-268.

Preciado, B. (2014). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Prósperi, G. (2016a). Diario sin poema. Gil de Biedma, 1978. En Gerbaudo, A. (Dir.). *Cuarto Coloquio de Investigaciones del CEDINTE*. Recuperado de http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Coloquio%20IV.pdf.

— (2016b). O me muero o sobrevivo, pero de una vez. Los Diarios finales de Jaime Gil de Biedma (1978-1985). Trabajo presentado en el *VI Seminario Hispano Argentino "Eros y Thanatos en la literatura y las artes españolas y latinoamericanas"*. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.

LA TRADICIÓN GALDOSIANA EN LA NOCHE DE LOS TIEMPOS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Mirtha Laura Rigoni
UBA / UCA
mirlaurarigoni@gmail.com

Resumen

En “La invención de un pasado” (conferencia de 1993 recogida en *Pura Alegría*, 1998), Antonio Muñoz Molina recuerda con cierta dosis de humorismo el “analfabetismo satisfecho y la voluntaria ignorancia de las mejores tradiciones literarias” (p. 213) durante los años ochenta. Dice que entonces “Galdós era un escritor tan ajeno a la sociedad literaria española como si hubiera publicado y escrito en el planeta Saturno” (p. 212). Contra las “modas” de aquella época, Muñoz Molina ya por entonces comenzaba a reivindicar una tradición en la que Benito Pérez Galdós ocupaba un sitio importante. Más recientemente, en artículos periodísticos y ensayos se ha referido a la obra del escritor canario y a su legado, que él ciertamente recoge en su narrativa. En este trabajo nos ocuparemos de *La noche de los tiempos*, relato que ha supuesto un exhaustivo trabajo de documentación sobre la vida en Madrid al comenzar la guerra civil española. Así como ocurre en los *Episodios nacionales*, los personajes de ficción se relacionan aquí con otros de existencia real y se destaca la dimensión civil de las experiencias personales vinculadas a los acontecimientos de la historia reciente. Hay, además de un interés por las vidas privadas, una pretensión de presentar los hechos históricos y a sus protagonistas con diferentes matices y sin mitificaciones.

Consideraremos aspectos diversos, entre ellos la figura del narrador y la representación del espacio urbano, estableciendo algunas relaciones con *Fortunata y Jacinta* –texto que se menciona en varias oportunidades en *La noche de los tiempos*–. Nos interesará observar tanto coincidencias como diferencias fundamentales entre la novela realista decimonónica y este texto que en el siglo veintiuno le rinde un homenaje.

Palabras clave: Guerra Civil, Madrid, Pérez Galdós, realismo.

La escritura de Muñoz Molina está atravesada por referencias a sus lecturas, por citas y apropiaciones, por menciones de escritores admirados y homenajes. En

Como la sombra que se va (2014), por ejemplo, se refiere un encuentro del narrador –una primera persona claramente autobiográfica en algunos capítulos– con Adolfo Bioy Casares y otro con Juan Carlos Onetti. En *Sefarad* (2001), extenso relato que presenta un mosaico de historias, aparecen alusiones y citas de textos de Jorge Manrique, Julio Verne, Kafka, Borges, Baudelaire y Primo Levi, entre otros. Ciertamente, las referencias al arte en general y a la literatura en particular son muy frecuentes en sus textos de ficción, así como en sus artículos periodísticos, ensayos y conferencias. En ellos encontramos no pocas menciones de Pérez Galdós.

En 2013, la Real Academia Española presentó una nueva edición de *Misericordia* de Galdós con las colaboraciones de Antonio Muñoz Molina y de Gonzalo Sobejano¹. A propósito de esa publicación, el primero escribió un artículo titulado “Admirando a Galdós” para el diario *El País*, donde reconoce, entre otras cosas, que el autor de *Misericordia* escribía

año tras año, una tras otra, novelas de una riqueza y una ambición narrativa que no habían existido en español desde el *Quijote* y *Persiles*, y que estaban a la altura de las obras maestras europeas de las que se alimentaban y con las que aspiraban a medirse. (Muñoz Molina, 2013)

Al igual que otros escritores como Rafael Chirbes o Almudena Grandes², Muñoz Molina no se guarda los elogios para don Benito, cuyas enseñanzas parecen plasmarse en su propia producción, tanto en la construcción cuidada de personajes complejos, con diferentes facetas, y su circulación o mención en diferentes relatos, como en la invención de historias en clave realista con un trasfondo histórico, o en la centralidad del espacio urbano, rebosante de vida y movimiento.

Como ejemplo de esto último, la descripción del mercado de El Rastro en *Los misterios de Madrid* de Muñoz Molina nos recuerda algunas representaciones literarias del Madrid de Galdós, por su minuciosidad y colorido, y por la elección del punto de vista de un personaje que recorre, observa y se asombra ante lo que ve. El pasaje parece inspirado en el capítulo VII de *La desheredada*, novela de Pérez

¹ En esa edición de la Real Academia Española, que forma parte de la Colección III Centenario, el estudio introductorio de Muñoz Molina, titulado “La gran ventana de Galdós”, realiza una valoración del proyecto narrativo galdosiano, al que compara con el de Balzac, Dickens, Zola y Tolstói.

² Véase A. Grandes (2012). “Galdós ha sido el escritor más importante de mi vida”. *La Voz de Galicia*, 17 de marzo. Recuperado de <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2012/03/17/almudena-grandes-galdos-escriptor-importante-vida/00031331976753681541412.htm> y Chirbes, R. (28 de diciembre de 2013). “En la orilla, de Chirbes, libro del año, y su autor homenajea a Galdós”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/12/23/actualidad/1387797644_947950.html

Galdós publicada en 1881, donde la protagonista, llena de asombro, se deja llevar por la multitud mientras contempla el espectáculo callejero.

Como en *La desheredada*, hay en las ficciones de Muñoz Molina personajes muy quijotescos que se dejan influir por sus lecturas –aunque también, en gran medida, por el cine a la manera de los de Juan Marsé– a tal punto que en ocasiones el mundo ilusorio cobra más consistencia que la realidad de la vida. Esto ocurre, por ejemplo, en *Sefarad*, con el protagonista del capítulo titulado “Olympia”, al igual que con los protagonistas de *El viento de la luna* y de *El jinete polaco*.

“Doquiera que el hombre va” es el título de un capítulo de *Sefarad*, donde se presentan unas historias mínimas que transcurren en un barrio de inmigrantes; pero la cita de *Fortunata y Jacinta* de Galdós o la alusión al fragmento donde la hallamos están presentes también en otras partes del texto donde se hace referencia a la posibilidad de asomarse a las historias reales como si se tratara de ficciones. En *Fortunata y Jacinta*, Juanito Santa Cruz conoce a Fortunata cuando va a ver a Plácido Estupiñá, anciano servidor y amigo de su familia, que está enfermo. El narrador señala que “si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no” (Pérez Galdós, 1994, T. I, p. 181).

Un personaje de *Sefarad* es una mujer que huyó de la Argentina en los años setenta, durante la dictadura. Refiriéndose a una anécdota familiar que ella le contó, dice el narrador que “cada cual lleva consigo su novela, tal vez no el relato entero de su vida, sino un episodio en el que cristalizó para siempre” (Muñoz Molina, 2001, (p. 530). Y en el capítulo titulado “Olympia”, un oficinista de una ciudad provinciana –personaje que tiene mucho en común con el protagonista de *El dueño del secreto*–, considera su propia existencia como una “novela secreta y trivial” por encima de la cual se destaca “otra novela que yo vivía o que me inventaba para mí mismo, no la novela de mis actos, sino la de las cosas que no me sucedían, la de los viajes que no llegaba a hacer” (Muñoz Molina, 2001, p. 238).

También en *La noche de los tiempos* un intertexto clave es *Fortunata y Jacinta*. Gran parte de esta extensa novela transcurre en Madrid en los meses previos y en el comienzo de la Guerra Civil. Ignacio Abel, el protagonista, es un arquitecto que está al frente de las obras de la Ciudad Universitaria. Sus orígenes fueron modestos: un padre maestro de obras y una madre a cargo de una portería. Huérfano de niño, con el apoyo familiar pudo estudiar y recibirse. Luego se casó con Adela, una mujer perteneciente a una familia conservadora y católica; las influencias del padre de ella hicieron posible que consiguiera buenos trabajos, e incluso ya casado

pudo irse un año a Alemania para perfeccionarse. Tiene una hija y un hijo, un niño débil que admira a su tío, el único hermano de su madre, un falangista a quien Abel desprecia. Está afiliado al Partido Socialista y tiene un carnet de la Unión General de Trabajadores, pero vive como un burgués en un piso del barrio de Salamanca. En 1935, Abel tiene 45 años y conoce a Judith Biely, una joven estadounidense que está viajando por Europa; ellos se enamoran y se convierten en amantes. Si bien aquí la historia privada y personal no dobla a la historia del país, como sucede en *Fortunata y Jacinta*³, la agitación social y política corre paralela a ciertas vicisitudes que se presentan en la vida de los protagonistas en torno al adulterio. Aunque las coincidencias argumentales no van más allá, hay otros puntos de contacto.

Vida y literatura se entrecruzan cuando la joven estadounidense recorre la ciudad llevando consigo un ejemplar de *Fortunata y Jacinta*:

En Madrid las novelas se parecían más a la verdad. Judith Biely asistía a las clases del profesor Salinas sobre *Fortunata y Jacinta* (...) y los nombres de lugares que en sus lecturas anteriores le habían parecido tan improbables y fantásticos ahora los encontraba en los mapas del metro y en los letreros de las esquinas de las calles. Iba leyendo en el tranvía y al bajarse en la Puerta del Sol y dar sólo unos pocos pasos ya estaba en el corazón de la novela (Muñoz Molina, 2014, pp. 295-296).

Ignacio Abel le cuenta que diseñó un mercado y la Escuela Nacional Pérez Galdós en el barrio de La Latina, donde él nació. Entonces Judith busca estos lugares “con el mismo celo con que seguía el rastro de los personajes de Galdós” (Muñoz Molina, 2014, p. 300).

Al considerar cómo se incorpora el contexto histórico en *La noche de los tiempos*, notamos que este se encuentra en un primer plano en muchos pasajes, más al estilo de los *Episodios Nacionales* que de las novelas contemporáneas de Galdós⁴. Pero ¿cómo se produce el acoplamiento de los personajes a los acontecimientos de la historia de España? En Galdós por las tertulias; aquí más bien por encuentros de Abel con amigos, conocidos, compañeros de trabajo, con la familia de Adela; en Galdós, y también aquí, por el contacto con políticos y otras figuras que permanecerán en la memoria colectiva y porque algunas acciones transcurren en las calles de un Madrid que se transforma con la agitación social y la violencia. Así,

³ Véase, respecto de este tema, Hans Hinterhäuser, 1963, pp. 237-247.

⁴ Nos referimos a la historia política y social, pero sin dejar de lado la consideración de la historia de la cultura, de las costumbres, con los aspectos psicológicos que se derivan de esta, como observa Hinterhäuser (1963) a propósito de los *Episodios nacionales*.

como señala Hinterhäuser respecto de Galdós, los personajes inventados también en *La noche de los tiempos* desempeñan un papel menor en el acontecer histórico o incluso tropiezan con la historia real⁵. Esto se intensifica cuando la acción transcurre en julio de 1936, al comenzar la Guerra Civil; entonces algunos de ellos son testigos de hechos importantes que luego referirá la Historia.

Abel interactúa con políticos e intelectuales reconocidos. Es amigo de José Moreno Villa y lo visita en la Residencia de Estudiantes. Trabaja con Juan Negrín, secretario de las obras de la Ciudad Universitaria. Da una conferencia a la que asisten María de Maeztu, la señora Bonmartí de Salinas y Xenobia Camprubí, conocidas de su mujer. A Juan Ramón Jiménez se lo menciona en varias oportunidades pero no interviene en la acción (lo mismo ocurre con Lorca y Ortega y Gasset, o con Largo Caballero y Alcalá Zamora). Alusiones a los hábitos y a lo cotidiano dan pie a que se haga referencia directa o indirectamente a figuras de la política, como cuando se afirma que a don Francisco, padre de Adela, “lo que lo arrebatava de verdad era la oratoria de don José Calvo Sotelo” (Muñoz Molina, 2014, p. 207).

Abel va a saludar a Manuel Azaña antes de irse del país y evoca otro encuentro que tuvo con él tiempo atrás. En la Alianza de Intelectuales Antifascistas, busca noticias sobre quien fue profesor suyo en Alemania y ha desaparecido, se cruza con Alberti y con María Teresa León y se entrevista con José Bergamín.

Para construir a sus personajes y referir el inicio de la guerra, Muñoz Molina se documentó, como Galdós, con fuentes diversas. En realidad Abel no estaría inspirado en Modesto López Otero, el arquitecto que llevó adelante las obras de la Ciudad Universitaria, sino en el escritor Arturo Barea, cuyas memorias sirvieron para delinear algunos rasgos del protagonista y el ambiente de esos días confusos. Muñoz Molina explica que consultó además las memorias de Julián Marías y que conoció detalles de los acontecimientos por referencias directas de quienes vivieron aquella etapa⁶. Además, como cualquier persona de este siglo en un país libre y con recursos mínimos, ha podido acceder sin dificultad a los diarios que le interesaban y a otras publicaciones tanto en papel, en bibliotecas y archivos, como en sitios de Internet.

En cuanto a Galdós, Rodolfo Cardona (1968), a propósito de los *Episodios nacionales*, reconoce las fuentes libreas que consultó –textos de historia, biografías,

⁵ Véase Hinterhäuser (1963, p. 236).

⁶ El escritor habló sobre estas fuentes en una entrevista. Al referirse a Arturo Barea mencionó el tercer tomo de sus memorias, titulado *La llama* (J. Ruiz Mantilla (21 de noviembre de 2009). “Contra los fanatismos”. *El País*. recuperado de https://elpais.com/diario/2009/11/21/babelia/1258765935_850215.html)

textos costumbristas, memorias, crónicas retrospectivas, folletos–, el archivo viviente –correspondencia– y el material gráfico –trece álbumes con recortes de revistas ilustradas, a partir de cuales Cardona se refiere a la “inspiración pictórica” en el escritor canario–.

Imágenes de Madrid

Antes de la guerra, la ciudad en *La noche de los tiempos* tiene un movimiento y un colorido similares a los de algunos pasajes galdosianos. La pensión donde vive Judith está frente a la plaza de Santa Ana,

llena de puestos de hortalizas y de flores cubiertos por toldos, ocupada por el clamor de los gritos agudos de las vendedoras y los gorjeos de los pájaros en venta en sus jaulas de alambre, por los pregones y las flautas de los afiladores y el rumor de las conversaciones a voces que salían por las puertas abiertas de par en par de los cafés (Muñoz Molina, 2014, p. 194).

La vida adulta de Ignacio se desarrolla pasada la primera década del siglo veinte, pero él recuerda el Madrid que representó Galdós en muchas novelas y, como los personajes de don Benito, guarda en la memoria algunos hitos históricos; tenía trece años en 1903 cuando vio al rey a quien habían coronado meses antes: “(...) lo había visto pasar en una carroza rodeado de gorros dorados con penachos de plumas” (Muñoz Molina, 2014, p. 267).

La ciudad suscita impresiones casi opuestas en los protagonistas: antes de conocerla era “una capital de la imaginación para Judith Biely, resplandeciente de promesas y de literatura”; en cambio para Abel, era “el escenario desastrado en el que había vivido con desgana desde que nació y hacia el que sentía una mezcla incómoda de irritación y ternura” (Muñoz Molina, 2014, p. 292).

Los amantes se encuentran en sitios ajenos al movimiento y a la mirada de la gente: van a una casa de citas o pasean por el Jardín Botánico “en la mañana tibia y húmeda de octubre, con un vago olor a humo y a hojas caídas en el aire” (Muñoz Molina, 2014, p. 194) y por el Museo del Prado cuando este acaba de abrir.

Pero con el comienzo de los disturbios, se introduce en la novela la técnica del *collage* al estilo de *Manhatan Transfer*, de Dos Passos. Se alude a los carteles electorales pegados unos sobre otros cubriendo las fachadas en la Puerta del Sol. Todo se mezcla, se superpone:

Carteles con grandes letras rojas o negras recién pegados en los muros; brazos musculosos, mandíbulas violentas, manos abiertas o puños cerrados; esvásticas, haces y flechas, hoces y martillos, águilas con las alas desplegadas; anuncios de coñac y carteles taurinos; efigies de gigantes pintadas en grandes lonas sobre las fachadas y proclamando la proximidad de la Revolución o la del estreno de una película de bandoleros andaluces (...). (Muñoz Molina, 2014, p. 335).

Este tipo de enumeraciones se utiliza no solo para la descripción de lo urbano sino para dar cuenta de la sucesión de acontecimientos: las imágenes de los noticieros, los títulos de noticias publicadas en los diarios y la alusión a fotografías y a lo que se escucha en la radio (himnos políticos, marchas militares, el lenguaje grandilocuente de las proclamas de los oradores): “De la sangre de nuestros mártires que caen bajo las balas inicuas de los sicarios bolcheviques crecerá vigorosa la semilla de una España nueva” (Muñoz Molina, 2014, p. 335).

También encontramos, narradas en forma paralela, las actividades cotidianas que desarrollan en la ciudad quienes van a ser asesinados, con pocas horas de diferencia: el teniente José Castillo, oficial de la Guardia de Asalto, y del diputado Calvo Sotelo (Muñoz Molina, 2014, p. 582).

Madrid se transfigura cuando comienza “el carnaval de la muerte” (Muñoz Molina, 2014, p. 83) y se introducen imágenes oníricas o cinematográficas: “La realidad se quebraba en imágenes inverosímiles que de pronto se volvían comunes, con la súbita discontinuidad de una película en la que faltaban fotogramas: de dónde habían salido las armas que ahora parecía agitar todo el mundo (...)” (p. 621). Abel no puede encontrar a la mujer que ama y “se le confunden en el recuerdo lugares y tiempos, caras de esa noche, fotogramas discontinuos en la ciudad fantástica por la que va buscando a Judith como por los escenarios de un sueño” (p. 628).

Lo vertiginoso de los cambios en la ciudad ante la irrupción de la violencia se manifiesta con metáforas y comparaciones originales, y con sinécdoques: “Madrid como una burbuja de cristal turbulenta de palabras gritadas o impresas y de músicas y ráfagas secas de disparos (...)” (Muñoz Molina, 2014, p. 645); “(...) ha visto transfigurarse de la noche a la mañana caras de personas a las que creía conocer desde siempre; convertirse en caras de verdugos, o de iluminados, o de animales fugitivos (...)” (p. 41).

La esperpéntica normalización del horror nos recuerda algunos pasajes de *Luces de Bohemia* de Valle Inclán:

Tan sólo a unos metros de donde el policía acaba de morir después de un vómito de sangre que mancha las manos y los puños de la camisa de Jiménez de Asúa, los parroquianos que discuten de fútbol en la barra de un bar o el frutero que sube la persiana metálica de su tienda no se han enterado de nada. (Muñoz Molina, 2014, p. 343)

“Hoy le tocaba a uno de éstos”, observó alguien cerca de Ignacio Abel, “ayer mismo unos señoritos de Falange mataron en la esquina a uno que vendía el periódico comunista”. “Uno a uno, como en el fútbol”. “Mañana seguro que toca el desempate”. Para entonces una ambulancia se había llevado el cadáver y unos operarios municipales habían limpiado la acera con escobones y chorros de agua. (Muñoz Molina, 2014, p. 346)

Abel contempla el derrumbe de la cúpula de una iglesia devorada por las llamas y piensa en la insensatez de la destrucción: “(...) hombres y mujeres danzaban como si celebraran la apoteosis de una divinidad primitiva (...)” (Muñoz Molina, 2014, p. 190). La visión no es maniquea: “Los nuestros ejecutan con furia y torpeza; los otros con una metódica deliberación de matarifes” (Muñoz Molina, 2014, p. 190).

Casi siempre la mirada que capta lo que ocurre en la ciudad es la de quien recorre las calles, aunque también hay miradas de altura, como cuando Abel se encuentra con Van Doren en un edificio céntrico y ve desde una ventana con prismáticos la plaza de España, el Cuartel de la Montaña y a hombres armados en las esquinas.

La descripción de los espacios interiores también es minuciosa, sobre todo la de la vivienda de Ignacio en Madrid, que se ve muy diferente cuando la habita la familia y cuando él se queda solo en la ciudad. Como en otras novelas de Muñoz Molina, referencias a los álbumes de fotos, los telegramas y las cartas disparan la evocación de episodios de la vida familiar del protagonista.

La voz del narrador

Así como en *Fortunata y Jacinta* el tímido narrador en primera persona que al principio de la novela admite haber conocido a la familia Santa Cruz se diluye rápidamente en una voz omnisciente, en *La noche de los tiempos*, una voz en tercera persona introduce la visión de Ignacio Abel, pero también en algunos pasajes las de otros personajes como Adela, Moreno Villa o Judith –valiéndose a veces, como tan frecuentemente lo hacía Galdós, del discurso indirecto libre–. Además, se encuentra con frecuencia en este relato una primera persona que el lector aso-

cia con la voz del autor, quien explicita su intento de imaginar las cosas tal como habrían sucedido, su esfuerzo por lograr una reconstrucción no solo de los hechos sino también de toda una época: “No me cuesta nada imaginarlo a José Moreno Villa” (Muñoz Molina, 2014, p. 58); “Ahora lo veo mucho mejor...” [refiriéndose al protagonista] (p. 16); “Yo catalogo los bolsillos de Ignacio Abel” (p. 164). Algunos pasajes se refieren al esfuerzo por reconstruir, por imaginar, porque la voz no se corresponde realmente con la de un testigo de los hechos que recuerda:

Quiero imaginar con la precisión de lo vivido lo que ha sucedido veinte años antes de que yo naciera y lo que dentro de no muchos años ya no recordará nadie (...) y para hacerlo de verdad necesitaría algo casi tan imposible como la clarividencia de un pasado muy anterior a la propia memoria: necesitaría la inocencia sobre el porvenir, la ignorancia absoluta sobre lo que es ya inminente (...) Pero quién podrá adelantar la mano traspasando la barrera del tiempo; tocar las cosas, no sólo imaginarlas, no sólo verlas en vitrinas de museos o fijándose mucho en los pormenores de las fotografías (...). (Muñoz Molina, 2014, pp. 575-576)

Toco las hojas de un periódico –un volumen encuadernado del diario *Ahora* de julio de 1936– y me parece que ahora sí estoy tocando algo que pertenece a la materia de aquel tiempo; pero el papel deja, en las yemas de los dedos, un tacto de polvo, como de polen muy seco, las hojas se quiebran en los ángulos si no las paso con la cautela necesaria. No me cuesta nada conjeturar que Ignacio Abel leería ese periódico, republicano y moderno, templado políticamente, con excelente información gráfica (...). (Muñoz Molina, 2014, p. 577).

Como sucede en otras novelas de Muñoz Molina, el narrador se refiere a la acción de mirar o de elegir un plano, un ángulo particular que tomaría una cámara para una película: “Sin sombrero y con la cartera absurdamente en la mano lo veo desde la otra acera bajando por la calle de Alcalá” (Muñoz Molina, 2014, p. 616); “Dos hombres vistos desde lejos, desde arriba (...) una tarde de octubre de hace setenta y tres años” (p. 673). Con esta y otras referencias similares a los años transcurridos, se sitúa el tiempo de la enunciación en 2009.

La voz narrativa se identifica con la visión del protagonista cuando este va a ver a Bergamín en la Alianza de Intelectuales Antifascistas: “Casi puedo verlo, como si fuera yo mismo quien se ha sentado delante de él, quien se aclara la garganta y traga saliva (...).” (Muñoz Molina, 2014, p. 720).

En el último capítulo, se alude a la clausura de esta mirada, lo que coincidirá justamente con el final de la historia. Judith marcha hacia un porvenir ignorado, “un

mañana inmediato que ella no vislumbra y yo no sé ya imaginar (...)” (Muñoz Molina, 2014, p. 958)

Una España diferente

Clara Lida (1968) observa en Galdós un paso del entusiasmo a la decepción a partir de la Revolución de 1868 y lo que siguió a este acontecimiento: los disturbios, el asesinato de Juan Prim, la República efímera y el papel que cumplió la burguesía en la Restauración. Socialista y republicano, Galdós era un progresista, moderado, pacifista, antimilitar y anticlerical que confiaba en la regeneración y modernización de España con justicia y libertad, con educación y progreso material. Lo decepcionó que luego de esa reacción contra la corrupción monárquica que fue la Revolución de septiembre no se pudiera consolidar la República y se volviera a la mediocridad borbónica con la Restauración.

En más de un sentido Ignacio Abel se parece a Galdós: le interesa la modernización social de España, la arquitectura que no esté al servicio de la decoración sino que sirva para hacer mejores las vidas de las personas (véase p. 107) y cree que la mejor forma de mejorar el mundo es con barrios dignos para trabajadores.

desconfiaba de la vaguedad de las palabras, de los vapores calientes y tóxicos de los discursos, amaba los actos concretos y las cosas tangibles y bien hechas. Una escuela con aulas luminosas y cómodas, con un buen patio de juegos, con un gimnasio bien equipado; un puente trazado con solidez y belleza (Muñoz Molina, 2014, p. 261)

Abel se siente incómodo con Eutimio, quien trabajaba para su padre cuando él era un niño y ahora sigue haciéndolo para él. Eutimio afirma que Ignacio no entiende la lucha de clases porque tiene una posición acomodada. Este desea la justicia social pero tiene “miedo a la furia de quienes esperaban acelerar su llegada mediante la violencia de una revolución probablemente sanguinaria” (Muñoz Molina, 2014, p. 264). Cuando lleva al capataz a Cuatro Caminos, donde el hombre vive, ve niños con ropas viejas y alpargatas rotas, algunos tullidos, y no puede evitar comparar la suerte de estos con la de sus propios hijos. En el viaje que hace a Cádiz con Judith, intenta disuadirla de las “seducciones tramposas del pintoresquismo” porque “ese niño descalzo y cubierto con un sombrero de paja que les saludaba montado en un burro diminuto probablemente estaba destinado a no pisar nunca la escuela” (p. 427).

Aunque Abel condena rotundamente a quienes se levantan contra la República, “los que venían avanzando en dirección a Madrid (...) los que cazaban a caballo

a los campesinos igual que si exterminaran alimañas” (Muñoz Molina, 2014, p. 549), no libera de culpas a los suyos: “Ellos sublevaron y ellos tienen la culpa de que empezara la matanza. Ellos merecen perder pero nosotros hemos cometido tantas barbaridades y tantas estupideces que no nos merecemos ganar” (pp. 907-908).

Como Galdós, Abel confiaba en el progreso de España:

Pero cómo no haber creído en el progreso, en que el presente y el porvenir eran el país luminoso al que uno pertenecía, a diferencia de los habitantes tristes del pasado, confinados en ese reino decrepito, que él conocía muy bien porque pasó allí la primera parte de su vida. (...) el Madrid de otro siglo, con mujeres de chales negros y hombres de barbas y grandes bigotes y capas cubriéndoles la boca en invierno y sombreros de hongo; con tranvías de mulas y carretones de chirriantes ruedas de madera que subían despacio la cuesta de la calle Toledo (...) El progreso no había sido un espejismo de cerebros recalentados por vapores verbales: él había asistido a la irrupción de los tranvías eléctricos y los automóviles, de los teléfonos y los barracones del cinematógrafo (...) (Muñoz Molina, 2014, p. 934)

También como a Galdós, aunque por motivos diferentes, la marcha de los acontecimientos decepcionó a Ignacio Abel: “Pero ahora Madrid, cuando caía la noche, era más oscuro y más peligroso y más deshabitado que un bosque medieval y los seres humanos actuaban como chacales, como hordas primitivas (...)” (Muñoz Molina, 2014, p. 935)

Señala Ricardo Gullón (1972) que en la primera serie de los *Episodios nacionales*, la guerra se desplaza a un primer plano y el personaje de Gabriel Araceli se integra al protagonista colectivo. En cambio en *La noche de los tiempos*, a pesar de las numerosas referencias a la situación social y política del momento en España y a la interacción del protagonista con figuras de existencia real que jugaron un papel más o menos relevante en los acontecimientos referidos, en el centro de la historia está el romance de Judith e Ignacio, el intento de suicidio de la mujer de este y el viaje a los Estados Unidos sin conciencia aún de la emigración.

Para concluir, citamos un fragmento de otro artículo de Muñoz Molina:

[Galdós] No quería reconstruir un pasado lejano a la manera de la novela histórica, en la tradición todavía cercana de Walter Scott o de Victor Hugo. El pasado que le importaba era aquel que se extendía hasta

los orígenes inmediatos del presente: el que aún estaba dentro de los límites de la memoria viva, aunque ya en el filo de su disolución. Y le importaba por razones muy prácticas, de una extrema urgencia vital y política. Quería comprender su tiempo. Quería intervenir en él como ciudadano. Quería indagar el modo en que las circunstancias históricas se entrecruzan con los destinos personales, cómo son los hilos entre lo privado y lo público: comprender no solo las cosas que sucedieron, sino las que estuvieron a punto de suceder; resistirse al fatalismo de lo inevitable. (Muñoz Molina, *El País*, 2011)

En su escritura –tanto en sus relatos de ficción como en sus ensayos, crónicas, columnas y otros artículos–, Muñoz Molina expone explícita o implícitamente un interés similar por ese pasado que se encuentra aún en la memoria viva de los mayores. La voluntad de comprender la historia reciente no se separa tampoco en él de la urgencia por entender el presente e intervenir en la sociedad desde su lugar.

Bibliografía

Cardona, R. (1968). "Apostillas a los Episodios nacionales de B.P.G., de Hans Hinterhäuser". *Anales Galdosianos*. (Año III). pp. 120-142.

Gullón, R. (1973). "Los Episodios: la primera serie". En Rodgers (ed.). *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus.

Hinterhäuser, H. (1963). *Los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos.

Lida, C. (1968). "Galdós y los episodios nacionales, Una historia del liberalismo español". *Anales Galdosianos*. (Año III). pp. 61-77.

Muñoz Molina, A. (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.

— (1994). *El dueño del secreto*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (1998). *Pura alegría*. Madrid: Alfaguara.

— (2001). *Sefarad*. Madrid: Alfaguara.

— (2006). *El viento de la Luna*. Madrid: Alfaguara.

— (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.

— (10 de septiembre de 2011). "El país de Galdós". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/09/10/babelia/1315613536_850215.html

— (28 de agosto de 2013). "Admirando a Galdós". *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/28/actualidad/1377702083_485658.html

— (2014). *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral.

Pérez Galdós, B. (1981). *La desheredada*. (7^o ed.). Madrid: Alianza Editorial.

— (1994). *Fortunata y Jacinta*. (4^o ed.). Madrid: Cátedra.

CUENTOS QUE HABLAN DE UN PROYECTO NARRATIVO. *AMANTES Y ENEMIGOS* DE ROSA MONTERO

María del Rosario Keba
UNL, FHUC
mkeba@fhuc.unl.edu.ar

Resumen

Esta producción surge como parte de las tareas de investigación encaradas para la escritura de la tesis del Doctorado en Humanidades con mención en literatura cuyo título tentativo es “De la autoficción a la inestabilidad genérica en la novelesca de Rosa Montero (1993-2013)”.

Aquí nos ocuparemos de pensar cómo funciona la antología de cuentos dentro de la presunta heterogeneidad del discurso que manifiesta el corpus recortado para el trabajo de tesis. Esta heterogeneidad no sólo atañe a la construcción de la trama, sino también que se vincula con lo referente a la estructura novelesca. Analizar la colección de cuentos de *Amantes y enemigos* (1998) –antología no incluida en el corpus de tesis– se vuelve una tarea imposible de no realizar en tanto reconocemos en ella la reiteración de procedimientos textuales que contribuyen a dar diferentes matices a temas recurrentes en la producción de Montero. El gesto irónico, la reflexión sobre el tiempo, la búsqueda de sí mismos de los personajes y el transparentar el propio proceso de la escritura están funcionando en los cuentos y permiten leer en ello un proyecto narrativo que se desarrolla en gran medida dentro del período temporal que estudiamos.

Palabras clave: cuentos, ironía, metaficción, proyecto narrativo.

La presente comunicación lee la colección de cuentos de Rosa Montero *Amantes y enemigos*, publicada en 1998. La misma recupera distintas producciones que contribuyen a revisar el período anterior que abarca unos veinte años. Esto permite vislumbrar constantes temáticas y formales que dan cuenta de un proyecto narrativo en el que la autora está embrionariamente adelantando planteos que comienzan a tener importancia a partir de *Bella y oscura* (1993). *Amantes y enemigos* reúne diecinueve historias que plantean un complejo entramado de conflictos personales y sociales (varios ligados a los temas identitarios y pasionales) que tensionan y distancian a sus protagonistas. La organización interna de los re-

latos dispuesta con un criterio cronológico genera la posibilidad de repasar la articulación del programa narrativo. Ya en su prólogo la escritora nos explicita su posición frente al género.

Aunque como lectora soy una gran aficionada a los volúmenes de cuentos, creo que como escritora prefiero hacer novelas. Y las prefiero porque son más grandes y más anchas, porque te ofrecen más lugar para la aventura, porque suponen un largo e incierto viaje al mundo fabuloso de lo imaginado. Y en ese vasto territorio cabe todo. (Montero, 1998, p. 9)

Así pues, de la cita surge que creer y preferir se imponen como un claro gesto de conciencia escrituraria frente a los géneros. Si la novela supone para Montero un vasto territorio en el que cabe todo, el cuento se define como su contracara, como el espacio menor y más angosto que restringe la aventura y supone un corto y seguro viaje en el que la aventura es mínima.

Pero notamos también que esta declaración de preferencia la lleva a desnudar la productividad del cuento para ella.

También con el tiempo he aprendido que estas ficciones cortas poseen curiosas propiedades para quien las escribe. Por ejemplo, te ayudan a salir de bloqueos narrativos, a recuperar la escurridiza vitalidad de las palabras, y además pueden ser una especie de exploradores narrativos, un globo sonda lanzado hacia un nuevo campo de expresión. (Montero, 1998, p. 9)

Ahora bien, teniendo en cuenta lo que venimos exponiendo, escritura, tiempo y aprendizaje se articulan para presentar la posición de la autora frente al género. Los cuentos desde esta perspectiva representan un espacio de ejercicio narrativo en tanto facilitan romper con la imposibilidad de la página en blanco, se presentan como un vehículo para recuperar la palabra escrita, para indagar tentativamente diferentes temas y arriesgar posibles formas de tratamiento. Teniendo en cuenta lo expuesto esta antología nos posibilita reconocer en ella la existencia de un proyecto literario claro.

En el prólogo dirá:

Y así, hay cuentos que escribí creyendo que se acababan en sí mismos y que volvieron a aparecer mucho después transmutados o desarrollados en ficciones más largas: "Paulo Pumilio", cuyos ingredientes retomé

once años más tarde para mi novela *Bella y oscura*". (Montero, 1998, pp. 9-10)

Por otro lado, este primer cuento que abre la colección es también el más extenso. Podríamos decir que es el relato del relato. Lo podemos leer como un gesto anticipatorio que explotará plenamente a partir de los '90 en sus novelas. Leemos en él: "Soy plenamente consciente, al iniciar la escritura de estos folios, de que mis contemporáneos no sabrán comprenderme" (Montero, 1998, p. 13). "Pero empezaré por el principio (...)" (p. 13). "Les ahorraré, porque no viene a cuento ni a lugar, el relato de aquellos dos primeros años en busca de trabajo." (p.18). "He de detener aquí un instante el hilo de mi historia y volver los ojos de nuevo hacia mí, con su licencia, por amor de la perfecta comprensión de lo que narro." (p. 21). "Releo lo que he escrito y sospecho nuevamente que ustedes no serán capaces de comprenderme y comprenderlo" (p. 29).

Entonces a través de estos gestos de reflexión consciente sobre el acto de escritura, el protagonista, Pablo Pumilio, cristaliza sus memorias. Memorias escritas por encargo. Hacer pública una historia anónima, ventilar las miserias humanas, los padecimientos personales le permite consagrar su escritura y consagrarse él a la posteridad. De ahí que podamos inferir que este gesto metafictivo operante en un cuento del año 1981, anticipa una marca característica en las novelas posteriores. En paralelo, mientras Pablo inscribe su nacimiento en el marco de lo que llamaríamos "fuera de tiempo": "vine al mundo demasiado pronto o demasiado tarde. En cualquier caso, fuera de mi época" (Montero, 1998, p. 15) se lee esto como el gesto por el cual su discurso configura a un sujeto que vuelve su foco de atención en su pasado para revisarlo y transformarlo en objeto de narración. De este modo, mientras el narrador protagonista escribe su confesión, la que se presentará como la narración definitiva de los hechos centrales de su vida, los lectores leemos simultáneamente el relato del relato, que se asume dentro de la propia tarea de la escritura/lectura.

Este primer cuento de la antología como bien lo señala Ahumada Peña (1998) anticipa rasgos que serán recuperados de alguna manera en *Bella y oscura*. Agregamos nosotros que insinuaciones previas se reconocen en *Temblores* y *Crónicas del desamor* (ambas de la década del 80) aunque explotan en la novela del 93.

Así comienza *Bella y oscura*:

De lo que voy a contar yo fui testigo: de la traición de la enana, del asesinato de Segundo, de la llegada de la Estrella. Sucedió todo en una época remota de mi infancia que ahora ya no sé si rememoro o in-

vento: porque por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible. Acababa de crearse el universo (...) Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco (...). (Montero, 1998, p. 5)

Mediante estas primeras palabras inaugurales de la novela se aprecia que este yo sin nombre, esta mujer adulta que revisita su origen se transforma sobre la base de todo lo que está dispuesta a poner en duda. Esto es lo que le permite reafirmarse como sujeto y (que la novela monta y desmonta) exhibir el proceso de formación de ella como personaje. Es en y por ese trabajo donde lo metafictivo encuentra su lugar de comodidad. El lector lee con ella y, por ella, esos juegos. Imposible no distinguir los posibles vínculos con el cuento. Entonces, si volvemos sobre Paulo Pumilio debemos leer temáticamente a éste como una gran historia de amor y de odio, así como también lo es *Bella y oscura*. La protagonista y la enana manejarán sus vidas en términos de amor y odio. Los dos textos proponen temáticamente puntos de encuentros. Por otro lado, en el cuento la confesión de su protagonista –un enano homosexual– plantea la búsqueda de su pasado, su indagación y en *Bella y oscura*, la enana Airelai con sus relatos permite articular la misma matriz productiva. Resulta aceptable lo sostenido por Rosa Montero cuando afirma que los cuentos son un campo de experimentación narrativa. Entendido así, es evidente que ese enano huérfano y abandonado doblemente en el cuento del año 81 reaparece en la novela mutado en la liliputense Airelai, personaje que define su identidad a partir de lo que ella misma manifiesta: “nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia” (Montero, 1998, p. 25). Los relatos de Airelai, son renarraciones de antiguos mitos y leyendas que resultan sorprendentes dadas las características de su presente. Estas historias atraviesan la realidad que se narra y se describe en el resto del texto: sus palabras crean un mundo alternativo o como bien lo expresa “las palabras crean mundos” (p. 25) donde la belleza se transforma en el medio por el que se trasciende el horror del presente. Ella le cuenta a la protagonista quién supuestamente es: “Los liliputienses somos miniaturas de la vida, muestras perfectas (...) Digamos que soy... especial” (p. 55). Narra cómo ha sido su vida en un exótico oriente, cómo los niños hablan en el vientre materno en esos lugares. Estos espacios siempre son relatados como llenos de encantos mágicos, de prodigios y de felicidad, lo opuesto al mundo en el que se encuentran. Esta voz adquiere relevancia porque es de alguna forma quien le enseña a la protagonista que ella, a pesar de sus diferencias físicas, de su condición de aparente desigualdad, cuenta con un arma eficaz para ganarse su propio lugar, su propia identidad: la palabra. Los modos en que hace circular las leyendas reposicionan su vida. Su destreza para dar cuenta de la llegada de la Estrella, y particularmente su capacidad para hacer

presentes recuerdos lejanos, la configuran como un personaje casi mítico, un personaje desajustado para su tiempo. Evidente coincidencia con Paulo Pumilio.

Por consiguiente, si en *Bella y oscura* la palabra le confiere identidad a la enana, en el cuento los folios que escribe el protagonista producen el mismo efecto. Si por los relatos de Airelai ingresa el mundo mítico a la novela, en el cuento que abre la antología el pasado ligado al mundo clásico, aparece textualizado por el deseo. Se produce una tensión entre el pasado próximo del protagonista y el pasado lejano actualizado por el deseo. Esto lo reconocemos operando en aquellos pasajes en los que se ordena, acomoda y selecciona lo que se recordará por parte del narrador. Esta tensión puede reconocerse como un gesto paródico: se monta y desmonta la vinculación del modelo literario convocado y por ello se desacraliza el paradigma literario al que se apeló. Entonces, lo que genera el gesto paródico se ubica en el desacomodo temporal que direcciona la vida del protagonista y su pretendida vocación de grandeza épica: Pablo desea una vida heroica y ésta resulta sinsentido o inapropiada dentro del marco situacional en el que le ha tocado vivir.

Ah, si yo hubiera nacido en aquel entonces, en aquella era de gigantes, en aquella época dorada de la humanidad. Yo hubiera sido uno más de aquellos gigantes de mítica nobleza, porque el mundo clásico medía a los hombres por su grandeza interior, por su talla espiritual, y no por accidentes y prejuicios como ahora. Hogaño soy el pobre Chepa, condenado a cadena perpetua por haber cometido el razonable delito de matar a quien debía morir. (Montero, 1998, p. 23)

Creemos que el gesto paródico que tracciona de manera significativa en el cuento abre el espacio a la metaficción. El rasgo metafictivo se produce de manera constante a través de las múltiples intromisiones del narrador. Éste alude al propio acto de escritura de la confesión. En algunas instancias se dirige al lector y requiere de su compromiso ante el texto. Muchas veces justifica las variantes de las confesiones. Propone explicaciones para esas modificaciones. Otro factor importante a destacar es que es el mismo narrador quien indica la cantidad de folios que debe contener esa confesión. Plantea que en solo veinte páginas se puede reducir su vida y su dolor. Vemos aquí que las operaciones de selección, clasificación y reducción que señalábamos al comienzo del trabajo se inscriben como una estrategia evidente para manifestar la conciencia del acto de escritura. Explícita de manera clara la relectura de ciertos pasajes de esas confesiones y también expresa el rumbo que debe tomar la escritura para no escapar a los límites impuestos por quienes la pidieron. Estas operaciones que destacamos no solo aparecerán con mayor o menor intensidad en la novela *Bella y oscura*, sino que se volverán un in-

sumo importante en las posteriores: *El corazón del tártaro*, *La loca de la casa* o *Historia del rey transparente* por solo nombrar algunas dentro del período posterior a la publicación de la antología. Puestas así las cosas notamos que este primer cuento recogido en el 98 pero escrito en el 81 nos ofrece algunos rasgos que años más tarde se configuran en característicos de la producción novelar de la autora.

Ahora bien, convalidar lo señalado sólo por un cuento resultaría engañoso. Consideramos importante entonces trabajar con "Alma caníbal" de 1986, el segundo de la colección. Lo primero que podemos decir de él es que es un texto intenso. Intensidad instaurada por la tensión temática fundamentalmente. Pero lo que nos interesa destacar es que ya desde su título, uno de los términos, "caníbal", remite a un lector frecuente de Montero a *La hija del caníbal* (1997). Por todo lo que venimos trabajando, la coincidencia léxica no puede ser mera casualidad. Si nos detenemos y analizamos este cuento detectamos inmediatamente que el narrador es una mujer. Voz femenina que narra las aventuras apasionadas que alguna vez mantuvo con un desconocido: un vecino, un hombre de pocas palabras, en apariencia un hombre sin historia. Es la historia de una pasión, de un amor que irrumpe en la vida de la protagonista de manera impensada y que abruptamente finaliza. La narradora pretende mostrarnos que concibe esa relación como una historia más, pensarlo a él como un hombre sin importancia, pero al que, igual o contradictoriamente, no logra olvidar. Este cuento también escrito once años antes que la novela *La hija del caníbal* no solo presenta la coincidencia léxica en tanto que ambos desde sus títulos comparten un mismo término, sino que además temáticamente ambas cuentan con protagonistas que viven una historia de pasión. Pero otros elementos más posibilitan pensar que lo sostenido por la autora respecto que el cuento es para ella el espacio de ejercicio narrativo ideal tiene razón de ser. En "Alma caníbal" la protagonista tiene treinta y siete años, en *La hija del caníbal* es una cuarentona. En una y en otra operan la misma insatisfacción por la vida que llevan. Pero más allá de esto, en el cuento la narradora protagonista dice lo siguiente: "Me contó que era arquitecto, y yo, no sé por qué, no le creí, así que le dije que yo era escritora, pero ni tan siquiera pestañeó ante la noticia." (Montero, 1998, p. 52). De esta cita lo que surge como relevante es que ella se diga escritora, aunque sea pura ficción. Así, ficción dentro de la ficción queda sutilmente textualizada y es a partir de esa breve declaración mentirosa que podemos hacernos unas preguntas: ¿qué imagen de escritora tiene la protagonista, por qué piensa que el otro debió pestañar, asombrarse, mostrarse perplejo? ¿por qué supone que ser escritora es una noticia? La frase citada en el cuento se presenta como algo más; sin embargo, cobra importancia cuando trazamos paralelos con *La hija del caníbal*. En la novela, Lucía se dice escritora de cuentos infantiles, dice estar escribiéndolos y añade también lo siguiente: "Yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque, para ser, los

humanos nos tenemos previamente que contar. La identidad no es más que el relato que hacemos de nosotros mismos" (Montero, 1998, p. 27). Imposible no establecer puentes entre ambas historias, pero más allá de ellas surge nuevamente la coincidencia de ideas con *Bella y oscura* y "Paulo Pumilio" en lo referido a cómo pensar qué es lo narrativo.

Así pues, "Alma caníbal" abre el camino para *La hija del caníbal*. Y esta última reinstala las coincidencias temáticas mientras al mismo tiempo ahonda en la recurrencia formal esbozada en el primer cuento. El gesto paródico se inscribe de manera significativa. En primer lugar, el componente paródico se centra básicamente en la trama policial y aparece ocupando allí un rol importante la figura de Félix –anciano y vecino de la protagonista– como el contramodelo de investigador. En segundo lugar, la narradora le advierte al lector que ella está escribiendo la novela. Esto obliga a reposicionar la trama policial en el marco de un proceso metafictivo. Aquí nos detenemos para señalar que tanto en el primer cuento como en *Bella y oscura* componentes vinculados al género policial están presentes operando de maneras disímiles. Novelas que recuperan aspectos propios del policial con diversos matices juegan un papel importante en la escritura de la autora.

Pero volviendo al segundo punto y en lo concerniente a las advertencias del narrador reconocemos que ésta se instaura como una marca característica y que en posteriores producciones será clave. Basta con mencionar a *Historia del rey transparente*, *La loca de la casa* o *La ridícula idea de no volver a verte*. Por lo manifestado pensamos que el proceso de exhibir mecanismos metafictivos es un factor fundante de su tarea escrituraria.

En tercer lugar, vemos que la propia autora recurre al gesto paródico en tanto ella se torna objeto de la misma. Esto debemos interpretarlo como un claro juego también metafictivo. Rosa Montero se describe como una escritora de color, proveniente de La Guinea. Escribe: "Como Rosa Montero, la escritora de color originaria de la Guinea española era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillona, pero abría la boca la tal Rosa Montero (...) y la gente callaba y la escuchaba" (Montero, 1997, p. 42).

Antes dijimos que lo metafictivo irrumpía con potencia ahora vemos que puede acercarse a tipos narrativos donde lo autofictivo asoma de forma clave. Ofrece al escritor una amplia variedad de formas para contar vidas.

Por último, el juego como dispositivo narrativo atraviesa todos los gestos paródicos de la novela. Esto se da no únicamente porque la autora le indique en reiteradas oportunidades al lector su actitud lúdica al desdoblarse una y otra vez sino

porque también y muy especialmente otro personaje, Félix, con sus acciones y sus rasgos termina completándolos.

Después de todo lo expresado, sostenemos que los elementos narrativos metaficticios operan directamente sobre la narradora. Lucía, o como termine llamándose, está atrapada en un nudo de sentimientos y contradicciones. La escritura acaba por ser para la narradora un medio de introspección y una forma de analizar en simultáneo el acto narrativo. Esto plantea una clara coincidencia con "Paulo Pummilio". Esta manera de pensar a la escritura como introspección y conocimiento del hacer narrativo volverá a ser recuperada en *La ridícula idea de no volver a verte*. Aquí plantea, y en eso comparte con la protagonista de *La hija del caníbal*, la visión de una escritura como instrumento sanador que funciona para curar las heridas de una vida y rearmar así una identidad debilitada.

Si hiciésemos un trabajo particular con cada uno de los cuentos de la antología veríamos cómo temáticas y formas de abordarlas se cruzan y entablan relaciones con las novelas. Claro está que ese trabajo excede el marco de estas páginas.

Después de todo lo desarrollado vale la pena citar algunas frases vertidas por Rosa Montero respecto del cuento:

Los cuentos me gustan cada vez más. La cosa es que la novela es una suerte de viaje interior muy largo, lo cual es muy fascinante y tiene su propio ritmo. El cuento es mucho más breve. Como aventura personal, una novela es irse de viaje de Madrid a Australia y un cuento es sólo como salir a las afueras de Madrid. Pero es a través de los cuentos, por lo menos para mí, te estás asomando a materiales narrativos que luego van a aparecer en tus novelas (...). (Montero, 2000)

Sí, como embriones o como un vistazo. Yo creo que el cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje. (Montero, 2000)

Estas expresiones no hacen más que corroborar los análisis que hemos realizado.

El año pasado en el marco del Coloquio del Cedintel nos hacíamos estas preguntas para *Bella y oscura*: ¿hasta dónde el texto no está gestando una matriz temática que luego será asediado desde juegos autofictivos en novelas posteriores? ¿Por qué se queda en el gesto de desdoblamiento narrador? ¿es este juego un ensayo de escritura que reaparecerá con fuerza en *La hija del caníbal*? ¿será que, así como la protagonista recorre un camino de formación para definirse, la autora inicia

con esta novela un camino de autoconocimiento como sujeto que escribe? ¿será esa la razón por la que aquí no arriesga un nombre propio y sí lo podrá hacer recién cuatro años después? ¿será que esta decisión de asumir desde las primeras líneas las riendas de la narración es un ensayo para otros comienzos similares, basta pensar en *La loca de la casa* para ver que la construcción de identidad siempre la define un yo que asume el rol de narrador y decide cuándo y dónde comienza su vida? ¿será que en la elección de suburbios como espacios de transgresión de normas es el lugar donde se sentirá cómoda para narrar vidas? ¿por qué estos espacios aparecen aquí, en *La hija del caníbal*, por qué en *El corazón del Tártaro*, por qué en *Instrucciones para salvar el mundo*? ¿por qué la recurrencia a matrices genéricas ligadas a novelas de formación que urden contactos con las de rasgos policiales? ¿por qué en estos juegos de licuación de las fronteras genéricas la ironía o la parodia, según sea, el caso se ponen en contacto? ¿en qué medida sus posiciones personales declaradas públicamente en diferentes entrevistas y referidas al rol patriarcal, al lugar de la mujer en la sociedad, al aborto, a la iglesia, a su lugar como escritora y periodista son recuperadas ficticiamente en sus novelas bajo el enmascaramiento de juegos de desdoblamiento de narradores y en la presencia de un otro casi idéntico que desafía la identidad del protagonista? Ahora estamos en condiciones de aseverar que estos cuentos dispuestos cronológicamente son el vientre de una escritura tensada por los juegos metafictivos y la inestabilidad genérica y no *Bella y oscura* como lo habíamos conjeturado inicialmente, aunque ésta última ensaya procedimientos que luego serán explotados, en adelante, con mayor tenacidad.

Bibliografía

Ahumada Peña, H. (1999). *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*. Madrid, España: Pliegos.

Colmeiro, J. (1994). *La novela policíaca española: historia y crítica*. Barcelona, España: Anthropos.

De Miguel Martínez, E. (1983). *La primera narrativa de Rosa Montero*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Escribano, P. (2000). Rosa Montero. El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (14). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>.

Montero, R. (1993). *Bella y oscura*. Buenos Aires: Seix Barral.

- (1997). *La Hija del Caníbal*. Buenos Aires: Espasa Narrativa.
- (1998). *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas*. España: Punto de Lectura.
- (2003). *La loca de la casa*. Madrid, España: Seix Barral.
- (2005). *Historia del rey transparente*. Madrid, España: Alfaguara.
- (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Madrid, España: Seix Barral.

Torres Rivas, I. (2001). Parodia y novela policíaca en *La Hija del Caníbal* de Rosa Montero. En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX : [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]*. Universidad de Málaga. Recuperado de <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11024/CC-61%20art%2023.pdf?sequence=1>

ESCUCHAD TODAVÍA. EL ETHOS RETÓRICO/AUTORAL EN EL ROMANCERO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Sabrina Riva
Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET
rivasabrina@yahoo.com.ar

Resumen

Durante los últimos cinco meses de 1936, se publicaron la mayor parte de los cancioneros y romanceros que defendieron la causa republicana y cantaron su gesta. Pensada como el mejor instrumento para comunicarse con el pueblo, la poesía y, en especial, el romance, se destinaron a exaltar a los héroes de la lucha popular y a cumplir fines eminentemente propagandísticos. Poetas consagrados y escritores espontáneos dieron sustento a concepciones poéticas de la más diversa índole, cuyo denominador común fue la cristalización de una voz lírica que no solo conquista nuestra confianza a fuerza de credibilidad (*ethos*), sino que, acudiendo también al impulso afectivo logrado merced a la retórica, logra conmovernos (*pathos*). El objetivo principal del presente trabajo será, entonces, analizar la configuración del *ethos* retórico/autorral de la poesía de guerra, en el cruce de dos núcleos problemáticos: las actualizaciones de la tradición oral popular que se ponen en juego en estas composiciones y la articulación de una particular “retórica del compromiso”.

Palabras clave: *ethos* autorral, propaganda, romancero.

*La propaganda toma de la poesía la seducción del ritmo,
el prestigio del verbo e incluso la violencia de
las imágenes.*

Jean Marie Domenach. *Propaganda política.*

Si la defensa de la religión y la recuperación de la gloria del antiguo imperio español fueron dos de los ejes que vertebraron el discurso de los nacionalistas, sin duda fue el desarrollo de la cultura en sus más diversas expresiones –prensa periódica, cine, teatro, radio, literatura, etc.– aquel que posibilitó una concepción unificada de la causa republicana. En el seno de la misma, la poesía –y en especial el romance– fue pensada como uno de los medios más adecuados para comunicarse con el pueblo y cantar su gesta. Durante los últimos cinco meses de 1936, se pu-

blicaron la mayor parte de los cancioneros y romanceros de la guerra, cuyas principales señas de identidad son la exaltación de los soldados, considerados héroes de la lucha, la disposición agonística y la finalidad propagandística. "Poetas de oficio" y "vocaciones incipientes" (Salaün) desplegaron, por tanto, concepciones poéticas poco conciliables, de las configuradas en las hojas volanderas y gacetillas del frente y los periódicos anarquistas, a las diseñadas en las revistas *Hora de España* y *El Mono Azul*; todas ellas realizadas en la voz de un hablante lírico que conquista nuestra confianza a fuerza de credibilidad (*ethos*) y que, acudiendo también al impulso afectivo logrado merced a la retórica, logra conmovernos (*pathos*).

El objetivo medular de la ponencia será, entonces, analizar la configuración del *ethos* retórico/autoral de la poesía de guerra, en el cruce de dos núcleos problemáticos. Por un lado, se estudiarán las actualizaciones de la tradición oral popular que se ponen en juego en estas composiciones. Por el otro, se indagará cómo se articula una verdadera "retórica del compromiso", desde un *poemós* a un tiempo afirmativo y exhortativo, condicionado por sus particulares horizontes de recepción y la búsqueda de efectos pragmáticos, más allá de cualquier posible inscripción en el campo literario.

En la pluma de estos poetas, el discurso poético y el discurso político se desentienen de sus características fronteras genéricas, se solapan y persiguen, potenciando su diversa pero complementaria fuerza ilocutiva, unos determinados efectos pragmáticos: dar ánimo a la tropa, reclutar soldados, denunciar injusticias, delinear los episodios fundacionales del relato épico, entre otros. La enunciación se simplifica en gran medida, debido a que un enfrentamiento armado no permite posturas intermedias. De este modo, la poética del romancero de guerra se rige por el binomio "nosotros/ellos", o lo que es lo mismo, en términos de Eliseo Verón (1987), el discurso se desdobra, presentando un "destinatario positivo" o "prodestinatario", colectivo dentro del cual se insertan los españoles del bando republicano, los rusos, las ideas de izquierda, la juventud y los valientes; y un "destinatario negativo" o "contradestinatario", grupo conformado, en transparente oposición con el anterior, por los españoles del bando nacionalista, los alemanes e italianos, el/los fascismo/s, los viejos y los cobardes. Junto a estos, no obstante, convive aquel que no comulga plenamente con ninguno de los sectores en disputa o "paradestinatario", a quien se dirige toda la carga persuasiva del texto. Puesto que levantar la moral de los soldados y desarrollar el entramado de la narración heroica, con sus ajustes de cuentas y sus argumentaciones ideológicas, son tareas periódicas, las categorías suelen superponerse.

Con respecto al *ethos* o "carácter del que habla" (Aristóteles citado por Ballart, 2008, p. 76), en los romances estudiados éste sostiene un estrecho vínculo con el

destinatario positivo, con el que comparte un sistema de creencias. La cercanía de estas posiciones, la adecuación y verosimilitud de la voz poética, se construyen tanto merced a la apariencia de los autores, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas, incluso la entonación de su voz, como a su presencia en los campos de batalla y las temáticas más o menos *engagée* que abordan.

Si bien las modalidades persuasivas y la inscripción de la subjetividad de los poetas en el discurso son numerosas –comportan matices que revelan las distintas voces de una comunidad y sus niveles de lengua–, en esta ocasión nos detendremos en tres poemas, que, a su manera, en el cruce con otros géneros políticos, sobre todo la arenga y el panfleto, nos permiten ejemplificar diferentes disposiciones del *ethos* autoral. Tales textos son “A Saturnino Ruiz, obrero impresor” de Manuel Altolaguirre, “Llamo a la juventud” de Miguel Hernández y “Cuatro batallones” de José Herrera Petere¹.

“A Saturnino Ruiz, obrero impresor” puede ser englobado bajo los parámetros de un tipo de discurso literario-propagandístico, cuya “escena genérica” central es el romance heroico-noticioso, esto es, una alocución esperable en una coyuntura histórica agonística como la de la guerra (Maingueneau, 2002). Altolaguirre respeta el molde estrófico popular, vale decir, el empleo del verso octosílabo y la rima asonante, el comienzo *in media res*, la sencillez del lenguaje y el uso de figuras retóricas que son, a un tiempo, recursos líricos y recursos mnemotécnicos, como los paralelismos, las bimetraciones, y las repeticiones; rasgos extrapolables a otras piezas de su producción, más allá de sus incursiones vanguardistas, caracterizadas por su musicalidad y por el predominio de versos cortos y estrofas de rai-gambre tradicional. En este sentido, la “modalidad de su decir” (Ferrari, 2015) nos ofrece la imagen de un hablante cercano al repertorio poético del pueblo, que alcanza a partir de un estilo despojado y un tono modesto una firme adecuación al horizonte de expectativas de los receptores.

El título del poema sintetiza al menos tres aspectos destacados del texto. Constituye una dedicatoria a un amigo muerto en el combate, lo cual redundando en una suerte de homenaje poético, convoca los usos épicos del epíteto e individualiza, gracias a la utilización del nombre propio, a un miembro de un sector económico puntual. Se conjugan, por ende, desde un comienzo, el intimismo, la heroicidad y la visión de mundo popular, que más adelante se desarrollará en los versos.

¹ Los versos de Miguel Hernández se citan de las *Obras Completas* consignadas en la bibliografía. Los poemas de Manuel Altolaguirre y José Herrera Petere provienen de la siguiente edición: Alberti, R. (ed.). (1944). *Romancero general de la guerra española*. Buenos Aires, Argentina: Patronato Hispano Argentino de Cultura.

Manuel Altolaguirre, como es sabido, integrante de la llamada Generación del 27 y reconocido editor, inicia su composición con una escena autobiográfica, asumiendo de inmediato la primera persona gramatical. "Estoy mirando mis libros, / mis libros, los de mi imprenta", indica, recordando a continuación que esos mismos libros pasaron por las manos de su amigo. Y es entonces cuando la experiencia se considera en su dimensión social, "pienso en el taller contigo" (Altolaguirre en Alberti, 1944, p. 88), afirma, y esto evoca imágenes del pasado. Saturnino es apreciado de acuerdo a su tipo social, uno de los actores en pugna dentro del conflicto bélico en tanto "pueblo trabajador", pero el poeta malagueño escribe sobre lo que conoce, particulariza una serie de rasgos distintivos, valores y pensamientos, que hacen de su relato una historia más fidedigna. No diluye su rol como intelectual en el flujo del discurso, en pos de igualarse con su receptor popular, sino que lo acepta desde el inicio y se equipara a este último mediante los sentimientos y las ideas que ambos comparten. Asimismo, el autor repasa algunos sucesos, en los que el impresor y Federico García Lorca se presentan como "los compañeros / de mis trabajos y mis penas"; "mártir" y "héroe" respectivamente, de los cuales asevera: "Si a él lo han matado en Granada, / tú has caído en Somosierra" (Altolaguirre en Alberti, 1944, p. 88). En otras palabras, su acercamiento al pueblo no está vinculado al olvido de su "nombre" o "*ethos* previo" (Amossy), sino a un tratamiento de aquellos a los que describe, desprovisto de jerarquías.

Por otra parte, atento al rol que se ha adjudicado, el poeta no se muestra como testigo directo de los hechos que expone. Él solo ha estado en el frente para recitar sus versos, siendo entonces el jefe de la columna de la que participara Saturnino Ruiz, la persona adecuada para dar testimonio de lo sucedido. Es por esto que, se lo nombra hacia el final: "Diga Francisco Galán / si no ve tu silueta / sobre las cumbres más altas / del frente de Somosierra. / ¡Has crecido, camarada, / has crecido con tu ausencia! / Te han visto los milicianos. / ¡Que tu nombre los proteja!" (Altolaguirre en Alberti, 1944, p. 89).

Como al Pablo de la Torriente representado por Miguel Hernández en su "Elegía Segunda", el "héroe de la clase obrera" (Altolaguirre en Alberti, 1944, p. 88) se "agiganta", pues "crece" su leyenda heroica y su ejemplo da más ánimo a la tropa que "toda arenga" (Altolaguirre en Alberti, 1944, p. 89). Los milicianos han sido los testigos privilegiados de tamaña empresa y su nombre, otra vez el nombre, se convierte en un amuleto con propiedades protectoras².

² En la elegía hernandiana, la heroicidad de Pablo de la Torriente logra desbaratar los tiempos de la materia y garantiza la perdurabilidad de su ejemplo y de su presencia simbólica: "Ante Pablo los días se abstienen ya y no andan. / No temáis que se extinga su sangre sin objeto, / porque éste es de los muertos que crecen y se agrandan / aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto" (p. 488).

En cuanto al poeta oriolano, transformado en la actualidad en verdadero símbolo de la causa republicana, la mayor parte de las instancias discursivas apuntalan su imagen como "escritor popular" y, en consecuencia, confieren legitimidad a su palabra. Si el texto se encarga de desmentir o confirmar aquellas representaciones colectivas que circulan antes de que ingresemos en él, poco es el margen de "negociación de la identidad" que se manifiesta en la poesía de guerra hernandiana. Su figura se emparenta en principio con el tópico del "poeta pastor", quien más allá de la estirpe literaria con la que se relaciona, se piensa en su calidad de campesino y de sujeto acostumbrado al contacto con la naturaleza. En plena contienda bélica, además, Hernández es considerado por Stephen Spender "el poeta de Málaga [*sic*]", aquel que "ha llegado a ser a la vez un soldado de la civilización y el poeta emocionante y profundamente imaginativo de esta guerra" (Aznar Soler y Schneider, 1979, p. 90), inaugurando con ese gesto el tópico del "poeta soldado". Y es así, vinculado a la tierra y en tanto joven campesino en las trincheras, como él decide, ya lo veremos, mostrarse en sus versos.

La abundante documentación sobre la vida y la obra del alicantino proporciona información acerca de otros aspectos decisivos que ayudan a componer su imagen. Por ejemplo, Tomás Navarro Tomás (1992) en el prólogo a la primera edición de *Viento del Pueblo*, denominado "Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras", señala:

En el efecto de sus recitaciones, las cualidades de su estilo hallan perfecto complemento en las firmes inflexiones de su voz, en su cara curtida por el aire y el sol, en su traje de recia pana, en su justillo de velluda piel de cordero y hasta en el carácter de su dicción, fuertemente marcada con el sello fonético del acento regional. Sus ademanes son sobrios y contenidos y su expresión enérgica, grave y concentrada. Hay una ardiente exaltación en el recogimiento de su gesto y en la fijeza e intensidad de su mirada. (p. 548)

En rigor, el poeta logra construir una voz creíble no solo gracias a los estereotipos que convoca su presencia en los campos de batalla y las temáticas que aborda en sus poemas, sino que, conforme a una "concepción más 'encarnada' del ethos" (Maingueneau, 2002, p. 5), su apariencia humilde, la entonación de su voz, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas fortalecen el efecto persuasivo de sus versos.

"Llamo a la juventud" presupone escenas de habla propicias para la difusión de la propaganda oficial y el reclutamiento de soldados, tales como el mitin político, la radio, la prensa gráfica e, incluso, la trinchera. La arenga se plantea desde el

propio paratexto, donde la primera persona adopta una actitud exhortativa, responde a un propósito concreto: llamar a la acción a los jóvenes españoles de la época.

Siguiendo la estela del romancero, el poema capta la atención del receptor con gran apremio. El comienzo *in media res*, en esta oportunidad, hace alusión al cumpleaños del hablante lírico, quien traza las singularidades de su voz desde la estrofa inicial. “Los quince y los dieciocho, / los dieciocho y los veinte” (Hernández, 1992, p. 489), son los años que éste va a cumplir, pero no lo va a hacer en cualquier sitio, sino en la batalla: “Voy a cumplir los años / al fuego que me requiere” (Hernández, 1992, p. 489), asegura. Es decir, ese sujeto es un representante de la misma juventud a la cual se alude en el título y a la que se va a interpelar luego a lo largo del texto. Más aún, el diálogo entre lo particular y lo general es uno de los elementos clave de los romances heroicos, en los que datos precisos de esa índole habitualmente “acompañan la figura del héroe, destacando la ejemplaridad del caso particular y su repercusión universal” (Gala, 1998, p. 256). Hernández se sitúa en igualdad de condiciones respecto de sus destinatarios y dota de credibilidad a su alocución merced a su participación directa en la contienda, el hecho de que el “aquí y ahora” de sus poemas se corresponda sin interrupciones con el de los soldados, y el conocimiento profundo de las dramáticas circunstancias que se describen en muchas de sus composiciones. Si bien no cuenta en términos aristotélicos con una “edad respetable” para hablar con sentencias, sí lo hace con la experiencia suficiente³. Todo lo cual armoniza con las opiniones vertidas en la denominada “Ponencia colectiva”, de la cual el alicantino participó, escrita en el marco del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937. Allí, los firmantes sostienen que su evolución vital acompaña a la de la Revolución Española, verdadero nexo de unión, el cual los autoriza a hablar en el congreso, y que su juventud es coincidente con la de los soldados en el frente: “En las trincheras se bate, de seguro, la gente que tiene nuestra misma edad, en mucha mayor proporción que otra cualquiera” (Aznar Soler y Schneider, 1979, p. 132). Es por eso

³ Los testimonios de los soldados que coincidieron con Hernández en las trincheras son por demás elocuentes en este sentido. Como la mayoría explicita, su *status* de “poeta combatiente” y, por ende, su credibilidad están anudados a su participación directa en los frentes de batalla. Así lo entiende, por ejemplo, Santiago Álvarez, comisario del Quinto Regimiento, quien relata a María Gómez y Patiño (1999) lo siguiente: “Era un poeta excepcional (...) con su proceder, con su conducta y con sus escritos y con su palabra ayudaba mucho a levantar la moral de la gente, y los soldados que lo tenían al lado, pues claro, le querían mucho y lo tenían siempre como un soldado ejemplar (...). Los demás poetas estaban aquí y hacían un acto, pero el poeta combatiente por excelencia era Miguel (...) a ninguna persona se le ocurre estar como a él en un puesto de mando en el Alto Celadas, donde más nevaba, donde más frío hacía y donde más viento había (...). Eso mismo hacía Miguel, y no tenía ninguna razón de hacerlo, porque él podía estar más atrás en otro sitio que había para el Estado Mayor y para la gente colaboradora, pero no, él estaba con nosotros” (pp. 450-451).

que tampoco sorprende, hacia el final de la estrofa, la actitud desafiante y decidida –según Ernaiz (1992) propia de la copla y de los trovadores– que el hablante tiene ante la muerte: “y si resuena mi hora / antes de los doce meses, los cumpliré bajo tierra” (Hernández, 1992, p. 489).

Cabe destacar que Hernández intima severamente a los jóvenes, a quienes considera responsables del resultado ulterior de la guerra, pero no renuncia a la fusión con los mismos. En la última estrofa, esa horizontalidad supone la evolución de una voz en primera persona singular a otra de tipo colectiva: “La muerte junto al fusil, / antes de que se nos destierre, / antes de que se nos escupa, / antes de que se nos afrente” (Hernández, 1992, p. 492).

Según Gómez y Patiño (2000), el poeta oriolano encuentra en la guerra lo que ella denomina “la dimensión de sí”, esto es, la identificación del individuo con la comunidad, “de lo que parece desprenderse que lo que él opina o postula, como bueno para él, es también lo mejor para toda la comunidad” (p. 33). El hablante lírico apela al receptor para que sea valiente poniendo como ejemplo su propia conducta. Por lo que, en definitiva, toda la carga persuasiva de la que puede ostentar el poema se fragua en la combinación de los aspectos retóricos provenientes del repertorio popular y esa particular identificación.

Más allá de su pertenencia a una familia acomodada –su padre fue un destacado ingeniero y militar, presidente de la República en el exilio–, José Herrera Petere comparte con Miguel Hernández un “*ethos* previo” similar, dado que su activa participación durante la guerra, escribiendo versos encendidos y empuñando el fusil, lo entroncan con el tópico del “poeta soldado”. Sin embargo, mientras que para el alicantino la autoría sigue teniendo un valor importante, para Herrera Petere –al menos en esa época– la presencia de su nombre no es fundamental. Firma sus poemas en pocas ocasiones y, cuando lo hace, estos suelen ir acompañados de la leyenda “el miliciano Petere” (Ginés Ramiro, 2015, p. 119). Es decir, sostiene una concepción de la práctica poética próxima a la de la tradición oral popular, interesándole, en última instancia, mucho más su condición de combatiente que de autor, aquello que lo iguala a sus compañeros en la trinchera.

“Cuatro batallones” articula un nivel de lengua y un estilo muy parecido al de las composiciones anteriores, puesto que basa su eficacia poética en repeticiones y paralelismos, el uso del verso octosílabo y la rima asonante, pero apela a la creación de planos de idealización y grandeza, que alientan con la descripción de otras hazañas contemporáneas las empresas de la guerra española. La mayor parte del texto se dedica a comunicar cuáles son los “Cuatro batallones rojos” que tiene organizado el Quinto Regimiento, creados en memoria de un conflicto en el que la

izquierda ha triunfado. Así “El de “Leningrado” es uno, / en memoria de aquel pueblo / que exterminó a los cosacos”, “El de ‘La Comuna’ es otro, / de París, heroico pueblo”, “Viene luego el de Cronstadt” y, por último, se encuentra el de Madrid, “cuna del antifascismo”. “Para esto os llamo, españoles, / a combatir cuerpo a cuerpo”, prosigue la arenga, y culmina con el pedido expreso “Alistaos trabajadores” (Herrera Petere en Alberti, 1944, p. 21).

Si bien como vemos el romance desarrolla una progresión argumentativa claramente condicionada por la doxa de la época y, por lo mismo, es explícito en sus objetivos y motivaciones, rasgos que lo acercan al panfleto, el registro de la voz que toma la palabra dota de dinamismo y originalidad al poema. La apelación a los potenciales soldados se realiza desde la primera línea. “Hombres de Madrid: oídme”, dice el hablante lírico, y, más adelante, “Habla el Quinto Regimiento”. El pasaje de la primera persona que se manifiesta de modo individual a esa misma persona encarnando el colectivo militar, con todo, no impide que ese sujeto se exprese y desarrolle cierta omnipresencia: “Que vuestro oído esté atento, / que ni una mosca se mueva; / tened los ojos abiertos; / aquel y el otro, acercaros; / para irse no hay pretexto, / no hay prisa, novia ni cine...” (Herrera Petere en Alberti, 1944, p. 20).

A la manera de los juglares, quienes ofrecían un espectáculo vinculado con el placer auditivo y actualizaban la narración ante los ojos del oyente, el hablante interpela al receptor y con la expresión “acercaros” da cuenta de una proximidad, que si pensamos en la más que probable oralización del texto, lleva a cabo una verdadera “producción de presencia” (Martín Gijón, 2012).

En suma, los tres poetas mencionados –Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández y José Herrera Petere– ponen en marcha diversas estrategias a fin de “negociar” la identidad cristalizada en el ámbito institucional y social con aquella inscrita en sus versos, pero en ningún caso falsean o relegan a un segundo plano sus figuras de autor previas. Más bien las asumen y promueven una horizontalidad con sus destinatarios basada en una serie de valores compartidos, que los lleva a integrar su voz en la de un colectivo. Utilizan el romance y los recursos de estilo propios de la poesía tradicional popular porque son los más apropiados para mantener una comunicación fluida con el pueblo y, por una y otra vía, dar credibilidad a su *ethos* vital y poético. Esta poesía diseña una “retórica del compromiso” consecuente con su recitados en los altavoces del frente, es decir, con fines persuasivos y propagandísticos. En el borde de lo literario, poca relación presenta con un mero “tradicionalismo” y sí, en cambio, con un uso actualizado y político de las formas populares.

Bibliografía

Alberti, R. (ed.). (1944). *Romancero general de la guerra española*. Buenos Aires, Argentina: Patronato Hispano Argentino de Cultura.

Amossy, R. (s/d). *El ethos oratorio o la puesta en escena del orador. La argumentación en el discurso*. Traducción de Estela Kallay. Recuperado de: <https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2013/08/amossy-r-el-ethos-oratorio-o-la-puesta-en-escena-del-orador-extracto.pdf>

Aznar Soler, M. y Schneider, L. M. (eds.) (1979). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. III. Ponencias, documentos y testimonios. Barcelona, España: Laia.

Ballart, P. (2008). Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 14. pp. 72-103.

Ferrari, M. (2015). El pacto *ethico*. En *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Recuperado de: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a034.pdf>

Gala, C. (1998). Hacia una sociología del signo poético: el Romancero de la guerra española. *Letras peninsulares*. 11(1). pp. 247-261.

Ginés Ramiro, G. (2015). Poesía como método de propaganda activa: *Guerra viva* de José Herrera Petere. En Peral Vega, E.; Sáez Raposo, F. (eds.). *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid, España: Iberoamericana-Vervuet. pp. 115-145.

Gómez y Patiño, M. (2000). *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político*. Alicante, España: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Hernández, M. (1992). *Obra completa*. Tomo I. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid, España: Espasa Calpe.

Maingueneau, D. (2002). Problèmes d'éthos. *Pratiques*. (113-114). pp. 55-67. (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi para uso exclusivo del Seminario "Análisis del discurso y comunicación" de la Universidad Nacional de Buenos Aires).

Martín Gijón, M. (2012). Producción de presencia y auto-representación profética. Notas sobre la poesía del frente a propósito de *Viento del Pueblo* (1937) de Miguel Hernández. *Bulletin Hispanique*. 114(1). pp. 263-276.

Navarro Tomás, T. (1992). Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras. En Hernández, M. (1992). *Obra completa*. Tomo I. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid, España: Espasa Calpe.

Salaün, S. (1985). *La poesía de la guerra de España*. Madrid, España: Castalia.

Serna Arnaiz, M. (1992). Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla. Miguel Hernández 50 años después. *Actas del I Congreso Internacional*. Recuperado de: http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual

Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.

LA DESNUDEZ DE LAS RAÍCES. BIOGRAFISMO, FICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN *TIEMPO DE VIDA*, DE MARCOS GIRALT TORRENTE

María Victoria Martínez
Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC
victoriamartinezunrc@gmail.com

Resumen

Un rasgo relevante en los discursos literarios modernos, marcados por el fenómeno de la llamada *autoficción*, es el interés por las representaciones y las figuraciones de lo privado y lo íntimo. En efecto, las llamadas *escrituras del yo* permiten a una memoria individual construir su identidad, a la par que se hace posible pensar también en nuevas formas de legibilidad de lo colectivo. En particular en España, en los años posteriores a la transición democrática se produjeron diversos intentos de recuperación de la memoria colectiva e individual a través de la literatura. Algunos autores españoles eligieron la modalidad autoficcional, entre ellos Marcos Giralt Torrente (Madrid, 1968), un joven escritor que ha recibido ya importantes distinciones. En nuestro trabajo nos proponemos explorar los recursos autoficcionales empleados por el autor en *Tiempo de vida* (Premio Nacional de Narrativa 2010). El autor/narrador de esta historia desarrolla en primera persona un tema universal, la muerte del padre, y reflexiona acerca de la fragilidad de los vínculos familiares y afectivos. Introduce así también frecuentes consideraciones acerca de su propia vocación artística, vinculada con la creación literaria. Otra línea relevante de sentido en *Tiempo de vida* está ligada con el proceso creativo del propio libro, del cual dan cuenta diversos excursos metanarrativos; una manera de participar al lector de las concepciones del narrador sobre ciertos aspectos de la elaboración de su novela, así como de las limitaciones que experimenta al focalizar el relato en sí y en su propia familia desde una perspectiva personal. La obra se presenta como memoria autobiográfica y ficción narrativa con intercalaciones metanarrativas, lo que genera una gran complejidad textual que procuraremos desentrañar en nuestro trabajo.

Palabras clave: autoficción, escrituras del yo, Marcos Giralt Torrente, *Tiempo de vida*.

En nuestra tarea investigativa tomamos en cuenta ciertos fenómenos significativos en los discursos literarios modernos del siglo XX: en principio, la puesta en duda

del sujeto biográfico como origen unívoco del texto literario, y el cuestionamiento general de la intencionalidad como clave de la creación¹.

Según es sabido, a partir de la publicación en 1977 de *Fils*, de Serge Doubrovsky, la teoría de la autoficción se ha ido forjando desde distintas perspectivas teóricas. Si bien debe señalarse el predominio de la crítica francesa, estudiosos pertenecientes a otras tradiciones han hecho también sus aportes a la cuestión; así, deben destacarse los trabajos de investigadores españoles como Manuel Alberca y José María Pozuelo Yvancos; de igual manera, los desarrollos teóricos de Ana Casas, responsable de sendas antologías que procuran trazar las etapas y recoger las formulaciones críticas más recientes en torno al tema.

Según analiza Ana Casas (2014), en el caso particular de España los años posteriores a la dictadura franquista, los de la transición democrática, resultaron especialmente propicios para el desarrollo de las diversas manifestaciones de las escrituras del yo. Fueron tiempos de sucesivos intentos en pos de recuperar la memoria colectiva e individual a través de la literatura, la que cuajó en muchos casos “en un cierto tipo de relato intimista, fundamentalmente referencial y centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela” (p. 11).

La autora apunta al debate en torno a los subgéneros a los que puede adscribirse esta modalidad, novela o autobiografía; para afirmar que la autoficción se ha expandido hasta abarcar un territorio excesivamente amplio, por lo que “la noción de autoficción conlleva la necesidad de verificación” (p. 29). De allí que, según entendemos, en este punto no caben generalizaciones, por lo que debe estudiarse cada autor y su obra de manera particularizada.

Para intentar un deslinde categorial en relación con el concepto, debe diferenciarse en principio el relato autobiográfico de la autoficción; en este sentido, para Pozuelo Yvancos (2012) “la autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo narrador y protagonista comparten identidad nominal, y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (p. 159). En este caso se trata de una voz personal no autobiográfica –una voz *figurada*–, que sitúa al yo que habla en el texto desde un lugar diferente al de la pura referencialidad; una voz reflexiva más propia, en realidad, del género ensayístico (2010, p. 17; 2012, p. 161). En este sentido, el estudioso entiende que la autoficción surge como respuesta creativa a la crisis del personaje como entidad narrativa, la de-

¹ Este trabajo se integra en el proyecto de investigación *Intimidación y memoria en las escrituras del yo*, dirigido por la Dra. Silvia Cattoni y codirigido por quien suscribe; cuenta con aprobación y subsidio de Secyt UNC (2016-2017) y participa del Programa Nacional de Incentivos a Docentes Investigadores.

construcción de la noción clásica del autor y la alteración de anteriores concepciones sobre las normas autobiográficas. En este orden se produce entonces un ambiguo ocultamiento/desvelamiento de un yo fragmentario, que es y no es quien narra/protagoniza el suceso narrado.

Por otra parte, el llamado “pacto ambiguo” –según la expresión acuñada por Manuel Alberca (2007)– ha suscitado también el interés de los estudiosos del tema; el crítico sostiene que la autoficción –como cruce y síntesis personal de lo autobiográfico con lo novelesco–, plantea al lector un contrato de lectura ambivalente pues:

Una autoficción es una novela que, igual que todas las novelas, deja al autor y al lector libres para imaginar como verosímil lo que allí se cuenta; y al respetar la identidad onomástica de autor, narrador y protagonista, propia del pacto autobiográfico, pareciera que el primero se compromete a decir la verdad. El resultado es una propuesta lo suficientemente ambigua e indeterminada como para que el lector dude al interpretarla: ¿novela o autobiografía? (p. 11)

En efecto –frente a la coincidencia de identidad entre autor, narrador y protagonista–, la atención del lector desorientado se debate entre la aplicación de un pacto de lectura autobiográfico y/o un pacto ficcional, en un texto que sugiere, en un juego ambiguo permanente, que el personaje es y no es el autor.

Marcos Giralt Torrente señala, por su parte, el pudor que le produjo en su momento escribir en primera persona una “ficción sin invención”; el autor observa en este orden cierto cansancio de la ficción en los lectores, pues si bien “aún se cultiva el filón de la Guerra Civil, escribir sobre el presente es más difícil y conflictivo (...) pero acabará saliendo” (Giralt Torrente en Garzón, 2012, p. sd).

La autoficción en *Tiempo de vida*

Tiempo de vida (2010), de Marcos Giralt Torrente es, entre otras cosas, la historia de un padre y un hijo, contada por el hijo después de la muerte del padre; este texto, cuyo autor ha sido reconocido con el Premio Nacional de Narrativa 2011, puede ser leído en principio como una novela.

El relato está a cargo de una voz en primera persona, que comienza consignando prolijas citas de lecturas repetidas en torno a un mismo tema: el del delicado equilibrio en que se sustentan los afectos en el marco de los vínculos familiares –entre padres e hijos; entre hijos, padres y hermanos–; el de las redes que se tejen entre

las necesidades y los deseos, los anhelos y las esperanzas frente a un otro amado y querido, no siempre atento a las expectativas concitadas.

En el marco de estas reflexiones, ante la conciencia de particular soledad después de la muerte del padre, la voz narradora se plantea la tarea de la escritura como una necesidad y un desafío; como un ejercicio máximo de sinceridad descarnada, y una dolorosa deuda afectiva personal.

Según entiende Manuel Alberca (2014), *Tiempo de vida* es una “propuesta autobiográfica rigurosa, pues cumple con el principio de veracidad del género, y al mismo tiempo intenta nuevas formas creativas de contar la vida” (pp. 118-122).

En efecto, en *Tiempo de vida* ciertos datos biográficos y acontecimientos reales de su discurso, verificables extratextualmente, adquieren en el contexto narrativo un carácter ficcional; pues el narrador/autor borra voluntariamente los límites entre lo ficticio y lo real, dando lugar a un espacio ambiguo, a medio camino entre dos realidades. Desarrolla, sin embargo, una historia en la que elige contar ciertos episodios de su vida sin intercalar invención alguna, tal como él mismo repite.

El texto está estructurado a partir de incisos separados por blancos tipográficos, en los que se alternan fragmentos de crónica familiar, junto a páginas en las que se desarrollan las reflexiones de un yo que analiza de manera personal las dificultades inherentes a la radical complejidad de las relaciones humanas. Uno de los ejes del relato, sobre el que la voz narradora va introduciendo referencias graduales, está dado por el proceso de quebrantamiento del padre, afectado por una enfermedad terminal. Esta línea de sentido se ve matizada por reflexiones repetidas sobre la razón de escribir acerca del tema, frente a los pudores propios y ajenos: “El porqué, la necesidad de escribir sobre nosotros. Todo el mundo tiene padres y todos los padres mueren. Todas las historias de padres e hijos están inconclusas, todas se parecen” (Giralt Torrente, 2010, p. 13).

En el transcurso de su historia el narrador expone, además, las vicisitudes de su vínculo con el padre, no exento de incomprendiones, ausencias y rencores. La crónica de esos años recupera así la imagen de un padre artista, ausente desde la infancia, desentendido de las responsabilidades de la crianza de su hijo; y la de una figura materna fuerte, aún en sus inconsistencias, a cargo del reducido núcleo familiar.

Debemos señalar que el texto parece proponer implícitamente una identificación del autor con el narrador, por lo cual resulta posible asimilar algunos personajes del relato a las figuras biográficas reales del padre del escritor –el pintor Juan Gi-

ralt-, y del abuelo materno –el escritor Gonzalo Torrente Ballester–; aún así, el yo narrador omite de manera intencionada las referencias a nombres propios de los distintos personajes. El efecto final de esta omisión proyecta la historia narrada hacia una dimensión más amplia pues el padre, invariablemente así mencionado, pasa a ser un padre “de alguna manera universal” (Montero, 2010). De esta manera el autor apunta a la identificación del lector con una problemática que puede llegar a ser común a todos; a la par que demanda su atención, mientras lo obliga a debatirse frente a la condición equívoca del texto presentado.

Otra línea relevante de sentido en *Tiempo de vida* está ligada con el proceso creativo del propio libro, del cual van dando cuenta diversos excursos metanarrativos; una manera de participar al lector de las reflexiones del narrador sobre ciertos aspectos de la urdimbre de la escritura de su novela. Habitado a los recursos y posibilidades de la escritura ficcional, el yo que habla manifiesta en ocasiones cierta añoranza de sus ventajas, pues “no resulta fácil afrontar un desnudamiento así” (Giralt Torrente, 2010, p. 16). En efecto:

Hasta ahora no había escrito con mi propia voz. Había escrito *ficcionalmente* sobre la realidad, siempre se escribe sobre ella, pero ni era *mi* realidad ni era yo quien narraba. Es una sensación nueva que aturde. La ficción te permite decirlo todo. Con tu propia voz, en cambio, o bien tienes la tentación de callar, o bien echas de menos poder inventar. (Giralt Torrente, 2010, p. 47)

La vergüenza, los pudores. Los propios y los ajenos. El reto, lo nunca hecho. Hablar por primera vez con la propia voz. Una sensación nueva que aturde: no poder inventar. (...) Aparte de despojarme de la máscara de la ficción, de la dificultad de ser yo el narrador; aparte de las dudas acerca de a qué hechos ceñirme y cómo contarlos (...) Me faltaba saber adónde quería conducir mi relato.... (Giralt Torrente, 2010, p. 13)

Aún así el escritor pone en evidencia, por momentos, la decisión con que enfrenta algunos aspectos de un proyecto de escritura tan personal: “Hay lugares que desconozco y lugares a los que no quiero llegar. No todo puedo contarlos. No todo quiero contarlos. Mi vista tiene que ser de pájaro. Intento abrir una ventana; enseñar una porción de nuestra vida, no la totalidad” (Giralt Torrente, 2010, p. 17-18).

Por otra parte numerosas referencias, a lo largo del texto, dan cuenta de la conciencia del autor de ese “espacio a medio camino entre dos realidades” al que hicimos referencia; observamos el uso de ciertas locuciones y expresiones que dan

cuenta de la intencionada ambigüedad terminológica con la que el autor hace frente a su experiencia de escritura; una práctica que da lugar a la aplicación del *pacto ambiguo* al que alude Alberca.

En el volumen que tenemos entre manos es posible encontrar elementos de la autobiografía, el ensayo y la ficción que tienden a confundir las instancias textual y extratextual; nuevos aportes del autor a la imprecisión general que rodea al texto, en tanto impone la aceptación de las reglas de juego de un particular pacto de lectura. El lector debe enfrentarse así a un texto velado por una especie de “efecto autobiográfico”, que además emplea los recursos de la novela y la ficción.

Así, la estructura temporal elegida constituye un recurso narrativo de primer orden, pues a la manera de muchas autobiografías clásicas, el texto presenta una doble temporalidad: un yo adulto situado en un tiempo presente rememora el pasado, con la intención más o menos explícita de recomponer su sentido. De esta manera se desarrollan algunos fragmentos narrativos alternados con otros de carácter reflexivo sobre diversos aspectos del texto que se está escribiendo, el mismo que lee el lector.

Conclusión

El autor/narrador de *Tiempo de vida* ha explorado eficazmente en este ejercicio literario diversas modalidades escriturales, para procurar la dilución de la experiencia biográfica en la experiencia literaria; aún cuando en su caso, en gran medida, la experiencia literaria forma parte nodular de la experiencia vivencial.

Este trabajo ha intentado dar cuenta de cómo se llevó a cabo ese proceso; en nuestro análisis creemos haber puesto de manifiesto la manera en que el autor/narrador utiliza diversos recursos formales y semánticos, a los fines de poner en duda y desdibujar repetidamente los límites de su propia referencialidad.

De este modo, mediante el texto autoficcional se permite aproximar, confundir e incluso anular la diferencia entre realidad y ficción, en una *novela* que comunica, por lo demás, muy profundos sentimientos y emociones del yo protagonista frente “al reto de buscar la verdad, su verdad, a través de la escritura” (Alberca, 2014, p. 122). La autoficción da cuenta, así, de la crisis del sujeto moderno, inestable y fragmentado (Alberca, 2007, p. 23-28). En la obra estudiada, el autor logra convertir en materia narrativa el doloroso ejercicio literario de desnudar un pesar personal; en sus palabras:

Creo que todos los artistas somos seres marcados por nuestra infancia, por sucesos en nuestra infancia que nos hicieron ver que el mundo no

era eso que nos habían contado; y, de alguna manera, el arte es una forma de devolverle el equilibrio al mundo. (Giralt Torrente en Otoya, 2015, p. sd)

Bibliografía

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2007a). Aventis de autor (autoficciones). *Revista Clarín*. 12(69). pp. 17-21.

— (2012). *La autoficción. Consideraciones teóricas*. Madrid: Arco Ediciones.

— (2014). De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (766). pp. 68-84.

Casas, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco ediciones.

— (ed.). (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamerica-Vervuert.

Del Pozo García, A. (2009). La autoficción en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas. 452^ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. (1). pp. 89-103.

Garzón, R. (12 de junio de 2012). La novela de ser hijo. Entrevista a Marcos Giralt Torrente. *Ñ. Revista de cultura*. Suplemento cultural del diario Clarín. pp. 16-17.

Giralt Torrente, M. (1999). *París*. Barcelona: Anagrama.

— (2005). *Los seres felices*. Barcelona: Anagrama.

— (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.

Gómez Barranco, S. (2016). La autoficción frente a las cuestiones de memoria en literatura: "Soldados de Salamina" de Javier Cercas. *LL Journal. The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Hispanic and Luso- Brazilian Literatures and Languages*. 10(1). pp. 1-8.

Montero, R. (2010). El padre y el dolor. *Babelia, suplemento cultural de El País*. 1(5). pp. 16-18.

Otoya, R. (9 de marzo de 2015). Giralt Torrente dice que "el arte es una forma de devolverle el equilibrio al mundo". *Agencia EFE*. Recuperado de <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/giralt-torrente-dice-que-el-arte-es-una-forma-de-devolverle-equilibrio-al-mundo/10005-2556468>.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Cátedra Miguel Delibes. Salamanca.

— (2012). Figuración del yo frente a autoficción. En Casas, A. (Ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros. pp. 18-27.

Sánchez Zapatero, J. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico. Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *Ogigia*. (7). pp. 5-17. Recuperado de http://w.ogigia.es/OGIGIA7_files/SANCHEZ_ZAPATERO.pdf.

Vila-Sanjuán Zamora, L. (2014). *La autoficción y su auge en la narrativa contemporánea*. Tesis de Grado. Universitat Pompeu Fabra, España. Recuperado de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25550/Vila-Sanjuan_2014.pdf?sequence=1.

Zambrano, M. (1987). *La confesión: género autobiográfico*. Madrid: Mondadori.

**LITERATURA
LATINOAMERICANA
Y ARGENTINA**

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO A TRAVÉS DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA EN *EL DIARIO DE UNA CARAQUEÑA POR EL LEJANO ORIENTE* DE TERESA DE LA PARRA

Leila Jimena Ovando
UNSa-SRT

leila_ovando@hotmail.com.ar

Romina Estefanía Iriarte
UNSa-SRT

romina_iriarte@hotmail.com.ar

Resumen

El presente trabajo se encuentra enmarcado dentro del proyecto de investigación "Sujeto y espacio en las representaciones discursivas de la ciudad: Las crónicas y relatos de viajeros latinoamericanos (del Modernismo a la Actualidad)", y surge del análisis de *El diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* de Ana Teresa Parra Sanojo, a partir del cual se analizará cómo de la Parra, en tanto sujeto de la enunciación, crea un personaje que observa, reflexiona y da a conocer, a través de su escritura diferentes ciudades, como San Francisco, Los Ángeles, Hawái, Yokohama, Sangai, Kioto, entre otras, y culturas que habitan en ellas. Se describirá cómo la cronista recorre y da a conocer las particularidades de aquellas tierras lejanas por medio del retrato de sus habitantes y de sus culturas.

Palabras clave: crónicas, espacio, subjetividad femenina.

Las crónicas de Teresa de la Parra Sanojo son un instrumento para conocer la realidad, identidad e historia del Lejano Oriente, sus relatos de viaje inician desde Abril de 1991 y detalla toda su travesía hasta llegar a Harbin, China; lugar de destino, describe lo que recuerda, lo que observa y lo que imagina.

Si bien las crónicas surgen del resultado de las lecturas de las cartas enviadas por su hermana María Parra; quién sí efectuó el viaje en cuestión, de la Parra logra reconfigurar dichos espacios y culturas desde su escritura intimista, conversacional y femenina.

Teresa de la Parra en *El diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* refleja una de las características más significativa de los relatos de viaje del siglo XX, recons-

truye el espacio circundante y en movimiento en función a su propia subjetividad.

Cabe señalar que pese a que Teresa de la Parra no viajó efectivamente a Oriente, y que se sirvió de las cartas enviadas por su hermana María, quien sí viajó por Japón, China y Manchuria, como material de escritura, logró recrear en el interior de su texto la esencia del diario de viaje como tipología genérica. En este sentido de la Parra, a partir del acto mismo de lectura de aquellos textos epistolares, creó un espacio en el que coexisten realidad y ficción, la configuración que realizó sobre los distintos espacios dio cuenta de esa tensión existente.

Considerando a la crónica como género híbrido que busca por medio de la narración dar cuenta de la realidad, valiéndose por la experiencia propia o por lo que le ha sido transmitido a un individuo o colectivo (Benjamín, 1961), se puede reconocer a Teresa de la Parra Sanojo con *El diario de una caraqueña por el Lejano Oriente*, como una de las más reconocidas cronistas hispanoamericanas del siglo XX.

El tratamiento especial que realiza en su escritura permite reconocer su obra dentro de los relatos de viaje. Siguiendo la definición de Albuquerque (2006, p. 86) acerca del diario de viaje, se puede apreciar cómo dicha escritora buscó dotar a su escrito de los rasgos fundamentales de dicho género: su texto se encuentra narrado en primera persona, las configuraciones que efectuó sobre los distintos lugares por los que su narradora transitó se encuentran mediados por su condición de mujer "caraqueña" como lo expresa en el título y, el mismo viaje se presenta en su inicio como una búsqueda de nuevas experiencias y su diario como lugar en el que registra de manera rigurosa hasta su misma cotidianidad.

Asimismo la tensión que se produce en el interior de su relato de viaje refleja el ejercicio de los cronistas, Teresa de la Parra se vale del pacto autobiográfico entre la narradora y sus lectores, para presentar una narración en forma de diario de viaje, en el que los espacios se configuraron de acuerdo a sus propios intereses, reconstruyó dichos lugares por medio de los datos e información que su hermana le brindó a través de las cartas, y los cargó de sentido para devolvérselos en forma de relato testimonial a sus lectores.

La obra de Teresa de la Parra fue publicada en 1920 en la revista *Actualidades*, dirigida por el venezolano Rómulo Gallegos, responde genéricamente a los relatos de viaje que se encontraban en auge a principios del siglo XX en Francia.

La obra se encuentra narrada en primera persona, cada relato inicia con el registro del lugar, mes y año en el que escribe, el personaje que encarna Teresa empieza

a registrar sus vivencias en dicho diario, en abril de 1919 en New York, los registros que toma durante el relato se alternan con anécdotas, reflexiones y valoraciones que realiza la narradora durante todo su viaje al Lejano Oriente.

En el texto, la voz narradora se autodenomina caraqueña, dando a entender que la narrada y la autora Teresa de la Parra, son la misma persona. Se presenta como una mujer que acompaña a su esposo Marc a lugares que le son extraños pero que aun así le llaman la atención y la atraen de forma constante. Su narración culmina con la llegada de ambos a Harbin.

Si bien nos brinda muchos datos geográficos que permitan reconstruir el trayecto a Oriente, logra materializar por medio de su escritura ciertos lugares como San Francisco, Los Ángeles, Hawai, Yokohama, Shangai, Kioto, entre otros, la descripción y valoración que realiza acerca de los mismos es en función del interés que despertaban en ella.

En este sentido, se puede apreciar cómo Teresa de la Parra Sanojo, al asumir el lugar de narradora testigo, reconstruye por medio de su escritura aquella travesía por el Lejano Oriente, que, si bien no vivió, logró plasmarla vívidamente, se apropia de las lecturas de las cartas, otorgándole existencia a los lugares narrados a través de las descripciones de los sujetos que habitan en ella. Para esta reconstrucción del espacio y del tiempo, asume el papel de mujer-compañera, las distintas configuraciones que efectúa sobre los espacios que habita, las hace desde una mirada femenina que se avoca a describir aquello que la asombra, le llama la atención o forma parte de su cotidianidad como mujer casada. Tal como puede ser apreciado en el siguiente fragmento:

Encantada de sentirme tan agradablemente acogida quise hacer de aquel saloncito un amable *chezmoi* familiar y sonriente. Puse flores, retratos y libros sobre las mesas; y al ver correr el paisaje por la ventana abierta, entusiasmada le decía a Marc, mira, mira, es nuestro apartamento de Broadway que nos lleva de paseo. (Parra, 1920, p. 3)

La cronista relata su travesía junto a su marido Marc, centrando su descripción en los detalles y rasgos estéticos de los lugares, medios de transporte, hoteles y fincas, y el tiempo de su estadía en dichos lugares adquirirá mayor o menor presencia en el interior de su textualización a medida que el lugar, las personas o la naturaleza sean de su agrado o no. Su estilo de escritura se caracteriza por su subjetividad femenina, tal como lo señala Mónica Marinone, en "*Notas sobre Teresa de la Parra y su lectura de la Conquista*" por su carácter conversacional e intimista, la narración que efectuó durante todo su viaje se concentró en reconstruir espacios por los

cuales la narradora se desplazó siguiendo una búsqueda constante de compañeros y nuevas vivencias, de esta forma su andar por los distintos espacios ajenos a ella, se transforma en lo que ella misma denomina "peregrinación": "Tenía el espíritu tan cansado de errar por mares y tierras extrañas, en un andar incesante de peregrinos" (Parra, p. 15).

En su diario los espacios como el vagón del tren, el salón de fiestas del hotel y la finca en la que se instala finalmente en Harbin se presentan como lugares propicios para el encuentro con variados sujetos a los cuales denomina compañeros de viajes, con ellos dialoga, y a veces los describe con detenimiento tomándolos como referentes para dar cuenta del espacio en el que circula. Esto puede ser apreciado en el siguiente fragmento:

Mis compañeros de viaje constituyen el conjunto más babilónico que darse pueda: americanos, ingleses, suecos, japoneses, belgas, chinos, y sobre todo, rusos que acuden a guarecerse en los lugares próximos a la frontera de la Rusia Oriental. Por afinidad de razas nos hemos unido mucho a los rusos y belgas; hay entre ellos intelectuales y artistas de nota, y entre los rusos personas de mucha significación social. (Parra, p. 6)

Es así como Teresa de la Parra personifica en su narración a una mujer casada que vive junto a su esposo el trayecto al Lejano Oriente como aventura a tierras extrañas en la que cada lugar puede ser una oportunidad para conocer a "nuevos amigos", a través de su tono íntimo y conversacional observa cada lugar con la inocencia y ansiedad de un niño para conocer el mundo y a las personas que habitan en él: "El niño Goldman y yo de codos en la ventanilla no dejábamos de dar gritos de admiración ante los personajes que poblaban tan desolados parajes" (Parra, 1920, p. 4)

La figura de la cronista proyecta una personalidad femenina curiosa hábil para crear nuevas relaciones y presurosa por registrar todo lo que observa. A medida que registra los nuevos espacios tiene escritos reflexivos que la llevan a añorar su pasado: "(...) No pude menos que recordar el terruño; la vida de hacienda; los días felices pasados en familia allá en nuestro hogar, los tiempos alegres de Gueguere y Juan Diaz" (Parra, 1920, p. 7)

Teresa toma los nuevos espacios que se le presentan y crea un espacio interno, lo transforma en un lugar de peregrinación, en un lugar sagrado tal como afirma Diana Salcines de Delás (1997). Es este espacio interno e íntimo el que da a conocer a sus lectores.

Reflexiones finales

En *El Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente*, Teresa de la Parra recorre las diferentes ciudades, las observa, reflexiona y la da a conocer a través de una escritura humanitaria, se interesa en describir a los espacios a través de sus habitantes y la cultura de los mismos.

Sus narraciones oscilan entre los comentarios, pensamientos, reflexiones y recuerdos de la cronista, a través de su escritura desnuda a la ciudad y la configura desde su propia mirada. Tal ciudad es vista y apreciada sólo por Teresa, ya que los que habitan en ella, esos “compañeros de viaje” sin nombre e identidad son puertas necesarias para conocer a través de su ojo mirón la cultura, identidad e historia del espacio en el que habitan.

Teresa de la Parra Sanojo hace de la crónica, este texto urbano, un instrumento para dar a conocer esa realidad exótica y cosmopolita que la deslumbra, molesta, cansa y relaja, describe lo que recuerda, lo que observa y lo que imagina.

La narradora se presenta desde un lugar inclusivo, observa las aristas oscuras de la ciudad, se remonta a su pasado, a su infancia, toma hechos históricos relevantes, recorre las ciudades y su cultura sin prisas, las observa, se detiene en ciertos lugares desde New York a Harbin, recurre a sus recuerdos, continua su recorrido y se detiene a imaginar el futuro de la ciudad, el destino de sus habitantes.

Teresa de la Parra Sanojo, es lo que De Certeau (2008) reconoce como el sujeto mirón, se concentra tanto en los espacios que recorre que puede conocer y comprender a los sujetos que lo habitan, pero a la vez, desde su lugar de cronista se aleja y se coloca en un plano superior, los observa y observa la ciudad y cultura real tal y como es. Su visión no está cegada, ni contaminada por el destello envilecedor, Teresa transita las ciudades y sus historias desde un lugar humanitario, aunque en un momento llega a sentirse abrumada por la realidad y su destino como viajera.

Bibliografía

Albuquerque, L. (2006a). Los ‘libros de viaje’ como género literario. En *Diez estudios sobre literatura de viaje*. pp. 67-87.

— (2006b): Periodismo y literatura: el ‘relato de viajes’ como género híbrido a la luz de la pragmática. *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. pp. 167-176.

— (2011): El 'relato de viajes': Hitos y formas en la evolución del género. *Revista de literatura, número monográfico, Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia. LXXIII(145)*. pp. 15-34.

Benjamin, W. (1961). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores. pp. 189-211.

De Certau, M. (2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. (7). pp. 1-17.

Marinone, M. (1992) Notas sobre Teresa de la Parra y su lectura de la Conquista. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. (2). pp. 75-83.

Salcines de Delás, D. (1997): "El espacio en los libros de viaje del siglo XX". *Revista de Filología Románica*, 14(II). pp. 423-440.

Sanojo De la Parra, T. (1920). *Diario de una Caraqueña por el Lejano Oriente*. Venezuela. Biblioteca virtual universal.

LAS PASIONES DE LA VIOLENCIA EN *PUTAS ASESINAS* DE ROBERTO BOLAÑO

Deborah Barrionuevo
Universidad Nacional de La Rioja
Deborah.leonor.barrionuevo@gmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar el cuento "Putas asesinas" de Roberto Bolaño, teniendo como eje central la violencia. Propondremos leer la violencia como una pasión a través de la tristeza, el miedo y la ira.

Para analizar las pasiones nos centraremos en tres marcos teóricos principales: *Tratado de las pasiones del alma* de Descartes, *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad* de Parret y *Etimología de las pasiones* de Bordelois.

Palabras clave: dictadura chilena, pasiones, Roberto Bolaño, violencia.

Introducción

Muchas veces se ha puesto en juego el tema de la violencia en la literatura, generalmente, hispanoamericana. Víctimas de guerras, opresiones y dictaduras, los escritores han tratado de explicitar la constante violencia por la cual han pasado. Uno de estos escritores ha sido Roberto Bolaño, quien se trasladó a México en 1986 junto a su familia –es por eso que en varios cuentos de su volumen *Putas asesinas* el escenario será mexicano–; a sus veinte años decidió volver a Chile, pero se daría con la etapa más gris del país: la dictadura de Pinochet. El autor decidió unirse a la Resistencia, lo que le costó ocho días de cárcel.

Por otro lado, la figura de Pinochet ha sido constantemente abominada, no sólo por el hecho de que haya instado a la represión de movimientos izquierdistas o gremiales, sino también por la represión constante al movimiento homosexual y al travestismo, a pintores, músicos, educadores y escritores. Así es como Bolaño quedará marcado por este aberrante episodio de la historia chilena y muchas de sus obras tendrán a la violencia y a la política como ejes centrales. Tal es el caso de sus libros *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* –peculiar libro donde el protagonista es el mismísimo Pinochet– o *La literatura nazi en América*.

La violencia y sus pasiones

*Menos significa alma, principio vital,
principio de voluntad, principio de las pasiones,
espíritu, valor, ardor, violencia.*
Ivonne Bordelois

Como ya hemos dicho, la violencia siempre ha estado presente en toda la literatura. Ha tenido muchos papeles –entre ellos la violencia física, verbal, psicológica– pero en este análisis la entenderemos desde una nueva visión: la violencia como una pasión.

Es así como comenzamos entendiendo el concepto de pasión según Descartes, para quien la pasión es “un *estado* del alma y no un acontecimiento o una operación (dramática o poética); es sufrimiento, disforia y debilidad. La pasión es un desorden (caos)” (Descartes, citado en Parret, 1986, p. 12). El autor luego separará las percepciones que se refieren únicamente al cuerpo de las que se refieren al alma, las cuales no tienen causa aparente, como los sentimientos de alegría o cólera, por ejemplo. Bordelois (2006) entiende que la pasión más importante entre los griegos fue la *ira*, la cual “se encuentra indisolublemente ligada a las nociones de ímpetu y vehemencia” (p. 74).

Caos, vehemencia, ímpetu, cólera, disforia, son todas palabras que podemos ligar a la violencia. Solfsky (1996) escribe en su *Tratado sobre la violencia* que

La violencia es ella misma un producto de la cultura humana, un resultado del experimento de la cultura. Se la aplica en el nivel respectivo de las fuerzas destructivas. (...) El problema no reside en la escisión entre las fuerzas oscuras del instinto y las promesas de la cultura, sino en la correspondencia entre violencia y cultura. La cultura no es, en modo alguno, pacifista. Ella forma parte del desastre. (p. 226)

Así, no estamos errados al considerar a la violencia como una pasión, como un caos, como emocional. La violencia es también, al igual que las pasiones del alma, una fuerza incontrolable de la naturaleza.

Esta concepción de la violencia la encontramos en muchos de los relatos de *Putas asesinas*, especialmente en el cuento que da inicio al volumen: “El Ojo Silva”. En el cuento no sólo trata la vida de un chileno exiliado, sino sobre un homosexual y partidario de izquierda exiliado que es testigo de una serie de eventos aberrantes en la India, lo que lo marca por el resto del relato. Así el protagonista hace una

alusión persistente a la violencia: “La violencia no era cosa suya. Tuya sí, me dijo con una tristeza que entonces no entendí, pero no mía” (Bolaño, 2002, p. 6).

El tono triste comienza a tomar protagonismo a lo largo del relato a la par de la violencia, por lo que se da un amplio margen de estudio para la violencia y la tristeza, pero no es tarea para este trabajo el analizarlo, sino explicitar la íntima relación entre violencia-dictadura-tristeza. El último párrafo explicita esta relación:

Aquella noche, cuando volvió a su hotel, sin poder dejar de llorar por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende (...). (Bolaño, 2002, p. 13)

Es este mismo tono que se recupera en el relato “Putas asesinas”. La tristeza, según Parret (1986), es aquella “debilidad que consiste en la incomodidad que el alma recibe del *mal representado como su pertenencia*” (p. 24). En el relato es la marca de la dictadura, el dolor constante y el sufrimiento, aquel mal que aqueja el alma de la protagonista y la insta a tomar venganza para sentirse completa, aunque no lo llega a concretar completamente:

Volveré a repetirme que no es nada personal, volveré a decirte, a decirle a tu recuerdo nauseabundo y eléctrico que no es nada personal, y aún entonces tendré mis dudas, tendré frío como ahora tengo frío, intentaré recordar todas tus palabras, hasta las más insignificantes, y no podré hallar en ellas consuelo. (Bolaño, 2002, p. 67)

El hecho de que la protagonista sienta frío lo podemos relacionar con un temblor, el cual Bordelois (2006), mediante el análisis etimológico de la palabra tristeza, lo asocia acústicamente con palabras que tienen que ver con aquello que nos hace temblar, como el temor, el terror o lo terrible (p. 148). Es así que el miedo y la tristeza podrían compartir un origen común: “Lo que vibra, suena, mueve y nos remueve involuntariamente nos amenaza, intimida y paraliza, y por consiguiente, nos atemoriza, nos acorrala, nos muele, demuele y entristece” (p. 152).

La protagonista siente este temblor cuando va en busca de su “víctima” y podemos notar vestigios de la sensación de tristeza:

Presta atención, cuando nos detenemos la sensación que siento bajo las piernas es que el mundo sigue moviéndose, como efectivamente sucede (...). Pero la sensación de abandono, como si me follara un

ángel, sin penetrarme pero en realidad penetrándome hasta las tripas, es breve. (Bolaño, 2002, p. 64)

Aquí es donde la tristeza comienza a fundirse con el miedo. Según Parret (1986) el miedo se da cuando existe "una turbación del alma que le quita el poder para resistir a los males que considera próximos" (p. 23). Sin embargo, el mal aquí no es próximo, sino que se remonta al pasado, donde el mal presente era en aquel entonces la dictadura militar. Decimos que comienzan a fundirse estas dos pasiones ya que Bordelois (2006) nos habla de un momento en que la noción de tristeza "puede ser el recuerdo de una afrenta vejatoria o la reacción ante una agresión desmesurada e inmerecida" (p. 151).

La protagonista fue parte de ese momento terrible de la historia chilena y por lo tanto eso la ha dejado marcada, pero ahora el miedo que ella ha sentido se vuelve hacia el otro lado: ella busca a su "víctima" para hacerle sentir lo mismo. El miedo es parte constante del relato que le toca al hombre, donde si bien no se expresa a través de palabras, pero sí de acciones y gestos: "(El tipo llora, también pareciera que intenta hablar, pero en realidad son hipidos, espasmos provocados por el llanto los que mueven sus mejillas, sus pómulos, el lugar donde se adivinan los labios)" (Bolaño, 2002, p. 66).

Descartes (1649) explica que "cuando el miedo presenta la muerte como un mal máximo y que sólo mediante la huida puede ser evitado, la ambición, por otra parte, presenta la infamia de esta huida como un mal peor que la muerte" (p. 78). Es así como para el hombre secuestrado el miedo a la muerte está constantemente marcado:

–(El tipo niega con la cabeza, los ojos parecen llenársele de lágrimas, los hombros le tiemblan. ¿Su mirada es de amor? ¿Su cuerpo, antes que su mente, intuye lo que inevitablemente vendrá? Ambos fenómenos, el de las lágrimas y el de los temblores, pueden obedecer al esfuerzo que en ese instante realiza, vano esfuerzo, o a un sincero arrepentimiento que como garra se prende de todos sus nervios). (Bolaño, 2002, p. 63)

De nuevo vemos la relación entre la tristeza y el miedo, marcada por los temblores y los espasmos, una vehemencia en las acciones de ambos personajes.

Por último, tendremos en cuenta a la *ira*, para luego entender las concepciones pasionales/sexuales que se le da a la palabra. Para Bordelois (2006) la ira y el Eros provienen de una misma raíz:

El **eis* indoeuropeo señalaba la concomitancia de lo veloz, de lo divino, de lo pasional, porque los dioses, fuerzas animadoras del cosmos, son necesariamente veloces, con la velocidad de la luz, y la velocidad conlleva en sí misma una intensidad indetenible que es también un rasgo fundamental de la pasión. (p. 37)

Es importante destacar el papel que se le da a la velocidad. Volvemos a pensar en la vehemencia, en la fuerza incontrolable. En el relato la velocidad es parte fundamental del encuentro de los dos personajes: "Yo conduzco la moto con mano firme y aprieto el acelerador a fondo" (Bolaño, 2002, p. 65).

Pero aquí no nos quedamos con la concepción primera de lo veloz, sino que se da un paso más allá: Bordelois (2006) encuentra que la raíz **eis* tiene una derivación en latín representada por *oestrus*: estímulo que inspira a los poetas, frenesí, aunque, curiosamente, también significa *estro*, período de ardor sexual en los mamíferos, particularmente en las hembras. Aquí la sexualidad femenina se la entiende como una "pérdida de control, el desenfreno vital" (p. 41).

Entonces, no sólo tenemos en **eis* la concepción de lo veloz, de lo iracundo, sino también de lo sexual. La autora lo demuestra mediante una expresión del lenguaje cotidiano: "*estar caliente* es una expresión coloquial que puede indicar tanto excitación sexual como intenso enojo" (p. 43). Es así como "en el recorrido etimológico que ofrece el **eis*, la pulsión sexual se halla más cerca de la ira que del placer o del amor" (p. 49). En el relato, la protagonista utiliza la seducción para poder llevar a su casa al hombre y ahí ejercer su poder mediante el sexo. El encuentro sexual no es amoroso, ni la protagonista busca "un príncipe" –como lo han dicho varios estudios sobre el argumento del cuento–, sino que la pulsión sexual es un medio violento para cumplir con la misión de completarse a sí misma. Deducimos entonces la muerte del hombre:

(El tipo en vez de cerrar los ojos los abre con desesperación y todos sus músculos se disparan en un último esfuerzo: su impulso es tan violento que la silla a la que está fuertemente atado cae con él al suelo. Se golpea la cabeza y la cadera, pierde el control del esfínter y no retiene la orina, sufre espasmos, el polvo y la suciedad de las baldosas se adhieren a su cuerpo mojado.) (Bolaño, 2002, p. 69)

Conclusión

El tejido que hemos hecho entre la tristeza, el miedo y la ira –entendida desde el plano sexual– no hace más que recordarnos constantemente los conceptos de ve-

hemencia, caos, velocidad, conceptos que podrían caber en la concepción de la violencia. El accionar de la protagonista se ve constantemente marcado por la violencia. El casi monólogo no hace más que reforzar las cavilaciones de la protagonista respecto de esas pasiones que ha sufrido y cómo las ha vuelto a su favor violentando la libertad del hombre, de su "víctima". El relato en sí es fragmentado y el argumento, un poco enredado, no parece ser más que la historia de una mujer que busca a un hombre y lo mata, pero si consideramos los hechos históricos y algunos guiños a la figura dictatorial, como en el siguiente fragmento: "No te gusta el desorden, no te gustan los negros, no te gustan los maricas, no te gusta que te falten al respeto, no te gusta que te quiten el sitio" (Bolaño, 2002, p. 66), podemos entender la riqueza del relato en cuanto a la figura trídica de violencia-pasiones-dictadura.

Bibliografía

Bolaño, R. (2002). *Putas asesinas*. Recuperado de: <http://www.ecdotica.com/biblioteca/Bolano,%20Roberto%20-%20Putas%20Asesinas.pdf>

Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Descartes. (1649). *Las pasiones del alma*. Recuperado de http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/034_historia_2/Archivos/Descartes_pasiones.pdf

Kohut, K. (1999). Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*. 59(1). pp. 193-222. Recuperado de <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/202/206>

Parret, H. (1986). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial S.A.

**A LA LUZ DE LAS ROSADAS ILUSIONES.
EL REGRESO A LA TIERRA NATAL EN
“PEREGRINACIONES DE UNA ALMA TRISTE”
DE JUANA MANUELA GORRITI**

Victoria Cohen Imach
Universidad Nacional de Tucumán CONICET
cohenimachvictoria@gmail.com

Resumen

Algunas narraciones tanto factuales como de índole ficcional de Juana Manuela Gorriti (Salta, ¿1816? - Buenos Aires, 1892) exploran el anhelo y la experiencia del reencuentro con un espacio y en particular con un tiempo perdidos a raíz del exilio, o de un desarraigo ocasionado por motivos no enteramente esclarecidos; dan cuenta del retorno a la tierra natal, territorio asimismo de la niñez y/o los primeros años juveniles, en todos los casos Salta.

Estudios previos que atienden a dos de esos relatos, así como la lectura de estos últimos, permiten advertir que el regreso resulta en ellos un dispositivo generador de un desplazamiento espacial pero también de un intenso y a veces inquietante trabajo de la subjetividad por parte de las figuras femeninas que los protagonizan, incluida la propia escritora. Las narraciones proponen en tal marco una indagación acerca de la experiencia del tiempo, la memoria y el espacio.

Aspirando a aportar a la caracterización del entero corpus delimitado en el primer párrafo, estas páginas buscan analizar la especificidad que asumen dichos rasgos en “Peregrinaciones de una alma triste” (*Panoramas de la vida*, 1876), relato no abordado desde esa perspectiva por los estudios referidos ni por el resto de la bibliografía revisada.

Palabras clave: exilio, Juana Manuela Gorriti, relato de viajes, subjetividad.

Como destacan trabajos precedentes, el viaje resulta una figura de importancia en la producción de Juana Manuela Gorriti¹. Mary Berg (1994) lo considera al

¹ Ver Zuccotti (1993, pp. 80-93); Berg (1994, pp. 69-79); Molina (1999, pp. 106-119; 2003-2005); Arambel-Guiñazú y Martín (2001, pp. 98-104, 131-145). El estudio publicado en 2003-2005 por Molina ofrece distintas zonas presentes en las páginas mencionadas del editado en 1999, pero incluye como objeto de análisis el relato ficcional a evaluar aquí, “Peregrinaciones de una alma triste”,

menos, junto al exilio, un “tema obsesivamente recurrente en su narrativa”, ligado a la experiencia vital de la escritora (p. 69). Habiendo partido en 1831, junto a su familia, al destierro en Bolivia, se desplaza por diversas poblaciones del país andino después de casarse con un militar boliviano; instalada en Lima, se dirige en distintas ocasiones a La Paz y a Buenos Aires o emprende travesías en sentido inverso. Hebe Beatriz Molina (2003-2005) juzga que el relato de viaje es la forma autobiográfica que Gorriti prefiere. Entiende, por otra parte, que sus viajes son “regresos” y suponen por ende “un doble desplazamiento por el espacio y el tiempo”. Si el espacio remite a los elementos de la realidad exterior, “objetiva”, el tiempo atañe a la “interioridad”. En el caso de sus travesías lo temporal prima sobre lo espacial. “Importan más los sentimientos –las ‘impresiones’–”, señala Molina, “que los objetos –los ‘paisajes’–. Pero son éstos –sitios, casas, perfumes, comidas, etc.– los que remiten hacia el pasado”. Se trata de un rasgo que produce dolor como resultado “del desajuste entre lo que era y lo que es en su nuevo presente”. “El paso del tiempo no ha sido en vano; los cambios producidos en ella o en la realidad exterior impiden la *fusión* tan deseada del ayer y del hoy (...)” (p. 142)².

Si el exilio, vivido por Gorriti al parecer en tanto suceso traumático, resulta un tema recurrente en su producción, algunas de las narraciones que la integran exploran de manera específica el anhelo y la experiencia del reencuentro con un espacio y en particular con un tiempo perdidos a raíz del destierro, o de un desarraigo ocasionado por motivos no enteramente esclarecidos; en ellas se da cuenta del retorno a la tierra natal, territorio asimismo de la niñez y/o los primeros años juveniles, en todos los casos Salta. Es factible reconocer al menos tres narraciones de esta índole: “Gubi Amaya. Historia de un salteador” (*Sueños y realidades*, 1865), “Peregrinaciones de una alma triste” (*Panoramas de la vida*, 1876) y *La tierra natal* (1889), a las que podría sumarse de algún modo “Romería á la tierra natal” (*El mundo de los recuerdos*, 1886), relativa a un interrumpido viaje de retorno efectuado por la escritora en 1878³. Molina (1999, 2003-2005) carac-

no considerado en dichas páginas; las mismas están incluidas en una sección dedicada a textos autobiográficos de la escritora. Se plantea allí, empero, que tal relato integra un corpus pasible de ser examinado integralmente, “considerando el relato de viajes como una variedad discursiva específica (no sólo autobiográfica)” (Molina, 1999, pp. 118).

² Resaltado de la autora. Ver estos señalamientos también en Molina (1999, pp. 106-119). Arambel-Guiñazú y Martín (2001) se refieren también a la importancia de lo temporal al examinar el relato de viaje de Gorriti, de índole autobiográfica, *La tierra natal* (1889). Procurando recuperar en él una parte de su historia, la escritora altera el género, “al itinerario espacial le agrega una dimensión temporal muy significativa que intenta una inmersión en el pasado”. Estas críticas señalan que dada “la movilidad del *locus*” buscado por Gorriti (el lugar de origen), el relato hace frente a “una labor imposible: la recuperación de un tiempo, e incluso, de un espacio irremediamente perimidos” (pp. 98-99). Tratan aspectos de su experiencia al entrar en contacto con Salta.

³ Gorriti debe detenerse en esa ocasión en Tucumán por las inundaciones del río Juramento; ver Molina (1999, pp. 346-347). Me fueron de utilidad para una aproximación a su bio-bibliografía: Molina (1999) y Fleming (2013).

teriza al conjunto de estos textos como relatos de viaje más allá de su carácter autobiográfico o ficcional. Mientras *La tierra natal* y ciertos capítulos de "Gubi Amaya..." ostentan el primero de tales caracteres, "Peregrinaciones..." se adscribe al segundo (Molina, 1999, pp. 111-112, 114-118, 163-169).

Atendiendo a "Gubi Amaya..." y a *La tierra natal*, Molina (1999, pp. 106-119, 2003-2005) y María Cristina Arambel-Guiñazú y Claire Emilie Martin (2001, pp. 98-104, 139) ofrecen valiosos análisis del tema. Como permiten advertir sus trabajos y la lectura de los textos, el retorno a Salta constituye en ellos un dispositivo generador de un desplazamiento espacial pero también de un intenso y a veces inquietante trabajo de la subjetividad. Volver es un gesto casi saturado por una carga fantasmática que no llega a difuminarse en el contacto con la realidad anhelada; si puede aligerarse y aliviar así transitoria o definitivamente al sujeto, puede asimismo resultarle intolerable. El viaje y/o la estadía en él se realizan, para las protagonistas, incluida la propia Gorriti en *La tierra natal*, en una suerte de estado de trance, en una tensión entre pasado y presente, tiempo y espacio, percepción personal y realidad exterior, dolorosa y/o placentera. Buscando o situándose ante un mundo perdido en un espacio perdurable pero no impermeable a la historia, como tampoco lo es el yo, o persiguiendo la reedición de pasadas experiencias signadas por la felicidad, estas figuras se enfrentan a un límite, a un principio de realidad⁴.

Es posible afirmar que tales rasgos se encuentran asimismo en "Peregrinaciones...", relato no evaluado desde esa perspectiva en dichos estudios ni, desde luego, en el resto de la bibliografía revisada⁵. Producidas en momentos vitales y escriturarios distantes entre sí, las narraciones mencionadas dan cuenta de una experiencia similar, construida mediante rasgos ya particulares, ya convergentes. Entre los últi-

⁴ Es factible relacionar este proceso con lo notado por Berg (1994) respecto a las experiencias de mujeres peregrinas (al menos en parte aludiendo, puede suponerse, a las protagonistas de algunos de los relatos mencionados) presentes en la producción de Gorriti. Atendiendo a la vida de la escritora, dice: "De modo que no sorprende que sus narraciones cuentan las experiencias, los motivos y las aventuras de mujeres peregrinas, muchas de las cuales también se definen como exiliadas, siempre en busca del verdadero hogar que les parece más y más esquivo. Para la autora y sus personajes, el eje de la identidad se encuentra, en último término, no en el espacio ni en un tiempo presente ni futuro proyectado, sino en el reconocimiento y la articulación de las memorias de los sucesos fundacionales del pasado. Hay que seguir viajando para poder hallar, muy de vez en cuando e inesperadamente, esas percepciones incisivas, cruces entre pasado y presente, 'mirajes encantados' al decir de Gorriti, que nutren el alma y son fuente del optimismo excepcional que caracteriza su narrativa" (pp. 69-70).

⁵ Berg (1994) señala que las "historias de viajeras y exiliadas" emergen ya en "La quena", primer relato al parecer en ser publicado por la escritora (p. 70). Se refiere a ese texto y a "Gubi Amaya...", pero se detiene centralmente en "Peregrinaciones...", aunque no en el retorno a la tierra natal de la protagonista, tema de este trabajo.

mos se cuenta, más allá de lo señalado, una indagación acerca de la experiencia del tiempo, de la memoria y del espacio⁶. Aspiro aquí a examinar la especificidad que asumen en “Peregrinaciones...” –el segundo relato en orden temporal– los elementos expuestos.

En la patria. De las gozosas impresiones a las sombras en el alma

La travesía dentro de la cual Salta es el primer destino conscientemente buscado por la protagonista resulta de su *huida* de la ciudad de Lima. Hacia la década de 1860, enferma de tisis y casi desahuciada por su médico, Laura, una joven de al menos veinticinco años, intenta sanar o recobrar fuerzas a través de los viajes, de los cambios de escenario y aire. Considerando que la dolencia del cuerpo proviene en ella de una “dolencia del alma” (Gorriti, 1876, p. 23) que Lima está asociada a su sufrimiento afectivo, abandona la casa materna y parte sola⁷. Las causas de ese sufrimiento se desgranán en el curso del relato dirigido con posterioridad a una amiga situada en Lima, así como de la narración marco a cargo de esta última figura.

La idea de regresar a Salta, donde viviera hasta los primeros años juveniles y que dejara para habitar con su madre en la capital peruana, surge durante el viaje y no, como en *La tierra natal*, en tanto resultado de un proyecto específico. La representación de ese ámbito que al parecer la anima habría incidido en la elección, y ofrece elementos para definir esta etapa del viaje. Teniendo en cuenta que in-

⁶Un rasgo presente en “Gubi Amaya...” y en *La tierra natal* es la autorrepresentación de las viajeras que retornan a Salta como peregrinas y/o la percepción del regreso como peregrinación. En “Peregrinaciones...” la protagonista se visualiza o es visualizada como peregrina, aunque en relación con su entrega al viaje en general o en contextos en los que no puede precisarse si se asocia esa condición a la vuelta a la tierra natal. En el título sus viajes son definidos, como es evidente, bajo la forma de la peregrinación. Ver Molina (1999, p. 111, 2003-2005, p. 143) sobre el temor a la pérdida de la identidad en relatos de viaje autobiográficos de la escritora, en diálogo con uno de los sentidos simbólicos del término peregrino. La representación de su viaje a Perú como peregrinación se encuentra, como es sabido, en la narración de Flora Tristán (París, 1803-Burdeos, 1844) al respecto (*Peregrinaciones de una paria*, 1837). Fleming (2013, p. 56) ve en “Peregrinaciones de una alma triste” un homenaje al texto de Tristán. Sobre la utilización del término peregrinaciones en el título de este último, ver Denegri (2006, pp. 55-60).

⁷Puede pensarse que la interpretación de Laura de su enfermedad física no es ajena a la propuesta en otros textos ficcionales decimonónicos. Al analizar la narración, Arambel-Guiñazú y Martín (2001) destacan el señalamiento de Susan Sontag respecto a que “la tuberculosis ha sido relacionada en la literatura del siglo XIX con un mal de tipo espiritual”. Establecen que la enfermedad posee en “Peregrinaciones...” un valor metafórico, “es consecuencia tanto de la pasión –un amor imposible– como de la represión, ambas señaladas por Sontag como sus causas posibles en las obras de ficción. La reacción de Laura culmina en la fundación de una identidad triunfadora” (p. 142).

dica que, dada su condición de territorio de la infancia, su mente vuelve a él “en todas las penalidades que me deparó el destino, y su encantado mirage ha sido el asilo de mi alma” (Gorriti, 1876, p. 40), es factible pensar, en efecto, que al menos en parte va allí en busca no sólo de otros horizontes sino de *asilo*, de refugio anímico.

La evocación de los sucesos posteriores exhibe, sin embargo, las tensiones y ambivalencia que la recorren ya en contacto con la tierra natal, y del malestar que la lleva finalmente a abandonarla. Si la construcción de la niñez y la adolescencia en la memoria –signada por la felicidad, aunque no exenta, como se advierte luego, de dosis de sufrimiento o incomodidad– no se ve afectada aparentemente en ese proceso, aquello que el personaje se lleva al concluir su viaje de regreso es no sólo la conciencia de la imposibilidad de revivir el pasado, sino también de su presente y de su historia personal. El resultado es la adquisición de un grado mayor de autoconocimiento y por ende de control de la propia vida, ahora relativamente en sus manos y no en las de la ciencia, la familia o incluso la enfermedad⁸.

Como en otras instancias del relato enmarcado, durante la estancia en Salta, Laura se muestra, en tal sentido, atenta a sus sentimientos y corporalidad, aunque también al mundo exterior y a sus semejantes. Se dibuja, en el presente de la evocación y en el de los hechos narrados, como figura dotada de una interioridad compleja, marcada por recuerdos y experiencias tanto dichosas como penosas, situada entre la esperanza ante el futuro, inherente a su juventud, y el desaliento ocasionado por lo prematuramente vivido. En este entorno, el motivo de su “dolencia del alma” se desvela de modo paulatino: casada con un europeo, ha sido abandonada por su marido, comprometido en otra relación sentimental.

Cumplida la casi totalidad de la travesía, el retorno en sí, sobre el que deseo centrarme, es narrado en dos capítulos cuyos títulos aluden al corazón de la experiencia: VII, “La patria!”, y VIII, “La vuelta al hogar”. Mientras el primero da cuenta de la percepción a distancia de Salta y del ingreso a la ciudad, el segundo focaliza la estadía allí y la partida posterior.

“La patria!” narra, en efecto, la progresiva aproximación a Salta. En los párrafos iniciales Laura alude al cambio percibido en el paisaje, ahora más ameno, casi idílico. El contexto natural suscita o acompaña desde entonces, a través de vistas, perfumes y sonidos, el movimiento anímico. Si primero siente alegría, hacia la noche experimenta, junto al resto de los viajeros, “honda preocupacion” (Gorriti,

⁸ Acuerdo con Arambel-Guiñazú y Martín (2001) cuando marcan que al reemplazar las prescripciones del médico y los consejos de su madre “con las decisiones propias”, Laura “reconquista el cuerpo de las fuerzas extrañas e invasoras que lo enajenaban del yo” (p. 142).

1876, p. 65). Cuando a lo lejos y en la oscuridad percibe ya la ciudad emplazada junto al cerro San Bernardo, la acometen sentimientos encontrados, un "gozo inmenso" y una "inmensa pena", así como una pregunta acuciante en torno a los resultados de la búsqueda que la anima a retornar.

En cuanto á mí, una mezcla estraña de gozo inmenso y de inmensa pena invadió mi corazon. Allí, entre aquellos muros, bajo esas blancas cúpulas, habia dejado, diez años antes, con las fantasías maravillosas de la infancia, los primeros ensueños de la juventud, rosados mirages en cuya busca venia ahora para refrescar mi alma dolorida. *¿Volvería á encontrarlos?* (Gorriti, 1876, pp. 66-67, el resaltado es mío)

Si el pasaje citado señala que aspira a reencontrar en Salta antiguas ilusiones a fin de "refrescar" con ellas su "alma dolorida", y su duda al respecto, puede pensarse que el pesar proviene del contraste entre los ensueños de dicha pasados y el padecimiento presente. Se anuncia aquí un mecanismo recurrente en la estadía: la penosa contemplación del yo actual a la luz tanto de un tiempo desvanecido como de las fantasías forjadas en esa época acerca de un futuro en parte concretado, en el que ellas no se cumplieron.

Una formulación posterior, planteada al menos en el tiempo de la enunciación en relación con la instancia en la que el grupo cruza el río de Arias, acentúa la ambivalencia suscitada por el regreso. "¡Qué dulces y dolorosos recuerdos! Cuántas de esas bellas jóvenes que triscaban entre las ondas," señala, "serian mis antiguas compañeras de juegos en ese mismo rio, que yo atravesaba ahora desalentado el ánimo y el corazon dolorido!" (Gorriti, 1876, p. 69). Es factible preguntarse si el dolor atribuido a los recuerdos surge aquí del hecho de contemplar, especularmente, lo que ella hubiera podido ser o hacer en caso de no haber mediado el desarraigo y/o el sufrimiento afectivo⁹. El fragmento expone además una tensión en la visualización de la tierra natal y del paso del tiempo; mientras el río es a sus ojos el mismo de entonces, la suposición de que al menos algunas de las "bellas jóvenes" son "antiguas compañeras de juegos" da por sentado el transcurrir temporal, aunque sus efectos en el yo y en tales jóvenes hayan sido distintos¹⁰. Esa

⁹ Más adelante, como se verá, Laura plantea de modo explícito una reflexión relacionada con el contenido de este interrogante.

¹⁰ Resulta iluminador pensar la cuestión en relación con la clásica máxima heracliteana. Para Ferrater Mora (1990), un aspecto atribuido al pensamiento de Heráclito es el problema del cambio, "la conciencia de que todo es fluido y está en perpetuo movimiento". Platón señala en *Cratilo*: "Heráclito dice que todas las cosas fluyen (...) y que nada permanece quieto, y comparando las cosas existentes a la corriente de un río dice que nadie puede sumergirse en él dos veces", frase que, según Ferrater Mora, "ha condicionado en gran parte la idea de Heráclito como 'el filósofo del devenir'". Para el autor, más allá de las interpretaciones sobre las perspectivas de esa figura en tal

tensión puede ponerse en diálogo con el interrogante sobre la posibilidad de reeditar ilusiones del pasado.

Lo pretérito produce en todo caso en Laura un peso mortificador, ya sean pasadas fantasías o dulces recuerdos. Una gravitación cumplida en el primer caso por dimensiones que, paradójicamente, es factible asociar a la levedad, a lo impalpable, pero a la vez agradable: “fantasías maravillosas de la infancia”, “primeros ensueños de la juventud”, “rosados mirages”, término este último presente en otros textos de Gorriti y reiterado en la zona analizada, sinónimo al menos hacia 1895 de espejismo, entendido al parecer en el pasaje citado del relato según uno de los sentidos ostentado por este último vocablo en ese año, esto es, ilusión. Es posible también aquí preguntarse, sin embargo, atendiendo a la confrontación entre el ayer y el hoy efectuada en relación con la imagen de las bañistas en el río, si una mirada subyacente y más amarga percibe en esa ilusión, su contracara, esto es, su condición de engaño, acepción también del término espejismo, y por ende distorsión perjudicial de la realidad¹¹.

Puede aventurarse que el encantamiento atribuido a lo lejos a la visión de la ciudad resulta, por otra parte, una proyección del propio estado de ánimo. “Vadeado el río, no fuí ya dueña de mi emoción”, indica, antes de evocar que “subí corriendo hacia la ciudad cuyas calles divisaba ya, anchas, rectas y tristemente alumbradas por la luz roja del petróleo” (Gorriti, 1876, p. 69), y habiendo oído el tañido de las campanas “como el eco de voces amadas que me llamarán” (Gorriti, 1876, p. 69). El breve pero rico capítulo se cierra con la referencia al extravío que sufre, en esa suerte de ebriedad emocional, en calles nuevas de la Salta de antaño.

En el comienzo del siguiente, de extensión mucho mayor, al haber desaparecido las casas antiguas y surgido otras en su lugar, Laura continúa perdida, ahora en

sentido, “no parece fácil excluir de la doctrina de Heráclito las tan repetidas frases: ‘Sobre los que se sumergen en los mismos ríos fluyen siempre distintas aguas’ (...) y ‘El sol es nuevo cada día’ (...)”. El problema puede contrastarse, empero, con las ideas de oposición y conflicto, y la de unidad, orden y ley; para Heráclito “Todo fluye y cambia, pero no de cualquier modo. Cambia según un orden, que puede compararse con el fuego por cuanto es a la vez lo inestable y lo permanente, o, mejor dicho, lo inestable en lo permanente” (pp. 1484-1486).

¹¹ No localicé el término miraje en diccionarios de la lengua española previos a ese año digitalizados por la Real Academia Española; se accede al conjunto de la digitalización de tales diccionarios en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. El término en cuestión se encuentra por primera vez, con el sentido referido, indicándose que se trata de un neologismo, en Zerolo et al., *Diccionario Enciclopédico de la lengua castellana*, t. I., publicado en 1895 en París por Garnier hermanos. En Domínguez, *Diccionario nacional ó gran diccionario clásico de la lengua española*, quinta edición, editado en 1853 en Madrid-París por Establecimiento de Mellado, la palabra se define como fenómeno meteorológico, con el que acaso se relacione el significado aludido. Ver las acepciones mencionadas del término espejismo, ofrecidas por primera vez, si se atiende a los diccionarios ofrecidos por la RAE, en Zerolo et al. (1895).

calles otrora conocidas¹². La tierra natal se torna *laberinto*, imagen aplicable a ciertos momentos de su estancia en ella. Pues si se interna desde entonces en el ámbito que fuera escenario del pasado, así como luego en una profusión de actividades y relaciones sociales que tienden a revivirlo, el resultado será un proceso luminoso que pone en juego, no obstante, una a veces costosa experiencia del tiempo y la memoria que desemboca en la conciencia de la necesidad de abandonarlo.

Si la ciudad no le resulta familiar y sólo logra arribar a la casa de sus abuelos guiándose por el "imborrable recuerdo de su topografía" (Gorriti, 1876, p. 70), tampoco ella es objeto de reconocimiento en primera instancia por sus tías y por la criada, Anselma, debido a la transformación que, de modo afín a lo ocurrido a la protagonista de "Gubi Amaya...", el tiempo, la enfermedad y tal vez el padecimiento amoroso han impreso en su figura¹³. En medio del abatimiento generado por esta situación, vive una experiencia de memoria involuntaria. Los acordes de una trompa y el aroma de la comida servida desencadenan el retorno del entero pasado, de las escenas vividas en la niñez y los ensueños de la juventud. Transportada, creyendo percibir en los sonidos del instrumento, nuevamente, "voces amadas que me llamaban desde las nebulosas lontananzas de la eternidad..." (Gorriti, 1876, p. 75), cae en un estado de enajenación. Después, la intensidad de la escena del reconocimiento y su debilidad le producen un desmayo, síntoma, quizás, capaz de permitirle tramitar lo emocionalmente intolerable o excesivo. Durante la misa en el que fuera su colegio sufre una situación semejante. El perfume de las flores, la música, la devuelven una vez más, vívidamente, al pasado. Inmersa en un "desvarío profundo" (Gorriti, 1876, p. 86), ingresa en un encantamiento generador de otro desmayo. La atracción de lo pretérito le resulta así irresistible, pero su irrupción casi epifánica es paralizante y afecta su salud.

El regreso al colegio abre en el relato una etapa marcada por el intensivo contacto con sus viejas compañeras. Al reencontrarlas allí siente nuevamente, aunque sin experimentar síntomas extremos, que el tiempo se anula y vuelve, junto a ellas, a

¹² Arambel-Guiñazú y Martín (2001) marcan en relación con *La tierra natal* la emergencia en Gorriti de un sentimiento de extranjería al contemplar Salta de noche, por "la confusión" ocasionada por "la mezcla de los vestigios del pasado y las nuevas construcciones" (p. 99). La protagonista de "Gubi Amaya..." se autodefine, al menos en el tiempo de la enunciación, como extranjera al retornar a la casa paterna, e imagina, en el tiempo de los hechos, que la casa, perteneciente ya a otros propietarios aunque al parecer semejante en su aspecto a la de otrora, la rechaza asignándole esa condición.

¹³ Molina (2003-2005) señala acerca de "Gubi Amaya...", atendiendo a un pasaje considerado en la nota anterior, la sensación de la protagonista de no ser reconocida por el espacio conocido, la casa familiar (p. 134). Destaca su conciencia respecto a los cambios impresos en ella misma por el tiempo (1999, pp. 110-112; también, 2003-2005, p. 142).

ser niña. La posibilidad de reeditar la infancia, planteada en el interrogante formulado al llegar, parece entonces factible. Le siguen "encantados días, arrebatados á la muerte, y transcurridos bajo el bello cielo de la patria, acariciada por las calurosas afecciones de la amistad y de la familia" (Gorriti, 1876, p. 102). De manera paulatina, no obstante, el gozo llega a desvanecerse, surge la tristeza y ve "venir" el tedio; su salud comienza a decaer debido a ese "estado moral" (Gorriti, 1876, p. 117). "Por vez primera en mi vida," señala, "ví venir el tédio, esa estraña dolencia, mezcla confusa de tristeza, enfado y desaliento; de hastío de sí propio y de los otros, dolencia mortal para las almas entusiastas" (Gorriti, 1876, p. 117). Al referirse a "aquel estado moral" parece aludir al tedio, aunque la expresión utilizada al respecto suscita la pregunta acerca de si llega a sentirlo o sólo avizora su posible irrupción.

Al menos en el presente de la enunciación plantea que, evocados en su propio escenario, los recuerdos infantiles dañan, cesan para ella de ser refugio; en la casa familiar, muertos su padre y su abuela, se siente sola. Lo que produce placer en el inicio se ensombrece al buscar en ello la alegría de otra época, sin pensar en que el curso vital la hizo desaparecer.

En el tiempo de los hechos, es consciente de las consecuencias negativas ocasionadas por la permanencia en un sitio que activa recuerdos y la remite a una existencia previa. La tierra natal es situada así en el transcurrir histórico y en el presente del sujeto. Un principio de realidad se impone, aunque con un efecto casi liberador. Laura decide partir en busca de horizontes no conocidos. Cree que el cuerpo, que acusa ya los síntomas del detenimiento prolongado, podrá también cobrar fuerzas.

Si el desplazamiento de la expectativa inicial a la constatación final no carece, como se vio, de reflexiones dolorosas o signadas por la sorpresa acerca de la distancia entre el ayer y el hoy, el relato ofrece una instancia, afín a la vivida por la protagonista de "Gubi Amaya...", que puede quizás en parte interpretarse como experiencia acerca de la naturaleza del pasado. Laura constata al llegar que su cuarto se mantiene casi enteramente como lo dejara diez años antes; sus ojos "arrasados de lágrimas" se detienen en objetos y muebles "de aquella edad dorada de la vida" (Gorriti, 1876, p. 78), entre ellos, en el mismo lugar, imágenes de santos que prendiera a las cortinas con alfileres. Si la pervivencia de un espacio que ostenta huellas intocadas del yo de antaño, o ligadas a él, resulta conmovedora, debido a que lo restablece en el presente, expone también una materialidad congelada, carente de vitalidad, de algún modo muerta¹⁴. Conviene tener en

¹⁴ En "Gubi Amaya...", la protagonista es alojada en un cuarto conservado sin cambios. Entre los cuadros realizados por su hermana, encuentra uno de su autoría, que representa a un ángel cus-

cuenta en tal sentido que no sólo la contemplación de las ruinas o la desaparición de casas o de una zona significativa de una propiedad de la familia suscitan en la narrativa autobiográfica de Gorriti el enfrentamiento con la imposibilidad de revivir lo pretérito o con el paso del tiempo¹⁵. Como permiten advertir parcialmente señalamientos de Molina (1999, pp. 110-112; 2003-2005, pp. 133-135 y 141-143) en relación con el retorno en "Gubi Amaya...", la permanencia sin modificaciones (de la naturaleza, frente a la que el sujeto siente que sólo él ha cambiado, de la casa, a la que atribuye una actitud expulsiva, del cuarto de huéspedes, en el que un dibujo trazado por su mano infantil da lugar a una reflexión sobre la distancia entre la niña y la adulta) también causa efectos semejantes.

En tensión con el anhelo de reencuentro con experiencias y ensueños del ayer, el principio de realidad se anticipa por su lado en una escena igualmente ocurrida en la casa familiar, al día siguiente de su llegada. Laura se mira en el espejito ovalado ante el que ensayara antaño "la primera coquetería" (Gorriti, 1876, p. 77), ansiosa ahora por parecer atractiva a sus antiguas compañeras. El recuerdo de "los primeros ensueños de la juventud; esa encantada edad de las perfumadas guirnaldas, de los blancos cendales y las rosadas ilusiones" (Gorriti, 1876, p. 80), activado entonces, vela de modo ominoso, metafóricamente, la imagen actual. Al contemplarse en el espejo a la luz de la joven esperanzada de otrora, percibe que "(...) las sombras del desengaño oscurecían mi frente!" (Gorriti, 1876, p. 80). Sin embargo, emerge en esa instancia, como en otras, una fuerza que la impele a aceptar el presente. Esta visión más constructiva, no despojada de padecimiento, surge en el diálogo mantenido a continuación con Anselma. Al recordarle la criada, que se admira de su elegancia, el tiempo en el que, ataviada con simpleza resultaba "tan linda", responde: "—Ese tiempo, mamá Anselma, se fué para no volver. Olvida á la Laura de entonces, y acompaña á la de ahora al templo para pedir á Dios la salud, fuente de toda belleza" (Gorriti, 1876, p. 80)¹⁶.

todo. Describe a éste en términos de la mirada de la adultez y señala que parece entonces sonreírle. Marca con pesar la distancia entre la niña que forjara ese dibujo y el yo actual.

¹⁵ En una invocación a Horcones incluida en "Güemes. Recuerdos de la infancia" (*Sueños y realidades*) y en *Lo íntimo* (1897 o 1898), la casa paterna aparece, en el presente, reducida a ruinas. En "Gubi Amaya..." el castillo jesuítico, asimismo propiedad del padre, se halla, excepto en cuanto a su torre, en ruinas. En *La tierra natal*, la escritora constata que el sitio que ocupara la casa familiar se halla vacío. Masiello (2008) estudia la presencia de las ruinas en textos decimonónicos, "tropo romántico por excelencia". Focaliza, entre otros, relatos de Gorriti. Considera factible que las ruinas "respondan a un nuevo concepto del tiempo interior dividido"; en cuanto a la experiencia del desdoblamiento en narraciones de Gorriti, entre ellas "Gubi Amaya...", dice: "Este yo desdoblado se ubica entre el mundo de los sentidos y el mundo de la razón, entre la casa y el exilio, entre el tiempo privado y el tiempo público". La apelación a la ruina y a otros recursos expondría "la experiencia de este yo duplicado incapaz de sistematizarse en una sola lengua" (p. 108).

¹⁶ En esta misma dirección puede interpretarse la formulación expuesta luego por Laura cuando la criada le pregunta si ha visto alguna otra tierra tan hermosa como Salta: "—El mundo es ancho,

Aspirando a revivir experiencias y fantasías dichas y a encontrar en ellas amparo, pero acometida desde el inicio por la duda respecto a lograrlo, la protagonista atraviesa en la tierra natal una experiencia aleccionadora. Tensada entre el dolor por no ser la que fue o por carecer de lo que tuvo o pudo tener, y el deseo de reconciliarse con un hoy marcado por el paso del tiempo, el sufrimiento amoroso, la enfermedad, pero asimismo por un saber en torno a estos sentimientos, Laura comprende o al menos percibe el perjuicio ocasionado por la mirada insistente hacia el pasado. Un pasado que intenta, con encantadoras voces, cautivarla. En esta pugna, sin desconocerla, guiada por la autoconciencia, decide aligerar en lo posible su carga. Encuentra en el propio yo una salida para ese laberinto y vuelve a partir.

Una reflexión surgida poco después de dejar la ciudad (capítulo I, "Un drama y un idilio"), muestra, sin embargo, la perduración –más allá de su fuerza de voluntad y deseo de preservarse– de una indagación en torno a su vínculo con Salta y a los efectos del exilio en su existencia. Con amargura piensa que, de no haber tenido que abandonar ese ámbito en la primera juventud, habría llegado allí a unirse por amor a un hombre afín en cuanto a ideas y costumbres y su vida habría seguido un curso más sereno. Un curso en el que, puede conjeturar el lector, el desafortunado matrimonio con un extranjero no habría tenido lugar, más próximo por ende a aquellas "rosadas ilusiones".

–Tal fuera mi suerte, si antes que despertara el corazón, no me hubiesen arrancado al suelo de la patria. Unida á uno de sus hijos con el triple vínculo de las ideas, las costumbres y el amor, mis días habrían corrido tranquilos como ese arroyuelo que susurra entre la grama. Y volviendo una mirada al tormentoso pasado, mi labio murmuraba la doliente exclamación de Atala – felices los que no vieron nunca el humo de las fiestas del extranjero!... (Gorriti, 1876, p. 149)

Bibliografía

Arambel-Guiñazú, M. C. y Martín, C. E. (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. T. I. Madrid, España-Frankfurt, Alemania: Iberoamericana/Vervuert.

Berg, M. (1994). "Viajeras y exiliadas en la narrativa de Juana Manuela Gorriti". En Fletcher, L. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria. pp. 69-79.

mama Anselma, y encierra comarcas encantadoras; pero la patria es un imán de atracción irresistible; y la savia de la tierra natal, el más poderoso agente de vida" (Gorriti, 1876, p. 81).

Denegri, F. (2006). Estudio introductorio. La insurrección comienza con una confesión. En Tristán, F. *Peregrinaciones de una paria*. Lima, Perú: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán/Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. pp. 35-64.

Domínguez, R. J. (1853). *Diccionario nacional ó gran diccionario clásico de la lengua española*. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

Ferrater Mora, J. (1990). *Diccionario de filosofía*. Madrid, España: Alianza.

Fleming, L. (2013). "Introducción a las obras completas. La novela de una vida". En Gorriti, J. M. *La tierra natal*. Buenos Aires: La Crujía. pp. 13-98.

Masiello, F. (2008). Los sentidos y las ruinas. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*. 8(30). pp. 103-112.

Gorriti, J. M. (1876). *Panoramas de la vida por Juana Manuela Gorriti. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta y Librerías de Mayo.

Molina, H. B. (1999). *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*. Mendoza, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

— (2003-2005). "Juana Manuela Gorriti por los caminos de afuera y de adentro". *Boletín de Literatura Comparada* (28-30). pp. 133-147.

Zerolo, E. et al. (1895). *Diccionario Enciclopédico de la lengua castellana*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

Zuccotti, L. (1993). "Legados de guerra". En Iglesia, C. *El ajuar de la Patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria. pp. 80-93.

**ENTRE ARGENTINA Y ESPAÑA:
LA AUTOFICCIÓN DE DOBLE ORIGEN
EN *UNA VEZ ARGENTINA* (2015)
DE ANDRÉS NEUMAN**

María Belén Bernardi
IHuCSO Litoral- CONICET / UNL- UNR
mariabelenbernardi@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone indagar acerca de los cruces entre escritura autoficcional y autopoética en *Una vez Argentina* (2015) de Andrés Neuman. La autoficción se ocupa, en esta obra, de reconstruir una memoria familiar y al mismo tiempo nacional, que desemboca en un planteamiento de tipo autopoético en el que se relatan las primeras escenas de lectura y escritura del autor, situado de manera ambigua entre las fronteras argentina y española. La indeterminación de esta zona de pertenencia es objeto de una operación del narrador que invierte esta aparente ambigüedad y contradicción, atribuyéndole un signo positivo, dado que gracias a su condición transatlántica el autor puede inventar una patria nueva, cuyos límites flexibles son moldeados por el territorio infinito y libre de la escritura.

Palabras clave: autoficción, autopoética, identidad, memoria.

*Con una parte histórica, una parte casual y otra inventada,
el origen de aquellos bisabuelos se parece
bastante a mi propia memoria
(Neuman, 2015, p. 15)*

Introducción

Una vez Argentina (2015) traza un árbol genealógico del autor, fruto de la investigación en torno a las diversas memorias familiares y el cotejo con las suyas, cuyo inicio se remonta a la época de los bisabuelos y continúa con el relato de las vivencias de parientes más cercanos hasta desembocar en un momento crucial de su propia vida (y de la narración): la partida desde Argentina hacia Granada por decisión de los padres cuando Neuman tenía catorce años.

La elección de la primera persona¹ como punto de vista a partir del cual se despliega el relato, la identidad nominal de autor, narrador y protagonista, así como también la apertura de un espacio que conjuga a un tiempo aspectos ficticios y factuales, condensan el doble estatuto de la autoficción (Alberca, 2007), a medio camino entre el género autobiográfico y el novelesco, que en dicha novela constituye el principal mecanismo de escritura, en consonancia con el auge que este tipo de narrativas evidencia en la literatura española contemporánea.

La autoficción se encuentra ligada en esta obra a la construcción de una memoria familiar y al mismo tiempo nacional, al relato de un origen que da cuenta de los inicios como escritor y también a la legitimación de una figura de extranjero que le permite situarse de manera ambigua entre las fronteras argentina y española. Dicha ambigüedad deviene en el carácter "anfibia", en palabras del autor, de la patria de los bisabuelos emigrados a la Argentina, y de la suya propia, en tanto el recorrido vital que se narra se encuentra construido a partir de escenas que desarrollan de manera especular la pregunta por un idioma bifurcado, por una identidad constituida en la convergencia de dos territorios de fronteras imprecisas y por el modo de resolver las tensiones inherentes a dichas problemáticas convirtiéndose en ficción.

En este sentido, nuestra hipótesis de lectura consiste en que la escritura autoficcional se presenta como la única manera posible de narrar la imaginación de un recuerdo y el recuerdo de una imaginación (Neuman, 2015, p. 23) atravesada por un siglo de historia, y constituye al mismo tiempo una estrategia que permite al autor purgar las presuntas contradicciones que se derivan de su condición de escritor perteneciente a una patria doble, construyendo así una autopoética particular.

La escritura autoficcional: "¿es verdad? ¿es mentira? No son esas las preguntas"

Los tres breves párrafos que constituyen el primer capítulo de la narración se presentan como una suerte de justificación de los motivos que movilizan la escritura:

Tengo una carta y una memoria inquieta. La carta es de mi abuela Blanca (...). La memoria es la mía, aunque no me pertenece sólo a mí. Su miedo es el de siempre: desaparecer antes de haber hablado. Voy a viajar de espaldas. (Neuman, 2015, p. 11)

¹ Cabe aclarar, sin embargo, la reticencia del autor, manifestada en la crónica "Querido personaje" (2008), a restringir las manifestaciones del yo y el dominio de las autoficciones sólo a la utilización de la primera persona.

El imperativo de reconstruir la historia familiar, de rescatarla del baúl del olvido mientras sus protagonistas aún puedan contarla, responde a ese miedo que el narrador atribuye en principio a la abuela, a juzgar por la referencia del pronombre posesivo ("su miedo"), pero que, en nuestra opinión, se expande inmediatamente después: "es el de siempre", es decir, el suyo propio, el de cada uno de nosotros, el de la humanidad entera a lo largo del tiempo. Un intento de dotar las anécdotas familiares, los recuerdos que surgen frágiles y efímeros en situaciones comunicativas orales, de la fijeza y la estabilidad que todo acto de escritura supone, garantizando así su posibilidad de trascendencia y de transmisión intergeneracional.

El protagonista es consciente de que la novela familiar de su abuela Blanca viaja en el interior de la suya (Neuman, 2015, p. 23), así como también la del resto de los miembros de su familia e incluso, podríamos agregar, la novela histórica de buena parte del siglo XX en Argentina, puesto que cada relato sobre las peripecias familiares se encuentra jalonado por escenas que retratan las circunstancias históricas y políticas del país, conjugando así la memoria individual, familiar y colectiva. Entre esas circunstancias, la que adquiere mayor relevancia es la última dictadura cívico-militar, en medio de la cual se produce su nacimiento, relatado en el segundo capítulo, y que posteriormente tendrá incidencia en la emigración de los padres en el año 91, de manera coincidente con el período de los indultos durante el menemismo.

A partir de los aportes de Alberca (2007), podemos identificar qué elementos distancian esta obra tanto de la autobiografía como de la novela autobiográfica que, junto con la autoficción, se encuentra dentro de las llamadas "novelas del yo". Todas ellas tienen en común, aunque en distintos grados de explicitud, el ya aludido principio de identidad entre autor, narrador y protagonista. La diferencia estriba en que el "pacto autobiográfico", noción que retoma de Lejeune, implica que el lector accede a la autobiografía a partir de un principio de veracidad, es decir, "no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza" (Alberca, 2007, p. 66). Próxima a la autobiografía se encuentra la novela autobiográfica, "una ficción que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara" (Alberca, 2007, p. 125). La autoficción, en cambio, es abordada por Alberca (2007) a partir de la noción de un "pacto ambiguo" de lectura, puesto que

se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo, y por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real (p. 33).

De allí que, lejos de afirmar la veracidad de lo que se cuenta y anticipándose tal vez al equívoco que podrían suscitar en el lector los hechos narrados, Neuman (2015) se encarga de recordarnos en varias ocasiones: “¿Sucedió? ¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las preguntas” (p. 78). Esta advertencia, que aparece desde el cuarto capítulo, sobrevuela toda la obra, al tiempo que acompaña y guía nuestra lectura. El enigmático “voy a viajar de espaldas” que citábamos al comienzo cobra sentido si consideramos que la particularidad de esta autoficción es el mecanismo de contar en primera persona hechos que no vivió o que en modo alguno podría recordar, como su nacimiento. La autoficción se torna entonces la única manera posible de narrar episodios basados en el “recuerdo que recordaban” (Neuman, 2015, p. 16), que expresa el protagonista, así como también en la idea de “personajes imaginando lo que recuerdan, recordando lo que imaginan” (Neuman, 2015, p. 23). Por otra parte, esta modalidad de escritura autoficcional resulta coherente con la convicción de Neuman (2012) de que “la ficción es la otra mitad de lo real” (s/p).

Ahora bien, volviendo a las consideraciones de Alberca acerca de que no es necesario, como lectores, comprobar la veracidad de los hechos narrados, y las advertencias del propio autor, en su intento de disuadirnos de pensar en términos de verdad o mentira, surge entonces el legítimo interrogante de cuáles serían las preguntas que cabría formularnos.

El propio Alberca (2007) deja entrever un atisbo de respuesta, cuando enumera las problemáticas que despierta la autoficción, su objeto de estudio:

¿Por qué un autor se construye un personaje de sí mismo a la medida de sus deseos o necesidades? ¿Por qué disfraza o camufla sus experiencias sin dejar de señalarlas bajo el amparo de la novela? ¿Para qué? ¿Es un problema de pudor personal o de presión social lo que le lleva a convertir en secretos cifrados su vida? ¿O es una razón estética? (p. 55)

Evidentemente no es nuestro propósito entrar aquí en conjeturas acerca de las razones personales que motivaron al autor la escritura del libro. Sin embargo, creemos que dichas preguntas iluminan la hipótesis de lectura que hemos esbozado al comienzo: *Una vez Argentina* (2015) se presenta como una autoficción que, a partir del devenir histórico de los hechos narrados, desemboca en un planteamiento de tipo autopoético que permite al autor definirse y legitimarse.

Autopoética de un escritor transatlántico

Según Arturo Casas (2000), las autopoéticas definen una serie abierta de manifestaciones textuales que convergen en la declaración de principios o presupuestos

estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas (p. 210).

Creemos que en el caso de escritores transatlánticos (Ortega, 2010), dentro de cuya categoría ubicamos a Neuman², la escritura de textos autopoéticos se presenta como una forma privilegiada de explicitar un lugar de enunciación y un posicionamiento dentro del campo literario actual que ya no puede leerse en términos de identidades nacionales unívocas. Gallego Cuiñas (2012) plantea que estos escritores se caracterizan por producir “narrativas nómadas y mutantes de distinto signo que procesan varias tradiciones sin aunar sujeto y nación, a través de un yo discursivo que está en múltiples lugares aunque mantenga una tonalidad asimilable a una zona específica” (p. 22). De los cinco autores que trabaja, Enrique Vila-Matas, Marcelo Cohen, Juan Francisco Ferré, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman, señala que este último es el que “más vive (y padece) la tensión lingüística entre el espacio literario español y el argentino”, razón por la cual “se traduce a sí mismo constantemente, migra de un dialecto literario a otro sin problema” (p. 23).

A dicha tensión se le suma, en palabras del propio Neuman, la pregunta acerca de cómo es percibido por los demás y cómo se posiciona a sí mismo dentro de la encrucijada que representa su pertenencia a una doble orilla.

Desde el punto de vista ideal se supone que uno tiene dos nacionalidades, dos arraigos, que puede relacionarse con relativa facilidad en dos lugares, entonces mutiplicás por dos tu vida. En la práctica, tenés dos extranjerías: sos percibido como español en Argentina, como argentino en España; hay una especie de porción extraterrestre en todo lo que hacés. Leo los diarios allá y acá y no puedo evitar contemplar España como argentino y Argentina como español; cada vez me pasa más que no puedo evitar mirar una orilla desde la de enfrente. Eso produce cierta capacidad de observación pero también cierto desgarró

² Consideramos a Neuman un escritor transatlántico debido, mayormente, a las siguientes razones que esgrime Montoya Juárez (2012): “El caso de Neuman, argentino de nacimiento pero cuya biografía transcurre en buena parte en Granada desde su adolescencia, tal vez sea un caso extremo que hace estallar cualquier automatismo en su adscripción a una determinada tradición literaria” (p. 200). Por otra parte, señala la urgencia de construir nuevas categorías para analizar las condiciones de producción de ciertas literaturas en la actualidad, dado que aunque no cree que “sea necesario delimitar la argentinidad o españolidad de Neuman, sorprende cómo se sigue obviando en la mayor parte de los estudios literarios en España la pregunta por la pertinencia de categorías nacionales para estudiar la literatura argentina, uruguaya, española, puertorriqueña, etc., actual en autores y narrativas des- o multilocalizados, que claramente cuestionan la posibilidad de su adscripción a un canon nacional (Montoya Juárez, 2012, p. 200).

porque en realidad uno no puede estar del todo en ningún lado. (Neuman citado en Dema, 2009)

Ser visto como español en Argentina y como argentino en España despierta suspicacias que se manifiestan, por ejemplo, en la atribución de los premios literarios como motivo casi exclusivo de vinculación de los escritores argentinos con la Península. Según Ferro (2012),

los premios que otorgan son un índice de la importancia que tiene para los escritores argentinos alcanzar la consagración en el mercado español (...) Otro índice elocuente de ese desplazamiento es el hecho de que escritores como Rodrigo Fresán o Andrés Neuman se hayan radicado en España. (p. 37)

No es nuestra intención en este trabajo entrar en detalles sobre la cuestión del mercado, sino simplemente señalar cómo los criterios nacionales siguen vigentes cuando se espera, por ejemplo, que un escritor utilice una determinada lengua o léxico como prueba de argentinidad o cuando se lo fuerza a constreñirse dentro de una idea reduccionista de tradición literaria.

Frente a este tipo de posicionamientos se erigen voces críticas que consideran lo transatlántico como consecuencia lógica, no especulativa, de un siglo XX signado por las migraciones, "los destierros, las deportaciones, las dislocaciones y los desplazamientos" que derivan en "el desarrollo de literaturas sin residencia fija, entendidas como formas de escritura translingües y transculturales" (Ette, 2012, p. 20). Un paso más adelante, Vicente Luis Mora (2012) considera que estamos ante "tiempos de narradores globales: Neuman, argentino de nacimiento, es uno de los escritores 'españoles' más *européos*" (p. 402).

El padecimiento que señala Gallego Cuiñas producido por la tensión que provoca la adscripción simultánea a dos espacios diferentes es tratado en *Una vez Argentina* apelando a una especie de muestrario construido a partir de las distintas experiencias que vivieron los antepasados del narrador. De este modo nos encontramos, por ejemplo, con una bisabuela lituana que se había convertido en una "patriota furibunda" (Neuman, 2015, p. 21) y que no aceptaba ningún intento de crítica hacia la Argentina. También con una tatarabuela francesa que, en cambio, pese a pasar más de media vida en nuestro país "no dejó de añorar un solo día su tierra" y no llegó nunca a "sentirse argentina" (Neuman, 2015, p. 33).

Frente a estos dos ejemplos, que constituyen grados extremos de adaptación o desacomodo frente al país receptor, el narrador provee de otros casos interme-

dios, en los que la cuestión de la identidad se resuelve de otra manera, o queda irresoluta, tal como se evidencia en la historia del bisabuelo Jonás, proveniente de Bielorrusia, que llegó a la Argentina siendo niño.

Aprender español a los ocho años tuvo en él un efecto de extrañeza y extremada atención hacia el idioma. Era y no era su lengua. La sentía como propia, desconfiaba de ella. En su casa hablaba el ídish familiar, en la escuela pensaba en castellano. Esa doble orilla oral, en lugar de un obstáculo íntimo, o precisamente por ser un obstáculo íntimo, lo convertía en un hablante de monstruosa precisión. (Neuman, 2015, p. 94)

El papel destacado de este antepasado en la DAIA y en la AMIA es recuperado en el texto a partir de las memorias de Moshé Korin, director cultural de esta asociación. A partir de su figura, el narrador extrae dos conclusiones. En primer lugar, que “contaminando su lengua, por tanto, mi bisabuelo se convirtió en quien fue. Mezclando sus banderas para lograr su identidad” (Neuman, 2015, p. 103). Y en segundo lugar, que “estar hecho de orillas no es algo de lo que lamentarse” (Neuman, 2015, p. 124). Este es el primer indicio a tener en cuenta al momento de considerar cómo Neuman construirá una autopoética fundada en su condición transatlántica.

El segundo indicio lo constituyen dos modos que tuvieron sus ancestros de “inventarse” una salida, una vía de escape, una nueva identidad para seguir viviendo. Por un lado, la historia cercana de su padre. Víctor consigue salvarse del servicio militar en el año 69 porque el cabo a cargo de las verificaciones de aptitud le preguntó si era pariente del “Tanque” Neuman, delantero de Chacarita, y éste supo inventarse que era su hermano. Por otro lado, la historia de su propio apellido, que “nació de un engaño” (Neuman, 2015, p. 14). Su bisabuelo Jacobo consigue el pasaporte de un soldado alemán para evitar hacer el servicio militar en la Rusia zarista y termina en Argentina. El narrador reflexiona acerca de cómo “salvó su vida cambiando de identidad y renaciendo extranjero. En otras palabras, haciéndose ficción” (Neuman, 2015, p. 15).

Hacerse ficción, devenir personaje, optar por una historia a medio camino entre la verdad y la mentira. En otras palabras, una autoficción embrionaria como la que tiempo más tarde construirá el propio Neuman, alegando que en *Una vez Argentina* “más que hablar de mi familia, lo que hago es inventarla” (Dema, 2009).

Mezclar banderas y hacerse ficción son las respuestas que dan sus antepasados en el proceso de configuración de una identidad propia. Ahora bien, ¿cuál es la

respuesta que da Neuman? Cuando describe la llegada del bisabuelo Jonás a la Argentina, lo hace de la siguiente manera: “mi Buenos Aires natal, lugar donde no estoy y permanezco” (Neuman, 2015, p. 15). Es decir que opta por una posición en apariencia contradictoria, paradójica, como lo es el hecho no estar y permanecer al mismo tiempo, pero que adquiere sentido si consideramos que el primer contacto del autor con la literatura se da allí, en Buenos Aires, así como también la escritura de sus primeros cuentos.

Ese estar y no estar en su ciudad natal tiene su correlato en el paratexto de sus libros de cuentos, en los que el autor consigna al final el año y dos lugares (Granada - Buenos Aires), aunque en otras obras sólo aparece la mención de un lugar y una fecha, y a veces sólo esta última. Preguntado por Gracia Morales (2014) sobre este asunto, el autor manifiesta:

En los cuentos me parecía justo poner “Granada / Buenos Aires”. Porque, por un lado, la mayor parte de los textos están escritos en Granada, pero, sin embargo (...) yo tengo asociado el cuento a Buenos Aires por un recuerdo mío personal: yo empecé escribiendo cuentos siendo niño, en Argentina, y mi primera idea del cuento viene de allí, porque así me lo transmitieron mis padres. Entonces, para mí el cuento es argentino, por razones personales, que no filológicas; y, sin embargo, la mayoría de mis cuentos los he escrito aquí, en España, y también aquí he leído la mayor parte de los cuentos que conozco. Así que me parecía que debía presentarse esa doble orilla y especificar “Granada / Buenos Aires”. (p. 122)

Resuena aquí con intensidad la enseñanza del bisabuelo de que estar hecho de dos orillas no sólo no es algo de lo que lamentarse sino que también puede constituirse en una poética.

Es posible añadir en este punto que también en Buenos Aires manifiesta darse cuenta de que deseaba ser escritor “considerando (su) temprana inclinación a las mentiras contadas con toda sinceridad” (Neuman, 2015, p. 130) –otro germen de autoficción– y que lo doble estaría presente en su vida desde múltiples aristas. Por un lado, la lectura iniciática del cuento “William Wilson” de Poe, recomendado por un amigo, lo condujo a saber que “en mi vida había dos yo mismo y ambos se pasaban la vida luchando entre sí” (p. 131). Por otro lado, aprender a lidiar con el hecho de tener dos casas, cuando el padre se separó de su madre, sería algo a lo que se enfrentaría desde temprana edad, y constituye una matización metafórica más de la dualidad en la que se inscribe la noción de hogar o patria (p. 45). Podemos incluso señalar un último aprendizaje, el descubrimiento de que el se-

gundo autor que le recomienda su amigo es el mismo que tradujo los cuentos de Poe, lo cual lo lleva a la sospecha de que “todos los escritores se habían traducido entre sí” (p. 131).

Todos estas conclusiones a las que va arribando el narrador a lo largo de setenta capítulos –las virtudes de la doble orilla y de la doble identidad (producto de la mezcla de banderas y de lenguas), la salida por vía de la ficción (o la autoficción embrionaria, en algunos casos) y la idea de la escritura en estrecho vínculo con la traducción– desembocan de manera brusca y al unísono en el capítulo 71, en el cual se corporiza por primera vez la inminente partida de Buenos Aires: “la orilla iba a moverse. Siendo la misma, mi lengua iba a cambiar: materna y extranjera para siempre” (Neuman, 2015, p. 272). Además, todas las experiencias narradas de los ancestros se conjugarán en el capítulo siguiente en una imagen superadora, la del bisabuelo Juan Jacinto Galán que, al igual que él, tuvo que enfrentarse al aprendizaje de una variedad de la misma lengua cuando de niño emigró con sus padres de España a Argentina. La misma situación de Neuman, pero a la inversa. Más que perder el acento español,

...acaso le sucediera algo más anfibio: una rápida asimilación escolar de su habla adoptiva, y la costumbre de ejercitar en familia su entonación originaria. Acaso no pudiera limitarse a una sola orilla y, dependiendo de su interlocutor, fluctuase entre ambas sonoridades, habitando un idioma bifurcado (...) Así que en cierta forma Juan Jacinto prefiguró mi voz. (Neuman, 2015, p. 273)

Una voz que, recordando las palabras de Gallego anteriormente citadas, se traduce a sí misma constantemente y migra de un dialecto literario a otro sin problema³. De hecho, la elección de la lengua en función del interlocutor que adopta Neuman, y que se pone de manifiesto por ejemplo en las variantes que adopta al ser entrevistado en Argentina o en España, adquiere en la obra que nos ocupa un lugar especial, dado que en su presentación en Granada, el autor aclara que hablará “en argentino” porque sería violento hacerlo de otro modo dado el carácter del libro.

Una voz que, en suma, se constituye a partir de una doble orilla que encuentra en el relato de sus antepasados no sólo la manera de mantener viva una memoria sino también un modo de legitimar la imagen de un escritor anfibio cuyo desdoblamiento se configura en el único modo posible de habitar, construir e imaginar una patria también desdoblada.

³ Creemos que en este procedimiento se basa lo que Ette denomina un “escribir entre/mundos” (2010, p. 26), que caracteriza a las “literaturas sin residencia fija”.

Un bicho-anfibio, al que siempre le faltará su otra mitad, siempre le faltará su otro reino. Incluso, tiene dos reinos que sospechan entre sí, que recelan el uno del otro. Entonces viene la pregunta: ¿eres de agua o eres de tierra?, ¿eres de acá o eres de allá? Y cuando no sabes qué contestar te conviertes en esto tan patético. (Morales, 2014, p. 119)

Más que convertirse en algo patético, la vía por la que ha optado el autor es convertirse en ficción, lección aprendida o inventada y atribuida a los ancestros, como modo de responder a la incómoda pregunta por el origen. El protagonista de *Una vez Argentina* (2015) así lo demuestra: la patria para Neuman se construye en una escritura con visos transatlánticos; se trata entonces de una patria de puentes, de fronteras, de orillas múltiples.

Conclusión

A través de estas páginas hemos intentado analizar de qué manera la escritura autoficcional en *Una vez Argentina* (2015) deviene en la enunciación de una autopoética que el autor erige como estrategia para reivindicar su condición de escritor transatlántico, en detrimento de aquellas categorías de análisis literario basadas en criterios nacionalistas que resultan insuficientes e insatisfactorias a la hora de dar cuenta del presente.

Como consecuencia, el autor problematiza la idea de patria e intenta insertarse a sí mismo, en tanto escritor, dentro de una genealogía que desde sus orígenes se encuentra atravesada por las migraciones y los movimientos continuos. Su patria es la escritura⁴ y en dicha novela se establecen las bases y los antecedentes no sólo de su nomadismo sino de su nacimiento como escritor. Doble nacimiento entonces, como personaje y escritor de doble orilla; doble patria que es a la vez argentina y española, ninguna, o todas a la vez.

Bibliografía

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Casas, A. (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.). *Poesía histórica y (auto) biográfica*. Madrid, España: Visor. pp. 209-218.

⁴ Adscribimos en este sentido a la idea de Pacheco (2011) consistente en que "Andrés Neuman no se asume como perteneciente a ninguna patria, ni de origen ni de llegada, no porta signos de argentinidad ni españolidad, porque para Neuman su patria se funda en una geografía nueva, híbrida, cuyo mapa es trazado por la propia escritura" (p. 1).

Dema, V. (2009, 13 de julio). "Escribo para no estar huérfano". Entrevista a Andrés Neuman. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1148777-escribo-para-no-estar-huerfano>.

Ette, O. (2012). "Mobile mappings y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo". En Ortega, J. (ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert. pp. 15-34.

Ferro, R. (2012). "Entre dos orillas. La narrativa argentina contemporánea (Ida y vuelta con España)". En Gallego Cuiñas, A. (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert. pp. 29-45.

Gallego Cuiñas, A. (2012). "Argentina-España, ida y vuelta". En Gallego Cuiñas, A. (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert. pp. 11-26.

Montoya Juárez, J. (2012). "Cibercultura argentina en papel: escritura y tecnología en *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman y *El púgil* de Mike Wilson". En Gallego Cuiñas, A. (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert. pp. 197-225.

Mora, V. L. (2012). "17 apuntes sobre *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman". En Gallego Cuiñas, A. (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert. pp. 397-407.

Morales, G. (2014). "De anfibios y cronopios. Hablando con Andrés Neuman sobre Julio Cortázar". *Revista Letral*. (12). pp. 117-136. Recuperado de: www.proyecto-letral.es/revista/descargas.php?id=212

Neuman, A. (2012, 21 de marzo). "Ficticios, sincronizados y extraterrestres". *La estafeta del viento*. Recuperado de: <http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/ficticios-sincronizados-y-extraterrestres>.

— (2015). *Una vez Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

— (2008, 18 de octubre). "Querido personaje". *El país*. Recuperado de: http://el-pais.com/diario/2008/10/18/babelia/1224286750_850215.html.

Pacheco, L. E. (2011). "Andrés Neuman: Una literatura en tránsito". *II Congreso*

Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos. En Memoria Académica. Recuperado de:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2778/ev.2778.pdf

EL MUNDO CIRCUNDANTE DE LAS PIEDRAS: LA POESÍA DE INÉS ARÁOZ

María Sofía de la Vega
Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)
Facultad de Filosofía y Letras U.N.T
sofiadlv.93@gmail.com

Resumen

Inés Aráoz (San Miguel de Tucumán, 1945) se transforma en la dadora de voz del reino animal y mineral en su propia poesía. En diálogos con el *Dasein* y la apertura de Heidegger, y el mundo circundante de Uexkull, Aráoz plantea su propia red con el mundo no humano a través del lenguaje poético. De esta manera, busca hacer posible los universos de sentidos negados a estos espacios, como si en ese silenciamiento estuviese escondida la verdadera poesía.

En *Pero la piedra es piedra* (2009) Aráoz es una buscadora de fósiles, de animales prehistóricos como gliptodonte y del ammonites. En este buscar, la poeta encuentra la vida del Sujeto –hermano Juan José y el amado HF– que se yuxtapone con la vida de los objetos pertenecientes al reino mineral y animal. La poeta logra transmutarse en estos objetos y nos muestra las posibilidades de mundo, *Umwelt*. En cada poema, la armonía sujeto-ambiente se consolida en las palabras de la poeta.

En este libro, Aráoz expone una trinidad: el hermano Juan José, los fósiles/piedra y HF. En este sentido, los tres forman parte de los *círculos mágicos* de vida/muerte y del plan del geómetra. La palabra *kazoedoshi*, que funciona como *leit motiv* de este poemario, nos muestra la vida desde la concepción de forma humana y personal, y de manera universal, es el momento de la concepción de Juan José pero también el momento de concepción del mundo. Es así, como este círculo perfecto que no separa animal/humano ni cuerpo/alma, se aloja en filosofías orientales para mostrar esta progresión vida-muerte-vida a través del ammonites.

Tanto lo que es humano como lo animal no evolucionan en un sentido de progresión occidental sino por el ensamble perfecto entre el humano y su medio ambiente. No hay una separación posible entre los mundos, todos son parte del círculo vital de la poeta.

Palabras clave: ammonites, Inés Aráoz, mundos circundantes, poesía argentina.

Introducción

A finales del 2000, Inés Aráoz publica tres libros que configurarían una serie: *Echazón* (2008), *Pero la piedra es piedra* (2009) y *Agüita* (2010). En el primero, el protagonista es el amor. Un amor pasional y de pareja, centrado en la figura del escritor Hugo Foguet o H.F. como lo llama ella en sus poemas. La mirada amorosa de Inés Aráoz está marcada por un deseo al amado, el amado que no puede volver porque ha muerto, pero que es celebrado como todas las otras instancias de la vida. El amor es uno de los hilos conductores en el quehacer del lenguaje del poeta, es por eso que el amor es hacia otro poeta, navegante del lenguaje y creador. En este minúsculo mundo que a la vez se expande en cada palabra, pareciese imposible otro tipo de relación entre I.A. –Inés Aráoz– y H.F. Ese amor está marcado por una fuerza sobrenatural que le permite a la poeta salir en busca de la *gracia* –otro aparente *leitmotiv*– del lenguaje y la vida.

En *Pero la piedra es piedra* (2009), el libro en el que nos concentraremos en este trabajo, el centro es otro. Este poemario se inicia con el diálogo de Inés Aráoz con otro poeta –Javier Foguet, sobrino de Hugo– quien le entrega la palabra japonesa *Kazoedoshi*. Así se inicia este libro:

Te la debía –me dijo mi amigo Javier Foguet, al alcanzarme la palabra japonesa *kazoedoshi*, la vida tomada desde su concepción. Y es que Juan José, el menor de mis hermanos, el sexto de los seis, desde chico se había tomado ese trabajo de sacar las cuentas y ahora, con la habilidad de un mago o de un geómetra o de un artista consumado, cerró el círculo de la conciencia plena aunando en un mismo punto la muerte con la concepción, apoyándose, supongo, en la majestad y la justicia que el seis simboliza, la totalidad, las seis direcciones de lo posible, a los 60 años justos de su concepción, el 25 de enero de este año, en la misma casa y el lugar el mismo, ríos de la infancia, lágrimas, a lo mejor, las nuestras, cantos de los ríos, Yacanto, en ruso Uyé Paiú, ya canto de la madre, durante la siesta de un domingo. (p. 9)

Inés Aráoz expone una trinidad: el hermano Juan José, los fósiles/piedra y HF. En este sentido, los tres forman parte de los *círculos mágicos*¹ de vida/muerte y del plan del geómetra². La palabra *kazoedoshi* nos muestra la vida desde su concepción en distintas perspectivas: es el momento de la concepción de Juan José pero también el momento de concepción del mundo. Es así, como este círculo perfecto

¹ “Círculos mágicos” es uno de los poemas del libro *Pero la piedra es piedra*, pero también funciona a modo de filosofía y representación de la palabra *kazoedoshi* dentro de este poemario.

² Hace referencia a un epíteto del hermano Juan José.

que no separa animal/humano ni cuerpo/alma, se aloja en filosofías orientales para mostrar esta progresión vida-muerte-vida a través del ammonites. En este sentido, trato de mostrar cómo la poeta trasciende una mirada occidental acerca de hombre/naturaleza, vida/muerte, amor/desamor. Ya que Inés Aráoz invoca un canto celebratorio en cada una de las partes de la vida, incluida la muerte, y a modo de un ammonites, piensa la vida no de manera lineal ni cíclica, no es pensada en forma de un progreso cristiano-occidental, sino como una espiral que va en ascenso.

Lo no humano

Todos los animales, de los más simples a los más complejos, son perfectos

Teoría de la significación de Jakob Von Uexkull

En *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014), Gabriel Giorgi comenta que a partir de los sesenta en la literatura latinoamericana hay una proximidad nueva con la vida animal. Inés Aráoz empezó a publicar a partir de los setentas y estas instancias de lo no humano ya estaban presentes en poemas como "Mutantes" en *La ecuación y la gracia* (1971). La poeta a través de su escritura realiza una inversión del imaginario animal: lo bárbaro y lo no humano se vuelven ideas positivas. Lo animal y lo prehistórico van de la mano y construyen un encuentro de la humanidad con su lugar natural y de creación. Aráoz recupera la armonía y gracia de esos momentos y lo multiplica a partir de distintos poemas y encuentros, por ejemplo en "La canción del viento" de Aráoz en el libro *Pero la piedra es piedra* (2009):

Y en pleno vuelo el viento
Y en pleno vuelo el pájaro
El uno en el otro se quedan detenidos
Yo sonrío (p. 73)

La observación de la poeta a lo largo del libro es científica; en el sentido de que es de una gran minuciosidad, donde se analiza las células y el ecosistema que la rodea. Para luego fundirse en ese espacio. Definitivamente en este poemario los "yo" y "tú" no son lo más importante, sino el lugar en donde están y sus percepciones. Hay una ecología poética en este libro, una constante construcción de mundos desde distintos lugares, porque la sujeto imaginario Inés Aráoz no es el centro de él.

Quiero destacar la antología *Barcos y catedrales* (2012) de Hilos Editora con selección y prólogo de María Julia de Ruschi, donde nos dice:

Nos sorprenden la atención al detalle, la precisión para la minucia, la inusual riqueza en el aspecto de vocablos que corresponden al léxico propio del reino mineral, vegetal y animal, así como también de los fenómenos lumínicos y de la anatomía humana. (p. 9)

Es que en Aráoz la poesía es una cuestión de biología, sus lecturas no parecen ser sólo literarias, sino también de científicos, biólogos e investigadores. La poeta nos dice "poesía-vida un mismo hecho –más la poesía un gesto fáustico– biológico, digestible, temible y durísimo también de tarascón al vacío" (Aráoz, 2009, p. 43). El mismo gesto poético no está guardado dentro del texto, sino en un trascender de las acciones, es un acto de creación, exploración y descubrimiento. Esto lo vemos en la búsqueda de fósiles de gliptodontes en el río Salado. Una tarea de paleontología realizada por dos mujeres es la verdadera poesía, es que para Inés Aráoz poeta no es el que escribe, sino el que busca algo³. Por eso buscar los fósiles de gliptodontes es una manera de ser poeta, pero también es buscar la vida de sus inicios antes de todo, y también, es dar vida a lo que parece no tener vida, las piedras.

Ahora bien, con respecto a esta idea de animalidad, hay dos animales que podrían llamarse conductores de la obra: el pájaro ptitza, un ave rusa mitológica de fuego, y el gliptodonte, animal prehistórico de gran caparazón. En *Pero la piedra es piedra* el protagonista es el gliptodonte. No es casual que la poeta haya elegido dos criaturas que no son parte de nuestro presente para poetizarlos. En esa propia búsqueda y creación del lenguaje donde las posibilidades se multiplican la propia realidad lo hace. La poeta da vida, hace vivir a lo que está muerto a través de sus propias experiencias.

El gliptodonte es la representación del ciclo de la vida. Lo único que nos queda de él es su resto, como una pieza de una maquina rota. Esa pieza que se asemeja a una piedra es algo que tuvo vida y transmite pulsiones vitales a la poeta. El animal vivió en un pasado, murió y ahora volvió a nacer en forma de piedra en las manos de ella. Esa piedra siente y transporta su mundo en su conciencia, en un río seco. Dos mujeres encuentran estas piedras vivientes y deciden contar su historia a través de ellas.

Volviendo a Giorgi, también nos dice que el axioma de la biopolítica, como lo señaló Foucault, es "hacer vivir", y por lo tanto, esconde un cómo hacer vivir, un porqué hacer vivir y algo que hacemos morir. Aráoz hace vivir los fósiles, las piedras, el gliptodonte, el pájaro ptitza. No sólo se difuminan los límites con los ani-

³ En entrevistas personales Inés refiere a esta idea que puede ser explicitada en los poemas de *Pero la piedra es piedra* (2009) y *Echazón* (2008)

males, sino que también esa vida trasciende lo no humano en un sentido total: las plantas, minerales, el fuego, el aire. Lo que acá se pone en juego es la lógica de oposición humano/animal, civilización/naturaleza, entrelazándolas y borrando oposiciones, creando un nuevo signo que no necesite de otro para definirse sino que se resignifique en una red de ecosistema.

Umwelt

la piedra es sin mundo [weltlos], el animal es pobre de mundo [weltarm], el hombre es formador de mundo [weltbildend].

Martín Heidegger

El biólogo alemán Jakob Von Uexküll acuñó el concepto de *Umwelt* o mundo circundante que podría definirse como el medio ambiente subjetivo de cada ser vivo. Para esto lo diferencia de dos nociones, la de *Umgebung* (entorno físico y geográfico, característico de la percepción humana) y la de *Welt* (mundo o universo de la ciencia). Según Juan Manuel Heredia, estudioso de Uexküll, el concepto busca captar la construcción subjetiva específica del animal, su mundo de percepción (*Merkwelt*), su semiósfera propia. De aquí que para un mismo entorno físico y geográfico (*Umgebung*) haya innumerables mundos circundantes (*Umwelten*). Uexküll demuestra que cada especie tiene su propio mundo circundante, que cada animal construye su medio asociado activamente a partir de regímenes de percepción específicos, que cada viviente habita en su propia esfera espacio-temporal y se relaciona con un número limitado de señales.

La pregunta es: ¿Qué tiene que ver un biólogo alemán de comienzos del siglo XX con Inés Aráoz? Cuando inicié este trabajo observé que había un nicho vacío en los textos críticos sobre la poesía de Aráoz que dé cuenta en profundidad de esa relación imbricada de la poeta con la naturaleza y la manera que ella misma se va convirtiendo en distintos objetos del medio ambiente, "mutando" en pájaro, agua, fuego, etc.

En *Pero la piedra es piedra* se habla de fenómenos biológicos: la relación de los vivientes con la vida y la muerte, con la creación y desaparición de una especie. Pero además, el mundo circundante de la propia poeta. A modo de un biólogo que da cuenta del mundo propio de cada ser vivo, la poeta mira el detalle de esa vivencia particular, en esa disrupción de lo que vemos todos los días está su trabajo, de llevarlo a una creación del lenguaje que ponga la lupa en lo distinto. Alicia Genovese (2011) habla de esta tarea "inútil" del poeta en *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*:

Lo cotidiano que se desfamiliariza, un instante íntimo que se privilegia, una escena que se vuelve a mirar desde otro lugar y se resignifica, un detalle que se enfoca para decir y adquiere ambigüedad, espesor u otra dimensión. Con actos perceptivos como este se teje la poesía. (p. 23)

Estos mundos perceptivos tienen su lugar particular en el libro, el centro de ese mundo no es su relación personal con Juan José, su hermano menor, sino el ciclo de la vida, el agua llevando y trayéndola.

En el poema "Rieles de fuego":

Al parecer ha muerto, no lo sé
Mi pequeño hermano
Me han dicho, sí, que en las estrellas
Y en los cuerpos
Está todo escrito
Y que no debo conjeturar
(...)
Las palabras (todas ellas)
Que están, que no están
Sólo viajeras
De la luz
Y así es la eternidad
-¿Es eso todo?
Lo es. Pero también es menester
Que esté la lámpara encendida (Aráoz, 2009, p. 11)

Inés construye a su hermano Juan José como el geómetra. Su mundo circundante es mágico y responde a otros tipos de afectos, como si su venir y marcharse del mismo lugar fuera apenas una circunstancia más de su vida, y es porque en Yacanto (donde transcurre la muerte del hermano menor) todo el orden es de los elementos naturales, la fauna y la flora.

Uexkull nos presenta un caso emblemático de la garrapata: ésta puede pasar hasta 18 años en reposo sin alimentarse si no percibe el ácido butírico que la lleva a su alimento, además no distingue ningún tipo de gusto, lo que la hace consumir sangre es su calor. Aquí vemos como hay un desborde espacio-temporal para el ser humano, algunos animales como las mariposas viven un sólo día, y para árboles como la criptomera japonesa su vida se extiende hasta los siete mil años. Inés Aráoz abandona el espacio-tiempo humano, sobrepasa la muerte humana -tam-

bién del amado– y se localiza en un tiempo anterior, las piedras y fósiles atemporales, los cambios lentos y las vidas pasadas se figuran en una poesía suspendida en el tiempo.

Las partes perdidas del gliptodonte responden a los restos de una máquina, pero quien la conduce es el maquinista, el propio animal. En el poema “Sacrificio”, Inés Aráoz (2009) nos dice:

Hoy dos mujeres solas han partido a conquistar
El último bastión de vida
La voz
En el cauce reseco de un río plagado
De carapachos de gliptodontes y caballos enanos
¿Es esto la poesía? ¿El brazo del amor?
La estampida de los gliptodontes
(...)
¿El poema es un texto acaso? (p. 27)

El gliptodonte vive y no es uno, es una estampida que tiene voz. En ese río seco, Aráoz construye el propio ambiente de estas criaturas que ya no ven a las mujeres, su lugar está fuera del mundo humano aunque ellas lo hayan descubierto. El gliptodonte tiene su *umwelt* y tiene su poema porque para la poeta el mismo poema es el medio ambiente propicio para la vida. “¿Es el poema un texto acaso?” se pregunta varias veces en el libro y esto es porque el poema no está sólo en el texto sino en la mirada sobre el mundo de cada uno de estos seres, en la acción y el efecto que se causa en una propia realidad.

Ahora bien, Giorgio Agamben en *Lo abierto* (2006) retoma a Martín Heidegger y a sus conceptualizaciones a partir de las teorías de Uexkull. Así es como llegamos al epígrafe de este apartado donde afirma que el único mundo completo es el del ser humano ya que nos es develado, en cambio los animales viven en una apertura del aturdimiento, están atados a ciertos instintos y percepciones que no le permiten ver una totalidad. Las piedras directamente ni siquiera tienen esta posibilidad. Precisamente Inés Aráoz va a discutir esto en el poema “Flor de piedra”, que además es extraído del libro *Los Intersticiales* (1986) y colocado en *Pero la piedra es piedra* (2009):

¿Quién no ha sentido el poder extraño de la flor de piedra, artífices de la alegría, a cada sonido el empeine aguzando el milagro, transformadores de la muerte, ceñidos cántaros para la revolución?

¿Quiénes de vosotros sois capaces de vivir esa paciencia tan exacta en que el dolor, maravilla casi, empieza a esbozar una sonrisa hasta la transparencia y la portentosa explosión solar?

Y sin embargo es claro que este dios menor de la alquimia acude si sabéis llamarlo para verter de vuestras historias los milagros. (p. 19)

La poeta le llama piedra a un fósil de gliptodonte pero también flor, ya que su forma reproduce a ese ser vivo. La relaciona con cuestiones "mágicas" mostrando los posibles develamientos que el ser humano en realidad no conoce, ¿cuál es la piedra sin mundo si su paciencia es infinita? Inés Aráoz reconstruye las posibilidades de existencia de mundo, trasciende también lo animal, lo vegetal y lo mineral para crear un nuevo objeto natural con su propio *umwelt* donde el ser humano también está lejos de él, el poeta es el único capaz de poder mostrárnoslo.

Estos nuevos sujetos del medio ambiente conviven en esta perfección y armonía de la naturaleza. Como afirma De Ruschi (2012): "un hervidero de actividades de las que participan por igual el hombre y la naturaleza" (p. 9). En esto la poeta busca la simbiosis de lo que hace mucho tiempo nos fue escindido, el ser humano de su hábitat natural y sus orígenes. Por eso, no solamente se refiere a la naturaleza sino también a quehaceres cotidianos ancestrales: como cortar la leña, hacer el pan, etc. A pesar de esto, no hay que confundir el carácter de esta poesía como nostálgico, es una evocación pero que va desde la celebración, la celebración del cambio, un canto alegre a lo "mutante", a lo que se deja vivir, y lo que puede ser.

Circuitos mágicos o kazoedoshi

Pero la piedra es piedra se abre con el relato de la muerte del hermano menor, Juan José. Es el sexto de los hermanos, que muere en la misma casa, en el mismo momento donde nació: concebido en unas vacaciones de enero en Yacanto de Calamuchita. A través de este relato, la autora materializa en la vida de Juan José el ammonites que figura toda su obra. Conforman la espiral perfecta de ascensión, la muerte tranquila y en paz como una vuelta a la tierra o al agua. Ya que, aunque el título de este poemario sea *Pero la piedra es piedra* además de la tierra, Inés Aráoz parece unida al agua. El recuerdo de la madre, líquida, y el fuego como motivo de impulso vital.

En la poesía de Inés Aráoz la cuestión de la naturaleza no está ligada a una cuestión terrenal, sino todo lo contrario. El poeta es creador por un designio mayor, que lo lleva a ser orden y centro de las palabras, otro buscador, otro descifrador del mundo y de sus criaturas. Es el que ve lo que otros no, pero no de una manera

de superioridad frente a los otros, sino que cada buscador es poeta a su manera. Con referencia a este estado, el poeta Javier Aráoz (2009) afirma sobre Inés Aráoz:

Pero su énfasis es siempre ascensional, en el sentido de que bajo su óptica, cuando el momento merece ser poetizado, linda con el misticismo, una suerte de revelación laica en la que no es extraña sin embargo la palabra Dios. Y esa parece ser su contextura. (...) Un proceso donde el yo nunca está ausente, y con la aceleración de su latido obtiene la unitiva contemplación del hecho terrestre, acoplado a cierto reverbero celeste. (s/p)

Al ascender en esa espiral, la poesía misma no puede estar quieta, sino que se mueve y está en tensión. Nombrar, denominar, definir, son verbos que van fluctuando ya que todo el tiempo el significado de las cosas van cambiando. En uno de los poemas vemos plasmada esta idea:

¡El nombre!
Cuando uno nombra
Se quiere tragar el universo

¡Lo inefable! (Aráoz, 2009, p. 91)

Para Inés Aráoz decirse poeta es dividirse, decirse que es otra cosa, Inés es ser poeta y muchas otras cosas. Rehúye a las adjetivaciones innecesarias, en la concepción de ese ser está todo, el *kazoedoshi* perfecto para poder descifrarlo y buscar el destino del poeta/poema. Cito a Aráoz:

Un poema un tabernáculo quemando
Y yo no, yo soy Inés, no soy poeta (2009, p. 28)

En ese desciframiento de quién es la misma poeta y qué es el poema, puede haber una hipótesis: el mismo río es el poema, la creación es el poema, no tiene que haber ataduras al texto, a la hoja, las acciones y los buscadores de acciones son el mismo poema. Un poeta es el que abre caminos, el que se expande en el agua, como en el viento, como en la tierra, y tiene la velocidad de bolas de fuego que caen desde el más arriba. Es el material de lucha. En una entrevista que realicé a Inés Aráoz (2016) nos dice:

La escritura –a falta de voz– se convertiría en el brazo armado que haría de mí una guerrera; con la palabra yo podría encerrar la acción,

el movimiento, conquistarlos. Todos emprendemos, supongo, ese viaje de conquista en pos de la alegría, de la voz, de la gracia. Cada cual a su manera. Es el testimonio que queda en lo que escribo: el modo. (s/p)

Lo que me interesa mostrar de *kazoedoshi* es la idea de la vida cíclica y perfecta que recorre casi todas las descripciones del hermano menor como principal ejecutor de esta filosofía y en el poema "Los círculos mágicos". Es decir, nos muestra cómo se vuelve siempre al origen en una forma vida-muerte-vida, pero esa tercera vida es distinta a la primera y muta alojándose en otros objetos. En el caso de Juan José, el hermano queda adherido a ese espacio natural de Yacanto, nace y muere allí como una devolución a la misma tierra. De alguna manera se disuelve en la misma naturaleza para poder mantenerse en el ambiente.

Con H.F sucede algo parecido. Hay un canto celebratorio a la vida y a la muerte ya que el amor nunca se pierde. Muta en el Río Salado, en el poema, en la piedra obsidiana como una trans migración de energías. Inés Aráoz le habla al amado y hay una especie de reclamo en esa vuelta, pero ella conoce el ciclo vital por eso hay una resignación y alabanza a ese amado que no está.

Por último, vale recalcar como ese mismo ciclo se reproduce claramente en el gliptodonte en esa manera de ir pasando de estados animal, mineral, vegetal pero manteniendo las percepciones vitales y ese lugar en la armonía natural. Inés Aráoz coloca a Juan José, H.F. y al gliptodonte en una especie de analogía de los círculos mágicos de la vida. Cada uno de manera distinta, cambiando y transformándose es otros elementos pero siempre siendo parte del medio ambiente, y del *umwelt* de la propia poeta.

Conclusión

A través de este trabajo me interesaba mostrar principalmente otras vertientes en el análisis de la obra de Inés Aráoz, que generalmente estaba centrada en una visión de poesía amorosa y ligada a la figura de Hugo Foguet. La lectura de toda su obra permite visualizar las hipótesis planteadas solamente en el libro *Pero la piedra es piedra*.

En la mayor parte de su obra a pesar de los cambios formales o de temática: hay libros más autobiográficos, otros ligados a la figura de Hugo Foguet, otros más alegóricos pero que comparten la situación de este sujeto en el mundo atravesado por la naturaleza y sus elementos. Inés Aráoz no suele ser el centro de su poesía, sino que se diluye en otras situaciones, personas y en el medio ambiente.

A través de este trabajo pensé hacer una aproximación de esta característica de su poesía. A pesar de que tomé autores como Gabriel Giorgi creo que su poesía no entra dentro de la discusión de la biopolítica, sino que lo que significa el medio ambiente y lo animal se instala de otro modo, al menos no divisé una relación ligada a lo político o al ser humano en sociedad. Sino una figura en el ambiente más personal y poética pero que entra en discusión o congruencia con los autores presentes en este trabajo.

También cabe analizar como el orientalismo aparece en la poesía argentina de distintas maneras, pensamos en Juan L. Ortiz, en Diana Bellessi, en Miguel Ángel Petrecca, pero es interesante observar cómo esto se resignifica en Inés Aráoz de otra manera. Poniendo en un lugar de crítica la mirada occidental y también su forma de concebir el mundo.

Finalmente, pienso que este tratamiento sobre el *umwelt* en la poesía de Inés puede ser profundizado en otros animales como el pájaro pitiza o en los galgos que también son parte importante de su poética. Analizar este concepto a la luz de este libro ha mostrado la construcción de un sujeto imaginario que no se encuentra un movimiento literario en la poesía argentina. Pensar en el *umwelt* de la poesía de Inés Aráoz, es pensar en su tradición y su lugar dentro de él.

Bibliografía

Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Aráoz, I. (1971). *La ecuación y la gracia*. Buenos Aires: Ediciones de la hoja.

— (2008). *Echazón y otros poemas*. Buenos Aires: Grupo Nuevo Hacer Latinoamericano.

— (2009). *Pero la piedra es piedra*. Buenos Aires: Grupo Nuevo Hacer Latinoamericano.

— (2016). Entrevistas personales

Arduriz, J. (2009). "La literatura, la naturaleza y la vida". *Hablar de poesía*. (20). Recuperado de: <http://hablardepoesia.com.ar/numero-20/la-literatura-la-naturaleza-la-vida/>

De Ruschi, M. J. (2012). "La risa y el fuego". En Aráoz, I. *Barcos y catedrales*. Buenos Aires: Hilos Editora. pp. 9-18.

De la Vega, S. (2016). "La poesía, la tierra y el mar" entrevista a Inés Aráoz. *Revista Trama*. Recuperado de: <http://tramarevista.com.ar/la-poesia-la-tierra-y-el-mar/>

Genovese, A. (2011). *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Herrera, R. (2013). "Poetas argentinos insulares (segunda serie)". *Hablar de poesía*. (27). Recuperado de: <http://hablardepoesia.com.ar/numero-27/poetas-argentinos-insulares-segunda-serie/>

Uexkull, J. J. V. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

ENCUENTROS ENTRE BORGES Y VICTORIA EN LA FICCIÓN ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Isis Milreu
UFCG
imilreu@gmail.com

Resumen

Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo son considerados escritores argentinos fundamentales por varios críticos literarios. La relación entre ellos fue controvertida, pues los dos tuvieron algunos embates personales y literarios a lo largo de su vida, a pesar de su intensa colaboración. Verificamos que parte de esas discusiones están presentes en novelas argentinas contemporáneas que convirtieron a los dos escritores en personajes, como es el caso de *Las libras del sur* (2004), de María Rosa Lojo, y *Matar a Borges* (2012), de Francisco Cappellotti, que discuten importantes cuestiones literarias, entre otros temas. Consideramos que estos encuentros ficcionales son significativos porque permiten reflexionar sobre la relación entre dos intelectuales que marcaron la literatura argentina. Así, el objetivo principal de nuestro trabajo es analizar cómo Borges y Victoria fueron ficcionalizados en las referidas narrativas. También examinaremos cómo estas novelas dialogan con la historia de la literatura. Para realizar este estudio utilizaremos textos críticos de investigadores como Brescia (2008); Esteves (2010) y Weinhardt (2011), entre otros autores.

Palabras clave: ficcionalización de escritores, Jorge Luis Borges, literatura argentina contemporánea, Victoria Ocampo.

Consideraciones iniciales

Jorge Luis Borges es considerado por muchos críticos y escritores uno de los autores más importantes del siglo XX. Observamos que su poética y sus ideas filosóficas influenciaron, y continúan influenciando, la literatura contemporánea. También constatamos que la literatura borgeana sigue alimentando innumerables artículos, tesis y biografías. Además, el autor argentino fue convertido en personaje de diversas ficciones.

Victoria Ocampo fue la primera escritora en entrar a la Academia Argentina de Letras y dirigió la conocida revista *Sur*, en la cual publicó importantes textos de

autores argentinos y extranjeros. Históricamente, la revista fue un vehículo cultural esencial para acercar la Argentina no solo a Europa y a los Estados Unidos; sino, principalmente, a América Latina, y a los argentinos con los propios argentinos. Según algunos estudiosos, *Sur* modernizó el ámbito de las letras argentinas, fomentando relevantes discusiones culturales. Así, notamos que Ocampo se destacó como escritora y como editora, promoviendo la literatura argentina en el mundo. Por eso, es emblemático que Victoria sea personaje de algunas ficciones contemporáneas.

En el artículo "¿Qué hacer con los límites?", Sarlo (2007, p.139-140) considera que la publicación fue una biblioteca de literatura europea y americana, con traducciones excepcionales. Señala que durante mucho tiempo, *Sur* fue leída como una revista extranjerizante y elitista, pues su directora era de la oligarquía, entre otros cuestionamientos. Es importante registrar que esas críticas también fueron hechas a la obra de Borges, uno de los principales colaboradores de la revista, en la que publicó cuentos, artículos, reseñas de libros y críticas de cine.

Notamos que la relación entre Borges y Victoria fue fundamental para la divulgación de los escritos borgeanos, pero los dos tuvieron algunos embates personales y literarios en su convivencia. Algunas de esas discusiones están presentes en ficciones argentinas contemporáneas que convierten a los dos escritores en personajes. Entre ellas se destacan: *Las libres del Sur* (2004), de María Rosa Lojo, y *Matar a Borges* (2012), de Francisco Cappellotti. En esas novelas, los escritores se encuentran y discuten cuestiones literarias, entre otros temas.

Pensamos que estos encuentros ficcionales son relevantes, pues permiten reflexionar sobre la vida y la obra de dos autores que marcaron la literatura argentina. Así, el objetivo principal de nuestro trabajo es analizar cómo los escritores fueron ficcionalizados en las referidas narrativas. También examinaremos cómo estas ficciones dialogan con la historia de la literatura.

Reflexiones sobre la ficcionalización de escritores en la contemporaneidad

Transformar escritores en personajes no es un acontecimiento inédito en la literatura, pero es visible que la literaturización de autores está creciendo significativamente desde la década de 1980. Leyla Perrone-Moisés discute ese tema en *Os heróis da literatura* (2011), postulando que esas novelas no son biografías, sino invenciones que juegan tanto con los datos biográficos como con los materiales de las obras de los escritores ficcionalizados. Señala que tales narrativas tienen una función crítica implícita, pues las invenciones son basadas en investigaciones

biográficas y en el conocimiento de los textos de los autores literaturizados. Así, ella clasifica esas ficciones como metaliterarias, destacando que uno de sus procedimientos usuales es la intertextualidad.

En el texto *Os escritores como personagens de ficção*, Perrone-Moisés (2016, p. 131) retoma esa temática enfatizando el crecimiento del subgénero romanesco que tiene como protagonista a un “gran escritor”, defendiendo que ellos pueden ser vistos como “héroes”. Registra que las narrativas adoptan varias facetas de la novela moderna, que los narradores presentan diferentes actitudes en relación al “héroe” y que las elecciones sobre la materia narrada son diversificadas, pues los novelistas pueden priorizar la biografía o la obra del escritor ficcionalizado, así como mezclarlas, entre otras opciones.

La estudiosa también reflexiona sobre las razones del éxito de ese subgénero, lo cual estaría relacionado con el creciente individualismo del siglo XXI y con la falta de grandes paradigmas religiosos y éticos. Explica que esa ausencia lleva a la búsqueda de modelos de existencia en individuos notables y afirma que las creaciones literarias que transforman escritores en personajes son bellas tumbas que entierran y celebran los héroes de la literatura pasada. Creemos que esa perspectiva es interesante, pero entendemos que tal vez sea más productivo analizar esas obras a partir de su relación con la historia de la literatura, como apuntan otros críticos.

Marilene Weinhardt, en *Quando a história literária vira ficção* (1998), argumenta que la ficción dialoga con la historia de la literatura de dos formas. La primera es cuando literaturiza a autores que marcaron la historia literaria. Ya en la segunda hay una migración de personajes de obras canónicas hacia nuevos textos. Weinhardt (1998) defiende que las narrativas que dialogan con la historia de la literatura pueden ser vistas como ficciones históricas, independientemente de los rótulos. La estudiosa añade que el hecho de que el discurso de los ficcionalizados aparezca en el discurso de los novelistas indica que los escritores frecuentaron las obras de esos autores y así se asumen como lectores, como influenciados.

Además, las ficciones que transmutan a un escritor en personaje dialogan tanto con la obra del autor literaturizado como con la historiografía literaria, conforme indica Antonio Roberto Esteves en *O novo romance histórico brasileiro* (2010). Para este crítico, los relatos que tienen escritores como protagonistas cuentan su inserción en la vida cultural y, principalmente, la historia del propio canon. De ese modo, fomentan varias cuestiones literarias y pueden tener diversos objetivos.

Entre los escritores que fueron ficcionalizados en la contemporaneidad, se destaca Borges, quien es personaje de varias novelas, cuentos, crónicas y obras teatrales

en diversos países. Pablo Brescia, en su ensayo "Borges deviene objeto: algunos ecos" (2008), señala que, actualmente, hay una tendencia a literaturizar al autor argentino, o sea, a convertirlo en objeto literario. Al mirar rápidamente las publicaciones de obras literarias de las últimas décadas, constatamos que esa observación es correcta, pues observamos que la cantidad de narrativas que ficcionalizan al autor argentino aumentó en los últimos años.

Creemos que el Borges empírico tanto por su canónica imagen de hombre de letras como por sus controvertidas posturas ideológicas y políticas es un excelente material ficcional. También pensamos que literaturizar a un personaje histórico es una creativa manera de acercarlo al lector, pues al ser humanizado por medio de la literatura, ocurre un proceso de desmitificación, y él puede ser visto desde otras perspectivas. Pensamos que esto es más evidente en el caso de personajes basados en escritores empíricos, ya que, con su ficcionalización, el lector tiene la impresión de estar más cerca del mundo de quien creó tantos universos.

Constatamos que hay una creciente vertiente de la literatura contemporánea que se dedica a convertir escritores en personajes, pero aún hay pocos estudios sobre el tema. Pretendemos contribuir con esa discusión en ese estudio, examinando dos novelas argentinas que literaturizaron a Borges y a Victoria, para verificar cómo los escritores fueron recreados y cómo los autores dialogaron con la historia de la literatura en esas ficciones.

Las libres del sur (2004)

María Rosa Lojo es escritora, investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y profesora de la Universidad del Salvador. Ha publicado más de veinte libros, transitando por varios géneros. Su obra conquistó algunos galardones, entre los cuales se destacan el Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), recibido por el conjunto de sus narrativas, y la Medalla de la Hispanidad (2009). Cabe resaltar que una parte considerable de su ficción fue traducida a diversos idiomas.

En *Las Libres del Sur*, la autora reconstruye la efervescencia cultural del medio intelectual argentino de los años veinte a través de la trayectoria de la formación intelectual de Victoria Ocampo. La novela aborda, entre otros temas, el papel de la mujer en esta sociedad y la identidad argentina, además de cuestiones literarias. La acción del relato está situada en el periodo de 1924 a 1931, justo cuando Victoria recibe a su primer visitante ilustre, el autor indio Rabindranath Tagore, y reconstituye las metamorfosis de la escritora hasta su toma de conciencia de la realidad latinoamericana y de su condición de argentina, lo que culminó en la creación de la revista *Sur*.

La narrativa de Lojo está estructurada en cuatro capítulos, titulados con la fecha de llegada de un invitado de Victoria a la Argentina y un subtítulo. Los visitantes son Rabindranath Tagore (1924), José Ortega y Gasset (1928), Hermann von Keyserling (1929) y Waldo Franco (1930) que son ficcionalizados en los referidos segmentos de la novela. Es importante registrar que a pesar del subtítulo (Una novela sobre Victoria Ocampo) aparentemente sugiere que el foco del relato es solo la fundadora de la revista *Sur*, la obra está organizada en dos ejes narrativos que se alternan en la novela. El primero gira alrededor de la trayectoria de Victoria Ocampo, cuya vida es recreada en la ficción. Ya el segundo focaliza la historia de Carmen Brey Moure, una joven universitaria gallega, discípula de María de Maeztu, quien actúa como una especie de secretaria y ayudante de Victoria. Carmen había viajado a Argentina para buscar a su hermano, el cual había partido repentinamente de España, y, durante su investigación, entra en contacto con el medio intelectual porteño a través de Ocampo, conociendo a diversos escritores.

El encuentro entre Borges y Victoria ocurre, significativamente, en el momento del nacimiento de la revista *Sur* en el último capítulo de la novela, denominado "1929-1931. Las libres del Sur". Borges aparece en una situación de conflicto con Ocampo, criticando a las fotografías del primer número de la revista. Él cuestiona la cantidad de fotos de *Sur*, argumentando que si la escritora insistía en mostrar las bellezas argentinas, la publicación iba a parecerse a la guía Baedeker o al folleto de una agencia de viajes. Para la editora,

(...) si eso les sirve para conocer la Argentina a muchos intelectuales que no van más allá de la provincia de Buenos Aires, me alegro por ello –contestaba Victoria zahiriendo los gustos exclusivamente pampeanos y suburbanos de su colaborador–. Además, también sus artículos llevan fotos. ¿No hemos puesto las de sus carros orilleros favoritos, y usted no ha protestado? Según su criterio, con eso estaría corriendo el riesgo de que me tomen por accionista de una compañía de transportes. (Lojo, 2004, p. 254)

De esa manera, la escritora destruye el argumento de Borges, indicando su contradicción. Esa declaración también puede ser vista como una manifestación de su independencia intelectual y la explicitación de uno de los objetivos de *Sur*: desvelar la Argentina. Además, la discusión entre los personajes recupera las divergencias históricas entre los escritores sobre la política editorial de la revista, relatadas por algunos autores, un claro ejemplo de diálogo con la historiografía literaria.

Constatamos que *Las libres del Sur* explora de varias maneras la historia de la literatura. Por ejemplo, la novela reconstruye el contexto cultural de la Argentina de

los años veinte y pone en escena la relación de Borges con sus contemporáneos, como Victoria. De ese modo, Lojo nos lleva a reflexionar sobre la construcción del canon, ya que Borges se transformó en un autor consagrado, pero, en esta ficción, es representado en el inicio de su carrera.

Percibimos que la novela cuestiona, aunque de forma indirecta, la construcción de la historiografía literaria, dado que, como Victoria es la protagonista del relato y Borges es un personaje secundario, hay una inversión en el papel que ellos representan en la mayor parte de los libros de historia de la literatura. En ese sentido, la transformación del escritor en un personaje secundario saca la figura del autor argentino del pedestal crítico, humanizándolo. La novela también muestra la contribución de Victoria y de la revista *Sur* en la formación de la identidad literaria de Borges y en la divulgación de su obra, dialogando con la historia de la literatura.

En *Las libras del Sur*, la autora presenta varias imágenes del escritor, el cual es descrito como un niño grande, un intelectual de mérito, un poeta sensible, un compadrito, un criollista, un joven bohemio y una biblioteca ambulante. De esa manera, la imagen canónica del autor argentino es desacralizada y el lector tiene la oportunidad de entrar en contacto con otras versiones de Borges, quien es representado, en general, solo como el símbolo del "Hombre de Letras".

Creemos que el objetivo de Lojo, al literaturizar al autor argentino en su novela, es humanizarlo. Al desacralizarlo, nos invita a reflexionar sobre su proceso de canonización y a observar sus cualidades y defectos. Es importante señalar que en la construcción de su tejido narrativo, la autora mezcló datos biográficos del escritor y ficcionalizó el discurso de la crítica literaria, borrando los límites entre los géneros, así como hacía Borges.

Victoria es representada desde diversos ángulos en la novela. Durante la lectura, el lector conoce sus dilemas en relación a las normas familiares y sociales, sus conflictos con el padre, el marido y algunos intelectuales, así como su deseo de ser libre. Notamos que la narrativa muestra el cambio de la protagonista que deja de ser una discípula y musa para volverse una escritora que rompe con los presupuestos patriarcales y consigue su independencia, ocupando un espacio prominente en un medio cultural dominado por hombres. Pensamos que el objetivo central de Lojo al ficcionalizar a Victoria es mostrar la transformación de la escritora en el periodo en el que el relato está situado, además de resaltar su importancia para las letras.

Matar a Borges (2012)

Francisco Cappelotti es novelista, cuentista, abogado y profesor. *Matar a Borges* es su primera novela. El texto está dividido en 50 capítulos y la trama gira alrededor de la amenaza de Carlos Argentino Daneri, personaje del cuento borgeano "El Aleph", de matar a Borges. El motivo del crimen es su representación en el mencionado cuento, la cual considera infame.

En la novela de Cappelotti, el citado conflicto desencadena los asesinatos de Ulrike von Kuhlmann y Estela Canto, la investigación de los crímenes y el confronto final entre Daneri y Borges. También encontramos en el relato la reconstrucción de momentos importantes de la vida del Borges escritor, pues la acción narrativa está situada en 1950 y recrea el período en que él era presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y, juntamente con otros intelectuales argentinos, se enfrentaba al Peronismo.

Pensamos que la presencia de algunos personajes basados en referentes empíricos con otros que fueron sacados de obras borgeanas explicita que se trata de una ficción y no de un relato historiográfico, aunque la novela dialogue con la historia. Además, la narrativa mezcla elementos de la biografía de Borges con su universo literario, borrando los límites entre realidad y literatura. En ese sentido, Cappelotti, al ficcionalizar al autor argentino, aborda su biografía y su poética.

En el relato, Borges es sospechoso del asesinato de Ulrike y de Estela. Por eso Adolfo Bioy Casares intenta ayudarlo y habla con su esposa, Silvina, quien sugiere realizar un acto de desagravio en la casa de Victoria Ocampo en San Isidro. En ese encuentro están presentes varios intelectuales argentinos que tenían relación con la revista *Sur*: Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Eduardo Mallea, Ernesto Sabato, Enrique Amorim, Xul Solar, Manuel Peyrou, Manuel Mujica Lainez, Patricio Canto y Carlos Mastronardi, entre otros.

Además de describir el evento, el narrador menciona la censura a la prensa decretada por Perón, y le compara a Rosas. Destaca que la revista *Sur* había resistido a la censura debido a su perfil cultural y aristocrático, a pesar de combatir al gobierno peronista. Así, el contexto histórico de la década de 1950 es reconstruido en la novela, al mismo tiempo en que se enaltece el papel ejercido por la publicación en la lucha a favor de la libertad de expresión.

Inicialmente, Borges es recibido con un breve silencio, pero su humor y su ironía conquistan al público, pues pide que todos se tranquilicen porque él no era Perón. Entonces, él es saludado por sus amigos con los cuales pasa a conversar sobre di-

versos temas. El escritor cree que el encuentro es un oasis porque consideraba que las tertulias junto a la elite intelectual eran el faro que iluminaba a su camino. Admite que ese era su destino y que siempre buscó estar entre poetas, escritores y pensadores desde su juventud cuando vivió en Europa y participó de los encuentros literarios presididos por Rafael Cansinos Assens. Esas reflexiones nos remiten a varios datos biográficos del autor argentino: su antiperonismo, sus constantes encuentros con intelectuales para discutir literatura, su vivencia europea, su relación con Cansinos Assens y su proclamado destino literario.

Los pensamientos del escritor son interrumpidos por el discurso de Victoria quien recuerda las persecuciones del gobierno peronista en contra del autor argentino: su "promoción" al cargo de Inspector de aves y conejos del mercado y la detención de su madre y de su hermana por cantar el himno nacional en la vía pública. Compara a Perón con Rosas y afirma que Borges está siendo perseguido de la misma forma que Esteban Echeverría, quien no se amedrentó, y cita un trecho de su obra *Dogma Socialista* (1846) sobre la libertad.

Cabe resaltar que la aproximación entre la situación de Borges y de Echeverría está relacionada con la comparación entre Juan Domingo Perón y Juan Manuel de Rosas hecha por el autor argentino en diversas oportunidades, demostrando la circularidad de la historia. A fin de cuentas, ambos han presidido el país y han perseguido a sus opositores, principalmente, a los intelectuales, como los mencionados escritores. En esa perspectiva, Perón puede ser visto como el doble de Rosas y Borges como el doble de Echeverría. Además, el discurso de Victoria sintetiza los principales motivos del rechazo del escritor al peronismo y enfatiza el papel combativo de muchos intelectuales argentinos delante de gobiernos autoritarios.

Después del discurso de la escritora, Borges toma la palabra y afirma que sabía desde niño que su destino era ser escritor y cita la famosa frase del general San Martín "Serás lo que debas ser, y sino no serás nada" (Capellotti, 2012, p. 185). Pondera que no le serviría ganar batallas como su bisabuelo Suárez o ser Judas o Jack, el destripador. Sostiene que su salvación está en las letras y que si no escribiese ya estaría muerto, reforzando el papel de la literatura en la vida del Borges escritor y aludiendo a su proclamado destino literario.

Daneri observa la reunión escondido en un árbol y reflexiona que Borges estaba cerca a Victoria por conveniencia, pues ella es una dama aristocrática, de carácter fuerte y sin sentido del humor. Afirma que el poeta sabe que trabajar con la más vieja de las Ocampo hace mal a la salud y recuerda una anécdota sobre la elección del nombre de la revista *Sur*. En esa ocasión, el escritor ironizó el hecho de que alguien de la zona norte eligiese ese título y recibió una respuesta agresiva por parte de Victoria.

Anteriormente, el narrador había mencionado que la relación entre los dos escritores empezó en los años de 1920 cuando se conocieron en la casa de Ricardo Güiraldes. Apunta que desde ese momento construyeron una amistad que se mantendría con sobresaltos a lo largo de sus vidas. También describe a la escritora como una mujer de personalidad fuerte y de carácter firme, siendo considerada transgresora por su medio social. De ese modo, la narrativa sintetiza la relación de amistad entre Borges y Victoria, marcada tanto por una intensa colaboración como por conflictos.

Es importante subrayar que la novela de Cappellotti al recrear un encuentro literario en Villa Ocampo mezcla dos acontecimientos históricos: el "Desagravio a Borges", publicado por la revista *Sur*, en 1942, y el desagravio al escritor presidido por Leónidas Barletta, realizado en 1946, en la sed de la SADE. Cabe aclarar que la referida publicación fue motivada por el hecho de que, en 1941, el libro de Borges *El jardín de senderos que se bifurcan* fue rechazado en un concurso organizado por la Comisión Nacional de Cultura. En ese número de la revista colaboraron, entre otros, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Enrique Amorim, Manuel Peyrou, Patricio Canto y Carlos Mastronardi, los cuales fueron convertidos en personajes de la narrativa de Cappellotti y comparecieron al referido evento.

Históricamente, la SADE otorgó a Borges el Gran Premio de Honra por *Ficciones* en 1945 y, en 1946, organizó un desagravio para el escritor en virtud de su destitución de la biblioteca Miguel Cané y de su mencionada "promoción". En ese sentido, Cappellotti utiliza la técnica del anacronismo en la fusión de los dos hechos mencionados, propiciando una lectura crítica de la historia y, en este caso, enfatizando los embates entre Borges y el peronismo, así como el apoyo que recibió de otros escritores.

Observamos que la novela dialoga con la historia de la literatura argentina de distintas maneras. Por un lado, presenta algunas críticas y apoyos que la obra borgeana recibió en Argentina. Por otro, ficcionaliza autores importantes de la literatura argentina. Además, pone en escena al personaje de un cuento borgeano que quiere vengarse de su creador, problematizando los límites entre lo real y lo ficcional, un tópico corriente de la poética borgeana.

En *Matar a Borges*, el escritor es representado en una fase decisiva de su vida, pues había sido "promovido" de su puesto de la Biblioteca Miguel Cané al de Inspector de aves y conejos, además de ser perseguido por el gobierno peronista. Históricamente, él renunció al referido cargo y pasó a dar clases y ministrar conferencias para sobrevivir. Este cambio fue decisivo para la fase de consagración

de su carrera, iniciada en 1961, con la conquista del premio Formentor. Vale la pena mencionar que el proceso de transformación interior de Borges también es recreado en la novela, así como su tentativa de dejar de ser dependiente de su madre. De ese modo, entendemos que el objetivo del autor al ficcionalizar al escritor es humanizarlo.

Notamos que en la novela de Cappellotti la representación de Victoria muestra diferentes puntos de vista. La escritora es descripta como una mujer transgresora, de personalidad fuerte y de carácter firme por el narrador. Ya Daneri la describe como una aristócrata y sin sentido del humor. El punto en común entre las dos descripciones es la relación conflictiva entre Borges y Victoria, en la cual se destaca la generosidad de la escritora en apoyarlo durante el referido acto de desagravio.

Algunas conclusiones

Observamos que la relación entre Borges y Victoria es discutida en las dos novelas examinadas. En *Las libras del Sur*, Victoria es la protagonista y su reunión con Borges ocurre en el momento de la elaboración del primer número de la revista *Sur*. Este encuentro es significativo, pues demuestra la colaboración entre los dos escritores a pesar de sus divergencias. Además, la creación de la revista inaugura una nueva fase para la divulgación de la literatura argentina, protagonizada por Victoria y Borges en la narrativa. Ya en *Matar a Borges*, es el escritor quien es el protagonista y la escritora es presentada por el narrador y por Daneri. En el relato se evidencia la importancia de Victoria para la carrera de Borges que lo apoya en momentos cruciales de su vida, demarcando que él era parte del grupo reunido alrededor de la revista *Sur*.

Es necesario recordar que muchos escritores de la referida agrupación eran lectores de Borges y varias de sus obras fueron publicadas inicialmente en *Sur*. Además, históricamente, el desagravio que la revista publicó en 1942 contribuyó para la difusión de los escritos borgeanos, delimitando un lugar de referencia para su obra, según varios críticos. Por esas razones, pensamos que la opción de Lojo y de Cappellotti de promover encuentros ficcionales entre Borges y Victoria resignifica la relación entre ellos.

Notamos que las novelas reconstruyen contextos distintos del medio intelectual argentino, recuperando las principales discusiones literarias de los años de 1920 a 1950. Además, en las dos obras la revista *Sur* ocupa un espacio prominente. En ese sentido, las narrativas analizadas indican que la relación entre Borges y Victoria no puede ser comprendida sin considerar esta publicación fundamental para la li-

teratura argentina, fruto de su colaboración. Así, a pesar de los relatos mostraren los conflictos entre los escritores, es posible afirmar que ambos cumplieron papeles relevantes en la literatura y merecen formar parte del canon literario argentino.

Bibliografía

Brescia, P. (2008). Borges deviene objeto: algunos ecos. *Variaciones Borges*. (26). pp. 125-144.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Capellotti, F. (2012). *Matar a Borges*. Buenos Aires: Planeta.

Esteves, A. R. (2010). *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Unesp.

Lojo, M. R. (2004). *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Perrone-Moisés, L. (2011). Os heróis da literatura. *Estudos Avançados*. 25(71). pp. 251-267.

— (2016). Os escritores como personagens de ficção. En Perrone-Moisés, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sarlo, B. (2007) ¿Qué hacer con los límites? En Sarlo, B. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Weinhardt, M. (1998). Quando a história literária vira ficção. En Antelo, R., Barros Camargo, M. L., et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, Abralic.

LA MUTACIÓN COMO CLAVE PARA PERCIBIR LO ABIERTO EN LA ECUACIÓN Y LA GRACIA DE INÉS ARÁOZ

Ezequiel Antonio Nacusse Navarro
Universidad Nacional de Tucumán
ezeq.nacusse@gmail.com

Resumen

El primer libro de la poeta tucumana Inés Aráoz (1945) plantea una clave fundamental a la hora de pensar el ejercicio de la escritura poética en tanto campo de desocultamiento del Ser, y de la poesía como lugar de *lo abierto*. *La ecuación y la gracia* (1971) se construye como una fórmula de escritura que salva el abismo entre los mundos racional y divino o, si se prefiere, entre el universo de lo humano y el de la animalidad. En este sentido, la sujeto imaginario de estos poemas accede a develar o a desocultar lo que resulta inaccesible para el mundo animal e incomprendible o inaprensible para el humano a través de una constante mutación de su figura en los objetos evocados. Esta mutación produce un desplazamiento de la voz del sujeto imaginario al modo de una prosopopeya de la lengua que otorga la capacidad de habla a objetos o vivientes que por naturaleza carecen de ella.

En el poema *Los mutantes* atendemos a un proceso de transformación del cuerpo y de la voz del sujeto imaginario. El acento está puesto sobre las posibilidades que abre esta alternancia: el mutado puede percibir-decir a partir de su nuevo estatuto. La mutación del cuerpo y de la voz producen, además, un cambio en la mirada imaginaria en tanto capacidad perceptora del mundo circundante. Junto con la transformación de la sujeto imaginario sucede una trasmutación del espacio.

En *La ecuación y la gracia*, la sujeto imaginario de los poemas se constituye como el punto de unión de los sintagmas nominales, cuya capacidad de mutar en uno y otro pretende develar el misterio de lo abierto.

Palabras clave: Inés Aráoz, *La ecuación y la gracia*, lo abierto, poesía argentina.

La lucha irresoluble entre ilatencia y latencia, develamiento y velamiento que define el mundo humano es la lucha intestina entre el hombre y el animal.

Giorgio Agamben, *Lo Abierto*

Enhebrar

Toda poesía se instaura como un acto de desplazamiento del sentido convencional del lenguaje hacia una nueva inflexión¹. Perdido el lastre instrumental de la lengua, la palabra se vuelve materia poética y, del mismo modo, origen de lo poético. Este desplazarse de la palabra hacia la Palabra abre una grieta entre los órdenes de la experiencia y el decir. La tarea de la escritura poética consistiría entonces, en primer lugar, en poner de manifiesto el abismo de correspondencias –que también podría ser apenas un intersticio²–, de los binarismos experiencia/lenguaje y vida/poesía, pero además de aquellos ejes fundadores de este pensamiento, como podrían serlo los pares razón/divinidad y logos/animalidad.

Entre las orillas de *La ecuación y la gracia* no se abre un vacío sin límites, sino una grieta insalvable sobre la que se tiende el puente imposible de la poesía y el lenguaje. Ahora bien: ¿Es posible tender un puente, es decir, unir pares tan opuestos como lógica y animalidad; razón y acontecer? La obra poética de Inés Aráoz se compone de quince libros que recorren casi medio siglo de escritura en busca, entre otras cosas, de dar cuenta del valor y la función de la Palabra en el cumplimiento de esta ligazón. El fundamento de lo poético se encuentra, para la escritura de Inés Aráoz, menos en la firmeza de una definición que en un hacer constante que transforma y trasmuta el vacío de una equivalencia imposible en sutura, unión o intersticio luminoso. Este hacer, está claro, es el de la escritura.

En el primer poema de *La ecuación y la gracia* hallamos la forma que adopta esta unión: “Enhebrar. He ahí un verbo” (Aráoz, 1971, p. 11). Parte del desplazamiento poético consiste en reordenar la experiencia y sus implicancias simbólicas, de modo tal que una actividad cotidiana puede adquirir un valor totalizante o revelador de la sujeto imaginario³ de estos poemas: “La aguja con que enhebro, los días. /

¹ Si bien esto podría constituirse como un lugar común al momento de pensar la escritura poética, es necesario recordar que el fundamento esencial de la poesía se encuentra en el cuestionamiento de los usos y límites del lenguaje. En este sentido, al intentar categorizar y establecer las especificidades del discurso poético y sus posibilidades de dar cuenta de la singularidad de la experiencia de lo real, la crítica Alicia Genovese (2016) señala que “Lo poético exige como registro el desacondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación” (p. 16). Cabría preguntarse, entonces, en este trabajo, por los diferentes grados de *desacondicionamiento* que plantea la poesía de Inés Aráoz, así como también, por los objetivos de los mismos.

² La referencia se vincula con el cuarto libro de Inés Aráoz, *Los intersticiales* (1986) en el que esta distancia entre pares opuestos es definida del siguiente modo: “Entiéndase por intersticiales la hendedura entre un mundo y otro, los huecos del sentido, los espacios que median entre una y otra letra en la palabra, entre dos palabras, entre textos; los silencios de Beethoven, lo que cabe en la sinapsis pero mucho más simplemente, el exceso de luz que filtran los desgarrones y tisaduras del toldo precisamente frente a mi mirada ya cansada de curiosear los disparates de las nubes que a veces pasan por esta sala” (p. 7).

No sé por qué cuento intimidades, napas color de uva” (Aráoz, 1971, p. 11). En la escritura de Inés Aráoz, ya desde su primer poema, los pares opuestos o antagónicos marchan juntos, *enhebrados* por la palabra poética. Este procedimiento tiene distintas inflexiones a lo largo de toda su obra. En *Pero la piedra es piedra* (2009), por ejemplo, se plantea como una instancia superadora del binomio vida/muerte; en *Echazón* (2008), la sujeto de los poemas se *enhebra* con el paisaje hasta convertirse en la casa del amado; en *Haré del silencio mi corona* (2015) el procedimiento, ya maduro, propone a la palabra poética –seguida inmediatamente por el silencio– como una instancia de cumplimiento de la cosa –el objeto en el mundo–, es decir, su definición acabada.

En el libro que da inicio a la obra poética de Inés Aráoz, la búsqueda de una voz lírica que pueda configurarse como instancia de develamiento de aquello que no puede ser captado por una mirada usual –y por ende, tampoco por un lenguaje usual– entraña la necesidad de acudir a procesos de percepción desviados de la lógica racional. Para poder dar cuenta del punto de unión entre la ecuación y la gracia, la sujeto imaginario de estos poemas debe mutar y permanecer, transformarse y continuar, ser ella misma la conjunción.

Lo abierto

En su libro *Cartas biológicas a una dama* (2014), publicado por primera vez en 1920, el biólogo Jakob von Uexküll, desarrolla conceptos claves para pensar los vínculos entre los vivientes y el aparente *mundo universal* que los –nos– rodea. Frente a los planteos adaptacionista y evolucionista de la teoría darwiniana, Uexküll propone, entre muchas otras, dos nociones fundamentales: la de *conformidad a plan* y el *umwelt* [mundo circundante]. La primera de ellas establece que no existe tal cosa como una *lucha por la supervivencia* sino más bien un plan armónico que involucra a todos los seres y que contempla todas sus particularidades. Además, este plan armónico regla las posibilidades de relación entre distintos seres. Por ejemplo:

Aunque el fósforo brilla en la oscuridad, a nadie se le ocurre postular la dependencia de la existencia del fósforo respecto de la oscuridad. Pero cuando una luciérnaga hace resplandecer su suave luz (proceso

³ La noción de sujeto imaginario desarrollada por Jorge Monteleone en diversos artículos, muchos de ellos ahora reunidos en *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. (2016), nos permite pensar en un yo que trasciende y contiene la instancia meramente enunciativa del yo del poema o sujeto lírico. En *La ecuación y la gracia* observamos a un yo que se transforma sustancialmente para dar cuenta del Ser. En trabajos futuros, ampliaremos el circuito de informaciones –yo de los poemas, objetivación en un espacio simbólico y experiencia biográfica– que constituyen la subjetividad imaginaria relativa a la escritura de Inés Aráoz.

muy similar al brillo del fósforo), entonces sabemos con certeza que se trata de un animal nocturno.

Así interpretamos las propiedades de los seres vivos como propiedades complementarias y buscamos en el mundo circundante su contraejemplo. (Uexküll, 2014, p. 141)

De este modo, en el sistema propuesto por el biólogo estonio, el conjunto de individuos es entendido como una red de relaciones complementarias que conforma un todo armónico: el sentido de existencia de cada unidad depende de su contraparte en el mundo.

En esta misma línea se elabora la noción de *umwelt*: si a cada una de las partes –seres vivientes– le corresponde una serie de elementos complementarios –otros seres, pero también desinhibidores o estimulantes propios del ambiente–, entonces cada individuo construye su medio. Esto quiere decir que, para Uexküll, es necesario diferenciar entre *welt* [mundo], entendido como el todo habitado y *umwelt* [mundo circundante], cuyas características varían según las correspondencias subjetivas específicas de cada animal-individuo. Así, al mismo espacio –*welt*– habitado por dos animales distintos le correspondería dos *umwelts* diferenciados.

Martin Heidegger retoma los desarrollos científicos de Uexküll para llevarlos al plano de su filosofía metafísica en el Curso de Friburgo (1929-1930), publicado en 1983 bajo el título *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Siguiendo la lectura e interpretación que Giorgio Agamben realiza sobre la teoría de Heidegger, nos proponemos vincular los poemas de *La ecuación y la gracia* (1971) con los postulados del filósofo alemán, pero más aún, con la lectura precisa del filósofo italiano. El concepto fundamental que ocupa tanto las meditaciones de Heidegger como las de Agamben es el de *lo abierto* entendido como aquello que “nombra el develamiento del ente” (Agamben, 2007, p. 108), es decir, aquello que da cuenta del ser en tanto tal. Para ambos filósofos, la definición se encuentra en algún punto –intersticial, agregaríamos nosotros– en la tensión que se produce entre lo humano y lo animal. Por una parte, el animal transita en *lo abierto* del mundo pero no puede percibirlo ya que carece de un *pensamiento auténtico*, es decir que no posee lenguaje. Por ello, se encuentra excluido del conflicto esencial de velamiento/develamiento del ser. En palabras de Agamben (2007):

El animal está, a la vez, abierto y no abierto. O, mejor, ni una cosa ni la otra: está abierto *en un no-develamiento* que, por un lado, lo aturde y disloca con vehemencia inaudita en su desinhibidor, y, por otro, no devela de ningún modo como ente aquello que lo tiene así constreñido y absorto. (p. 110)

Este *aturdimiento*, al que refiere el filósofo italiano, constituye el modo de ser esencial del animal: un estar absorto-en-sí. El animal sólo puede relacionarse con sus desinhibidores –a los que Uexküll llama portadores de significado– en el circuito cerrado de su *umwelt*⁴. Esto implicaría, por un lado, que el animal está absorbido por su limitación instintiva –el aturdimiento– y, por otro y como consecuencia, que no le es posible dirigirse a un ente, es decir, no puede percibir la cosa en tanto tal⁵.

Por otra parte, explica Agamben, el hombre que se asume como tal, es decir, que asume su devenir *Dasein*, sólo puede hacerlo en la medida en que suspende su relación con el circuito de sus desinhibidores. Como consecuencia, el hombre

no se abre sobre un espacio ulterior, más amplio y luminoso, conquistado más allá de los límites del ambiente animal y sin relación con él: por el contrario, sólo está abierto a través de una suspensión y una desactivación de la relación animal con el desinhibidor (Agamben, 2007, p. 126).

Por esta razón, mientras que el animal queda por fuera del conflicto del velamiento/develamiento del ser, ya que no se le es dado pensarlo, el hombre es excluido, en su devenir *Dasein*, de la posibilidad de transitar *lo abierto*.

Agamben lee en Heidegger, entonces, la necesidad de una *vecindad extrema* entre lo animal y lo humano como condición de posibilidad de develamiento del ser para el hombre ya que, como hemos mostrado anteriormente, el animal es capaz de transitar –estar en– *lo abierto* pero no le resulta posible dar cuenta de ello, ni siquiera percibirlo. En relación con esto, el filósofo italiano explica que

la comprensión del mundo humano sólo es posible a través de la experiencia de una “vecindad extrema” –si bien engañosa– con esta exposición sin develamiento (...) quizás sea verdadero (...) que la apertura

⁴ Los desinhibidores se constituyen como portadores de significado en un circuito cerrado. La formación de un *umwelt* estaría dada por los vínculos que se establecen entre el *inwelt* [mundo interior] de animal y el *welt* propiamente dicho. Uexküll lo explica del siguiente modo: “Hay un efecto (...) que va desde las características del portador de características [desinhibidor] hasta el órgano sensorial del animal. En el mundo interior, este efecto sufre diversos cambios y sale a la luz como una acción del animal para ponerse en funcionamiento en el portador de características. Así se cierra un círculo que denomino círculo funcional, y que siempre encierra al portador de características y al sujeto” (2014, p. 88).

⁵ Las atribuciones que constituyen al animal, están definidas, para el filósofo alemán, a través de esta limitación perceptora. El concepto que desarrolla Heidegger para explicar la esencia animal es el de *pobreza de mundo*.

del mundo humano –en cuanto es, también y ante todo, apertura al conflicto esencial entre develamiento y velamiento– sólo puede ser alcanzada por una operación efectuada sobre lo no-abierto del mundo animal. (2007, p. 115)

Para Agamben, en el curso de Heidegger, esa operación sobre lo no-abierto está dada en lo que el filósofo alemán llama el *aburrimiento profundo*⁶ que consistiría, quizás demasiado sintéticamente, en la supresión de todo vínculo del hombre con su ambiente.

Hasta aquí hemos desarrollado lo que para cierta parte de la filosofía occidental constituye el develamiento del ser y/o la revelabilidad del ente en tanto tal. Cabría en este punto preguntarse, por un lado, si existe otra posibilidad de establecer esa *vecindad extrema* entre lo humano y lo animal que abriera, valga la redundancia, lo abierto a la captación del sujeto dotado de *pensamiento auténtico* y, por otro lado, interrogarnos sobre la afirmación del filósofo alemán quien, para dar cuenta de la paradoja animal, apela a una imagen que asocia el conocimiento de *lo abierto* al vuelo –en un sentido de liberación o libertad– de la alondra. Dice Heidegger (2007), “Una piedra (así como un aeroplano) no pueden jamás elevarse exultantes hacia el sol y moverse como la alondra; y sin embargo, ni siquiera la alondra ve lo abierto” (p. 238).

Los mutantes

La poesía de Inés Aráoz se inscribe en el vuelo de la alondra, dotando al animal de la capacidad de captar y dar cuenta. Para ello, sin embargo, es necesario un proceso de mutación de la sujeto imaginario de estos poemas, quien no trata de enmascarar lingüísticamente a la voz que habla en ellos para decir o poder decir lo indecible, sino que genera un procedimiento poético en cuya base existencial se encuentran unidos sujeto y mundo. En el poema “Lluvia” la sujeto afirma:

Yo soy la tierra
Yo soy la siembra
Yo soy el dique del universo
Yo soy el pájaro y nada mío; me asiento en la punta del pie, eje del cuerpo, brazos y piernas extendidas, barbilla baja y las venas del cuello tensas. Lo demás es oscuridad. Estoy para contener en mis palmas. Estoy en mis palmas, agua, agua... (Aráoz, 1971, pp. 23-24).

⁶ No desarrollamos este concepto ya que su explicación supera ampliamente la extensión prevista para este trabajo. El capítulo IV de *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. (Heidegger, 2007) se ocupa hondamente de ello.

La afirmación de una pertenencia total de la sujeto al cosmos, como así también la equivalencia identitaria son, en primera instancia, sólo de orden lingüístico. Sin embargo, el yo carga sobre su subjetividad la experiencia de todos los que estuvieron antes. En el poema "A una oscura pala de Dios" se produce la apropiación de todo pasado. El yo asegura: "Las más antiguas generaciones han dotado mi memoria" (Aráoz, 1971, p. 13), pero además, en un movimiento opuesto, se propone huir "de toda forma, de cuanto color quiera tentarme" (Aráoz, 1971, p. 13)⁷. La sujeto se sabe elegida en la tarea de nombrar. Desde la conciencia de haber *recibido el don más alto* produce el canto que conjuga los extremos de la ecuación y la gracia.

De este modo, a la vez que rechaza toda condición formal, la sujeto debe transitar toda forma. En el prólogo a la antología *Barcos y catedrales* (2012), la investigadora María Julia de Ruschi propone pensar la poesía de Inés Aráoz como una poesía

de júbilo, de potencia, de ardor [donde] Las mutaciones convierten a la poeta en mutante: acepta transformarse en piedra, en bicho, en águila, en lo más impenetrable, en lo más pequeño, en lo más soberano y dominante [y, de este modo] Celebra su delirio cenestésico. (p. 10)

Entonces, la sujeto de estos poemas que se propone como "pie desnudo sobre el polvo" (Aráoz, 1971, p. 19) en el que la metonimia no sólo pertenece al yo, sino que además revela una metáfora de lo primitivo –pie desnudo– sobre lo primigenio –el polvo, "el polvo estaría antes que ustedes" (Aráoz, 1971, p. 19)–, decíamos, la sujeto se construye a sí misma como la heredera de las cosas originarias. Esto, a su vez, constituye la condición de posibilidad necesaria para producir la mutación que le permite, poéticamente, dar cuenta del ser de las cosas.

"La oscura pala de Dios" abre los intersticios, puntos vacíos en el mundo, donde la sujeto se encuentra en total comodidad para convertirse –mutar– en pájaro, en lluvia, en fuego, es decir, en elementos de la naturaleza que posibilitan transitar otros *umwelts*, sin tener que abandonar completamente el *pensamiento auténtico*⁸:

⁷ Sería necesario leer estos versos en correlación con un gesto que excede la escritura poética. El gesto de una poeta joven que, de algún modo, irrumpe en el campo literario tucumano de finales de los 60, reaccionando contra el pintoresquismo y el color local.

⁸ En palabras de Agamben: "Sólo el hombre, es más, solo la mirada esencial del pensamiento auténtico, puede ver lo abierto que nombra el develamiento del ente. El animal, por el contrario, no ve jamás este abierto" (2007, p. 108)

estoy dispuesta, y ya siento un trepidar como fuego de aserrín que me va comiendo y girando hasta hacerme perenne ráfaga, conjunción de mínimos espacios y partículas que ocupan el universo. (Aráoz, 1971, p. 18)

Esta idea de comunión entre sujeto y mundo se amplía y varía a lo largo de todo el poemario y de toda la obra de Inés Aráoz. Dotada de la memoria de todas las generaciones precedentes y huyendo de toda forma la sujeto es, además, hija de la tierra y de los amantes. En *Tiembla el portal, de ir muriendo* la necesidad de constituirse como una voz lírica sin antecedentes se reafirma para exhibir, por vez última antes de la mutación, esa capacidad de ser la conjunción de los opuestos:

Los cuerpos viejos en la tierra, hundidos, y la clara acidez de los amantes sobre ella, empapándola.

Transeúnte de una voz distinta, naceré nuevamente, silenciosa de esa unión –¡oh varón extremado. cálida mujer– que quiera otorgarme su semen. Lúcida creación, aquel día cuando las campanas golpeen sus caras ahuecadas en yunque de hierro terso, oscuro, casi desconocido. (Aráoz, 1971, p. 36)

En el poema “Los mutantes” se produce el verdadero salto poético en el que la sujeto deja de enunciarse desde la palabra para dar cuenta, en cambio, de una transformación en tiempo presente. El poema pone de manifiesto la mutación de la sujeto que antes se había erigido como perteneciente al origen de las cosas. Esta mutación es el punto de encuentro de la ecuación y la gracia. La escena es la siguiente: la sujeto contempla a un grupo de pájaros alimentarse: “Hilos rojos cuelgan de sus picos semiabierto. Los pájaros agónicos, la guerra, el ritual” (Aráoz, 1971, p. 45); la mutación se produce a través del contacto simple del “dedo índice sobre sus cabezas demasiado blandas” (Aráoz, 1971, p. 45)⁹ y por medio de un rito que recuerda a pases de magia, comienza la transformación: “Uno, dos, tres y el aleteo frágil va subiendo en rojas vibraciones a través de laberintos” (Aráoz, 1971, p. 45). Los pies se hincan y los labios se hacen duros, dando cuenta de la transformación corporal; la tierra se ensancha bruscamente, señalando el cambio de percepción. Luego, la sujeto afirma: “Sólo soy una fulguración de plumas, ola en mis alas contenida, y el estrépito contra el suelo mineral y el temblor uno, dos, tres” (Aráoz, 1971, p. 46).

⁹ Es inevitable la referencia a *La creación de Adán*, uno de los frescos pintados por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina.

A partir de allí asistimos a un proceso poético en el que se produce no una “monstruosa antropomorfización del animal (...) y una correspondiente animalización del hombre” (Heidegger citado en Agaben, 2007, p. 108), sino un cambio en el estado esencial de la animalidad, el ser-absorto-en-sí, o sea, el *aturdimiento*. Este cambio consiste, por un lado, en la transformación de la sujeto y, por otro, en una prosopopeya de la lengua –y, por ende, del *pensamiento auténtico*–, que posibilita la percepción de *lo abierto*, es decir, la develación del ente en tanto tal. En otras palabras, la mutación se produce como pura ganancia: la sujeto del poema se transforma en pájaro sin perder su capacidad de decir. Otra consecuencia de la transformación recae sobre la red de visibilidad que construye la sujeto ya que, al cambiar su corporeidad, cambia también su mirada imaginaria y, por ello, los vínculos que establece con su mundo circundante: “Bueno, es como andar por caminos esmaltados y encontrarse con grandes ojos pardos sin sostén ni pestañas, ¡qué sé yo! flores amarillas y lentas” (Aráoz, 1971, p. 46).

El poema comienza a tener un tono vertiginoso que busca dar cuenta de la velocidad del vuelo a la vez que nombra todo lo visto. El develamiento del ente en tanto tal se da en una doble faceta: por un lado, las imágenes se agolpan en el poema como si quisieran superar el orden sucesivo del lenguaje; por otro, la sujeto-pájaro percibe las cosas en *lo abierto* desde un *continuum* temporal:

Aquí no hay cosas quietas. Hasta los diminutos hombres celulares crecen embrionarios, un toro blanco sudoroso se incrusta en la silente vaca. Montañas, barcos, todo mezclado y un chico mamando. (Aráoz, 1971, p. 45)

Desde el decir poético de Inés Aráoz, nombrar el develamiento del ente en tanto tal significa dar cuenta de las características de ese estar-en-lo-abierto del animal, de modo que, todo lo percibido es no sólo indivisible –la acumulación de imágenes–, sino que además está en constante transformación. Este develamiento, pone a la sujeto-pájaro en estado de éxtasis; el ánimo del poema es celebratorio:

Y allí nos ocultamos y desatamos el escándalo; provocamos el estrépito guerrero; chamuscamos las patitas filosas y los vientres preñados la gran pira de los huevos blancos y hacemos por último una aurora brillante... ¡Libaciones! ¡Libaciones! ¡Libaciones! (Aráoz, 1971, p. 49)

Los poemas que cierran *La ecuación y la gracia* se construyen a modo de epílogos de la mutación. *El espejo primigenio* se presenta como un texto transicional en el que la sujeto descansa sumergida en un ensueño agotado. La escena es la de un soldado después de una batalla, el cansancio y el haberlo visto todo ensordecen;

el lenguaje, que ha develado al ente en tanto tal, se hace materia densa: “La seriedad en que estoy ahora florece hierros que se abren como voces, desde muy adentro. Hace calor y debo vomitar” (Aráoz, 1971, p. 54).

“Curriculum vitae”, el último texto del libro, se propone dar cuenta de aquello que pasó tomando la forma de un relato de memorias. Por momentos, se escribe como una lista de objetos preciosos encontrados en la mutación de la guerra y el amor –otra vez los opuestos reunidos–. Luego de la metamorfosis y la celebración no queda más que *tiempo ya sólo*, como si la condensación de lo visto durante la mutación se desplegara en un instante mínimo de revelación: el ente es sin antes y sin después. Lo que resta es el transcurso hueco de los minutos, las horas y los días: “El fuego raído de los dioses no me alimenta ya. Definitivamente mortal, inhalando extrañas partículas de ensueño humano” (Aráoz, 1971, p. 59). El yo queda deshecho y no puede rearmarse “Jirones soy, de acero y pulpa, aliento de nubes irritadas, insidiosas agujeros de luz” (Aráoz, 1971, p. 59).

Conclusión

En *La ecuación y la gracia*, asistimos a un proceso de metamorfosis de la sujeto imaginario de los poemas. Esta transformación tiene efectos en la constitución esencial de la voz que habla en los poemas: modifica tanto la corporeidad de la sujeto como su capacidad perceptora –mirada imaginaria– y la constitución espacial. Además, otorga a este nuevo modo receptor la capacidad del decir del *pensamiento auténtico* a través del decir poético. La operación que se realiza sobre y desde la sujeto de los poemas, siguiendo el pensamiento de Agamben, tiene las características de una *vecindad extrema* que, si bien no modifica la esencia de lo animal, sí le concede la posibilidad de involucrarse en el conflicto de velamiento/develamiento del Ser.

De este modo, la sujeto imaginario de estos poemas se constituye como el punto de unión de los sintagmas nominales ecuación y gracia, pero también guerra y amor, racionalidad e irracionalidad, animalidad y humanidad, etc. El procedimiento poético de la mutación se establece como la condición de posibilidad esencial de develamiento del ente en tanto tal.

Finalmente, así como la sujeto imaginario se transforma, como ya señalamos repetidas veces, hacia el final del libro el caudal de objetos atraviesa un proceso similar. Los últimos versos del poemario dan cuenta de esto: “Siluetas escudos, paraguas, los objetos del mundo han caído frente a mí y me adoran” (Aráoz, 1971, p. 61). Entonces, la correspondencia sujeto/mundo es total. El desplazamiento que toda lengua poética propone sobre el lenguaje como instrumento comunicacional adopta aquí la condición y la forma de *lo abierto*.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Lo abierto*. (Costa, F. & Castro, E. trads.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aráoz, I. (1971). *La ecuación y la gracia*. Buenos Aires: Ediciones de la hoja.

— (2008). *Echazón y otros poemas*. Buenos Aires: Nuevohacer - Grupo editor latinoamericano.

— (2009). *Pero la piedra es piedra*. Buenos Aires: Nuevohacer - Grupo editor latinoamericano.

— (2015). *Haré del silencio mi corona*. Buenos Aires: Leviatán.

de Ruschi, M. J. (2012). La risa y el fuego (Prólogo). En Aráoz, I. *Barcos y catedrales*. Buenos Aires: Hilos editora.

Genovese, A. (2011). *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. (Ciria, A. trad.) Madrid: Alianza Editorial.

Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Argentina: Nube Negra Ediciones.

von Uexküll, J. (2014). *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus.

LA PALIDEZ DEL MUNDO. BREVE EXPLORACIÓN SOBRE LA OBRA DE FEDERICO LEGUIZAMÓN

Carlos Hernán Sosa
UNSa – CONICET
chersosa@hotmail.com

Resumen

A partir de la década de 1990, en las diferentes líneas de escritura de poesía que conviven en la Argentina, se visualiza una distensión de las poéticas hegemónicas vigentes durante la década anterior. Despojada de estos dogmatismos, la poesía argentina avanzó hacia experiencias encuadradas por la tarea colectiva de ciertas formaciones culturales, que funcionaron como motores de gestación y emergencia de nuevos circuitos para la producción y lectura de obras poéticas. Aunque contamos ya con lecturas orgánicas que revisan estos procesos en algunos lugares canonizados como centrales en la vida cultural de nuestro país (las ciudades de Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Bahía Blanca, en particular), el abordaje de la producción poética de otros espacios continúa todavía relegado. En este sentido, nos interesa focalizar en la obra de un poeta jujeño, Federico Leguizamón, cuyos textos permiten adentrarse con mayores matices al momento de dibujar las panorámicas nacionales existentes. En sintonía con los tópicos y apuestas retóricas que emprenden otros autores contemporáneos, la producción de Leguizamón –tanto en narrativa como en poesía– se destaca por resituarse desde la postulación de espacios (San Salvador de Jujuy y sus villas) y perspectivas propias (donde conviven la cultura popular con las fronteras discursivas y étnicas propias del noroeste argentino). Con el fin de señalar estas particularidades, nuestra primera aproximación al autor, selecciona algunos de sus libros poéticos: los que llevan su nombre: *Nada* (2005) y *The sounds of la galaxia* (2008), y los que firmó con el pseudónimo Marta Killcana: *Calles de singani (punk)* y *Plata negra*, compilados en *Los libros de Marta Killcana* (2006); y parte de su obra narrativa: *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio* (2008), que compila *Las fronteras* (2004) y *Work in progress* (2006).

Palabras clave: Federico Leguizamón, literatura regional, poesía argentina.

calle alvear, calle necochea, avenida 19 de abril, puente gorriti, avenida exódo, avenida la bandera, esquinas y curvas y las 8-20 viviendas con el

*desorden habitual de la pobreza baila acá y allá
cumbias y un blues murmurado, otra vez los chicos toman
un trago más, un padrenuestro más, un beso más,
una pajarraca más, una moneda menos, una vuelta de la
aguja menos, las huellas desaparecen, un beso más en tu
boca muerta, de agua dulce, de manos para marioneta
un necesito demás, perpetuo, un vacío puna, espalda
tus hombros sostienen la mañana*
(Leguizamón, 2005, p. 37)

Cuando se intenta periodizar la producción poética reciente, en la Argentina, los estudios críticos coinciden en señalar la década de 1990 como un momento de “reterritorialización de los espacios” (Genovese, 2011), debido a que a partir de este momento se visualiza la desarticulación de poéticas que habían sido hegemónicas durante la década anterior (objetivismo, neobarroco, neorromanticismo). Tras esta eclosión, la poesía articula un derrotero más liberado de prescripciones dogmáticas, avanzando hacia experiencias que difícilmente pueden pensarse fuera de la lógica de empresas culturales que se congregaron a tareas destinadas a la producción y divulgación de los textos poéticos. Si bien es posible reconocer este fenómeno relativamente estudiado en su conjunto para la producción literaria de Buenos Aires, con la excepción de algunos centros (Córdoba, Rosario, Bahía Blanca) la producción poética de otros espacios sigue todavía relegada.

El estudio de la obra de jóvenes escritores que iniciaron su producción en Salta y Jujuy a partir del año 2000 permite renovar la mirada sobre el proceso de conformación de algunas tendencias de la literatura de posdictadura en Argentina. En este sentido, es posible pensar este corpus como un conjunto de discursividades que permiten seguir apreciando diferentes temporalidades en el proceso de modernización cultural en nuestro país; situación que resulta evidente si se opera un contraste entre estas producciones, responsables de “aclimatar” en los escenarios provinciales del noroeste ciertas temáticas, empleos discursivos y estrategias de construcción de subjetividades, que ya habían sido ensayados por algunas poéticas porteñas diez o quince años antes. Al ahondar en este desfasaje es posible problematizar una serie de aspectos significativos. El primero de ellos impone considerar los nexos –con proximidades y distanciamientos– entre las dinámicas de los campos literarios de Buenos Aires y Salta y Jujuy durante el período señalado y su incidencia en la producción literaria. Por ejemplo, en el terreno de la narrativa, y fiel a la morosidad en el afianzamiento del género novela en Salta y Jujuy, el cuento cobra mayor presencia; de modo que es previsible que existan relaciones más evidentes (de cariz polémico o epigonal) con figuras de la narrativa breve que han sido posicionadas por la crítica como representativas de la producción

narrativa de los 90 (como es el caso de Martín Rejtman y Fabián Casas) o del 2000 (Samanta Schweblin, Federico Falco, Luciano Lamberti, Mariana Enriquez).

Existen varios panoramas disponibles sobre el derrotero de la narrativa argentina de estos años –algunos reordenan series de lectura en función de temáticas puntuales como la construcción de la memoria (Arán, 2010), la tematización de la última dictadura (Minelli, 2006) o perspectivas como la de género (Rotger, 2014)–; uno de los trabajos más exhaustivo (Drucaroff, 2011) propone, incluso, periodizaciones internas para esta franja temporal y la distinción entre dos generaciones de narradores de posdictadura. Si bien estas propuestas no desatienden la producción de autores del interior, priorizan indudablemente el análisis de fenómenos que centran la mirada en la experiencia porteña. Situación similar ocurre en las panorámicas que para el período se han ensayado para otros géneros, por ejemplo para la poesía (Porrúa, 2011; Genovese, 2011; Dipaola, 2012).

Para subsanar ausencias y desconocimientos, es la perspectiva contrastiva la que resulta más apropiada para estudiar estos fenómenos de naturaleza articulada. En principio, el interés bifronte que encauza esta opción metodológica permite refuncionalizar para el análisis categorías que, a veces, no aparecen lo suficientemente discutidas, como es el caso de literatura regional. Esta última noción pone el acento, precisamente, en los vínculos de centros y periferias propios de los polisistemas literarios (Even-Zohar, 1999) y resulta pertinente para poder desmontar las parcialidades inherentes al constructo literatura nacional y, además, reconocer los matices diferenciales que el mismo proceso de canonización de los centros suele soslayar.

Resulta operativo aproximarse al análisis de la dinámica de producción, edición y circulación de los textos literarios en Salta y Jujuy, desde categorías que resulten más funcionales para explicar el fenómeno de redes conformadas por grupos de escritores, el sostenimiento de publicaciones periódicas y pequeñas editoriales (desde las artesanales a las cartoneras), a partir de las cuales se han ido articulando nexos entre ambas ciudades durante el período, una circunstancia que justifica además su recorte para un estudio en conjunto. Una de las nociones que enriquece la percepción de estas experiencias es la de “formaciones” (Williams, 1981), en la medida en que permite rastrear y analizar lógicas culturales que se han ido afirmando, en las últimas décadas, gracias a vínculos y prácticas encarados entre autores, colectivos artísticos e instituciones oficiales e independientes (Palmeiro, 2011).

Especial atención merece, en este sentido, abocarse a recomponer el derrotero de algunas empresas culturales como, por ejemplo, la editorial artesanal *Ya Era*

de Salta, que además de promover la publicación de jóvenes autores regionales, fomentó encuentros de escritores y editores y organizó talleres de narrativa y ferias de libros de editoriales alternativas. Situaciones semejantes se gestaron a partir de *Intravenosa. Revista Cultural*. Con 14 números, esta publicación se edita en San Salvador de Jujuy desde 2005 hasta la actualidad, tiempo durante el cual se fue constituyendo en órgano promotor de los nuevos escritores y artistas de la región y, con un sello propio, publicó por primera vez a varios poetas y narradores jóvenes (Alejandro Luna, Juan Páez, Salomé Esper, Daniel Medina, Fernanda Álvarez Chamale, entre otros). En tanto entidad polifónica, las operaciones culturales encaradas por esta revista literaria responden a búsquedas y ensayos, propios de un “laboratorio de ideas” (Sarlo, 1992), donde se discuten modos de relación político culturales con otros centros como San Miguel de Tucumán, Córdoba o Buenos Aires y se apuesta por la implementación de programas literarios propios, que parten de relecturas críticas de las tradiciones socioculturales locales.

Es precisamente en el ámbito de lo discursivo donde se manifiestan con mayor énfasis señales renovadoras frente a las tradiciones literarias previas de la región, ya que de forma remanente pervivía hasta el período de nuestro recorte el tratamiento de temáticas, la construcción de un paisaje y la opción por un registro verbal que, con algunas dislocaciones (la poesía de Jacobo Regen y Ernesto Aguirre o la narrativa de Juan Ahuerma Salazar y Alberto Alabí, por citar solo algunos ejemplos), todavía se mostraban herederos de las figuras modélicas de Juan Carlos Dávalos y Jorge Calvetti y las “tipicidades” que sus obras habían fijado en los imaginarios locales.

En diálogo con algunas de las variables socioculturales que fuimos reseñando y en sintonía con muchos de los tópicos y apuestas retóricas que emprenden otros autores contemporáneos, la producción de Federico Leguizamón –tanto en narrativa como en poesía– se destaca por resituarse desde la postulación de espacios (San Salvador de Jujuy y sus villas) y perspectivas propias (donde conviven la cultura popular con las fronteras discursivas y étnicas propias del noroeste argentino). En este sentido, resulta provechoso focalizar en la obra de un escritor cuyos textos permiten adentrarse con mayores matices al momento de mapear las tendencias literarias en las panorámicas nacionales y cuya trascendencia ha comenzado a explicitarse en las genealogías literarias con las que tejen su propia práctica escrituraria otros autores vinculados al noroeste. Cuando Fabio Martínez, narrador salteño afincado en Córdoba desde hace años, inicia su emblemática novela *Los pibes suicidas* (2013), elige un epígrafe de Federico Leguizamón: “El mundo puede dividirse en dos grandes grupos: los que pensaron en suicidarse y los que no”. Esta referencia recupera un eje central de la obra de Leguizamón, la construcción de subjetividades inestables, que también intersecta toda la narrativa de Martínez,

poblada de adolescentes autómatas. En el primer relato de *Las fronteras*, libro que luego se refundiría en otro posterior titulado *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio*, el coqueteo con el suicidio se configura como un *leitmotiv* importante de la narrativa de Leguizamón (2008a):

“Yo no quiero morirme, es decir, no quiero matarme”

En Jujuy todos los caminos conducen al suicidio. (...)

La depresión es una bajada y una vez que empezás no te para nada ni nadie. (...)

Caminaba al barrio Malvinas con el sol comiéndole las neuronas. Era tan fácil pero él no era el valiente suicida del que habla Hölderlin. El suicidio es un oxímoron: uno se mata porque ama demasiado la vida o se ama demasiado a sí mismo. Como no puede verse triste prefiere la muerte, la nada, el vacío absoluto y no el vacío adrede que todas las tardes se aplaca en el techo del cuarto. (p. 9)

Estas búsquedas individuales erráticas, en las que naufragan los personajes del autor, se recuestran en el horizonte mayor de representación de contextos socio-culturales conflictivos o intimidantes (Drucaroff, 2011 y Echevarría, 2012). Así, esta recurrencia parece destacar la fiabilidad y la complejidad de sujetos en crisis, que se contraponen a los caracteres individuales –monolíticos y modelizantes–, en tanto representaciones monológicas del mundo y de las relaciones humanas, que se reiteraban en la narrativa regional previa.

Una de las particularidades sorprendentes al leer a Leguizamón es la abulia sintomática de enunciadores y personajes, que refuerzan la escenificación de una anomia arrasadora en la cual los sujetos ahogan toda expectativa programática. Esta elección inquietante recupera el modo en que, en la década de los 90, Martín Rejtman ideó con historias de adolescentes de sectores acomodados –los tipificados chetitos porteños de zona norte– que sólo persiguen historias banales, una lectura levemente cínica sobre el consumismo y la pérdida de valores del gran relato de la nación en crisis que hizo eclosionar el menemismo. Y si bien en la narrativa y la poesía contemporánea de Fabián Casas puede rastrearse ya una recomposición de esos mismos aspectos, adaptados a las vivencias de la clase popular trabajadora de Buenos Aires, la diferencia sustancial de Leguizamón es que injerta el mismo *topos*, el de la biografía de jóvenes *zombies*, en un nuevo espacio narrativo casi veinte años después. Así, en uno de los poemas de *Calles de singani (punk)*, el enunciador patea la calle jujeña alienado en su propia desazón:

morir es morir siempre cerca
para mí estás muerto

cuento las cuadras
cuento los días
olvido las cuadras
subo las calles
calle arriba
calle abajo
un cuerpo que necesita una mano
un destello por las calles
calle arriba
calle abajo
puentes
cables
chapas y vidrios
 luces en el agua
 y el viento de agosto
 latigueando las manos
 que se enredan en otros días
 diferentes
 mundos
 cortados
 y tan lejos. (Leguizamón, 2006, s/p)

De manera complementaria, la escenificación del presente (Contreras, 2010 y Garramuño 2009 y 2015) como circunstancia obsesiva –y asfixiante– de las representaciones de mundo, permite apreciar en la literatura de Leguizamón diferentes procesos de discursividad, ideológicamente potentes, que privilegian, frente a las posibilidades más clausuradas como las que podría brindar una recomposición “amena” del pasado, otras lecturas más incómodas, escépticas e inorgánicas, sobre la contemporaneidad. Ahora bien, esta escritura del presente es, por supuesto, otra diferente a la que se acentuaba en Rejtman y Casas, por la distancia cronológica y además, especialmente, por la nueva elección del espacio representado.

La opción por la historia urbana, que aparecen en el autor y en la mayoría de los jóvenes escritores de la región, desplaza definitivamente el antiguo imperio del ámbito rural y focaliza, generalmente, en los lugares periféricos y fronterizos, de tránsito, tanto en las disposiciones urbanas (las villas del margen antes que el centro) como en las fronteras nacionales (en este caso entre Argentina y Bolivia); todo ello, sin desatender los matices propios de lo local: se escenifica la pequeña ciudad de provincias, se atraviesa la frontera pobre de la nación. La obra de Leguizamón aparece atiborrada de elementos con efecto de anclaje de todo tipo: las villas de San Salvador y sus calles, las líneas de colectivos y sus recorridos, los

consumos culturales populares (la música tropical peruana y la saya boliviana), las zapatillas colgadas en los cables de luz como íconos decadentes de la modernidad periférica. El vagabundeo deviene naturalizado como la mejor opción para el desplazamiento urbano. Fabián Casas tituló *El spleen de Boedo* (2004) uno de sus libros, en obvio homenaje al *flâneur* baudeleriano, e infiltró en esta intertextualidad una operación que honra más al muy porteño culto al barrio que a la impronta de la crisis del sujeto artístico en la vorágine de la modernidad occidental que el poeta francés –vía Walter Benjamin (2012) o Marshall Berman (1999)– problematizaba en parte de su obra.

Los personajes de Leguizamón se moldean también en la pasta costumbrista del paria urbano, son rateros de poca monta, ciegos mendicantes, fumados con el coco quemado, matoncitos en germinación, escolares fugados a media tarde, chicas trans que laburan la calle, prostitutas de filosofía dominguera como Marta Killcana –la enunciadora de dos poemarios del autor–. Semejan, en todo caso, a *flâneurs* frustrados del subdesarrollo, no se autoperciben extrañados ante las transformaciones de lo urbano y sus prácticas socioculturales *ad hoc*, a decir verdad, en sus desplazamientos rara vez salen de la periferia, no abandonan las villas y sus estrechos pasillos coronados de cables bajos. Precisamente, el lugar donde se incineran todas las esperanzas es el día a día en la villa, condimentado con el chisme de las viejas cuando van a la verdulería y los gritos indiscretos de la mujer que aguanta al marido golpeador. Este escenario colma, por ejemplo, los pequeños párrafos que organizan el libro *The sound of la galaxia*:

56. De los sonidos del barrio: la radio, el televisor, una cumbia, los pájaros, los autos, el agua por los caños, sillas arrastradas en el piso de arriba, otro televisor con noticias por ahí.

57. De las cosas por decir. Es para decir un vaso de leche. Un vaso de leche entre las paredes rajadas. Del dolor. Sin quererlo. Es así el dolor. Generalmente sin quererlo. El malestar de las cosas. Arruinadas por el silencio. Rasguño del dolor. Siempre. Sin querer. O por culpa de gente que creés y no. Y te lastima el cuerpo. La gente. De las cosas por decir. (Leguizamón, 2008b, s/p)

Esta discursividad fronteriza, en la que se codean convenciones de la crónica, la narrativa y la poesía, suele incorporar numerosos registros que redimensionan y enriquecen los modos verbales incorporados a la obra de Leguizamón. En este punto, es indiscutible la relevancia de los aportes provenientes de las diversas manifestaciones de la cultura popular (canción, cómic, televisión, cine, etc.), la cultura audiovisual en general y los diversos modos de circulación de la información que aportan las nuevas tecnologías. Este nuevo bagaje discursivo se presenta, en ge-

neral, con procedimientos –como la fragmentación, el montaje, el collage– que acentúan en lo procedimental la percepción astillada, descompuesta, de los sentidos de mundo que vehiculizan los textos, al tiempo que obligan a rediscutir los alcances de la especificidad literaria de algunas de estas nuevas textualidades (Ludmer, 2010; Sarlo, 2007; Kamenszain, 2007).

Como hemos adelantado, en relación con las líneas de contraste resulta importante indagar sobre las formas de relación que pueden rastrearse entre las producciones narrativas de los escritores del noroeste y los capitalinos, a la vez que arriesgar tras el análisis, posibles interpretaciones que den cuenta de los disímiles desarrollos de tendencias narrativas en la Argentina. Así, por ejemplo, podría confrontarse el modo en que algunos de los recursos narrativos de las representaciones de las zonas obreras y barriales porteñas, en las que insiste la obra de Casas, aparecen readaptadas al presentar los estragos de la década menemista en una zona periférica como Tartagal en el norte de Salta, tras el declive de la privatización de YPF; espacio y circunstancia que se reitera en la producción de Fabio Martínez, casi veinte años después de lo propuesto por Casas para Boedo. En el mismo sentido, conviene repensar las relaciones que hemos establecido entre Casas y Rejtman y la obra de Leguizamón. Este tipo de cruces es el que colabora en la legitimación del estudio de las literaturas regionales como entidades que permiten reconocer discontinuidades de procesos, desigualdades en el terreno de la modernización cultural y, en definitiva, como puede observarse en este breve recorrido por la obra de Leguizamón, acercan un panorama más complejo sobre la crisis del gran relato de la literatura nacional argentina, que se exterioriza con mayor intensidad desde los años 90 y sigue dando sus coletazos en la literatura reciente de la región noroeste.

Bibliografía

AAVV. (2014). Algunas coordenadas (más) sobre narrativa argentina del presente. *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*. IX(11/12). pp. 6-79.

AAVV. (2006). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

AAVV. (2004). *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

AAVV. (2003). *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba, Argentina: Epoké.

- Arán, P. (dir.) (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría de las escrituras sobre dictadura y memoria*. Córdoba, Argentina: Centro de Estudios Avanzados, UNC.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Botto, M. (2006). 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial. En De Diego, J. L. (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Argentina: FCE. pp. 209-249.
- Bourdieu, P. (1999). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Contreras, S. (2010). En torno de las lecturas del presente. En Giordano, A. (ed.). *Los límites de la literatura*. Rosario, Argentina: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR. pp. 135-153.
- Dipaola, E. (2012). *Todo el resto. Estética y pulsión de los años 90*. Buenos Aires, Argentina: Pánico el Pánico.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la posdictadura*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Echevarría, S. (2012). Ficciones de lo real. En Drucaroff, E. (comp.). *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Interzona. pp. 287-293.
- Even-Zohar, I. (1999). Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas. En Iglesias Santos, M. (ed.). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, España: Arco Libros. pp. 23-52.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayo sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Argentina: FCE.

- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI,
- Kamenzain, T. (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Leguizamón, F. (2006). *Libros de Marta Killcana*. San Salvador de Jujuy, Argentina: s/e.
- (2008a). *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio*. San Salvador de Jujuy, Argentina: Perro Pila.
- (2008b). *The sound of la galaxia*. Paraná, Argentina: Ese es otro que bien baila.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- Marsimian, S. y Grosso, M. (2009). *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Argentina:
- Minelli, M. A. (2006). *Con el aura del margen. (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Nallim, A. (2012). Por la cornisa urbana: literatura argentina del nuevo milenio. En Rodríguez, S. y Guzmán, R. (coords.). *La ciudad y sus representaciones. Arte y literatura a fin de milenio*. Salta, Argentina: EUNSa. pp. 23-37.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Argentina: Título.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Argentina: Entropía.
- Rotger, P. (2014). *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Ruiz, L. (2005). *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Sáitta, S. (2004). La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003). En Novaro, M. y Palermo, V. (comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa. pp. 239-255.

Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Cahiers du CRIC-CAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*. (9-10). pp. 9-15.

— (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Sosa, C. (2018). Buscando el hilo de Ariadna. [Un] panorama [tentativo] sobre la poesía argentina reciente. En Altuna, E. y Campuzano, B. (comps.). *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta, Argentina: EUNSa. pp. 335-371.

Viñas, D. (Dir.) (2010). *Literatura argentina siglo XX. De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Buenos Aires, Argentina: Paradiso.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.

— (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, España: Paidós.

DULCINEA: SERIE Y TRANSGRESIÓN EN MARCO DENEVI

Angélica Marisa Renaut

FHyCS – UNaM

marirenaut24@yahoo.com.ar

Gabriela Isabel Román

UNaM CONICET. Programa de Semiótica. FHyCS

gabyrom84@hotmail.com

Resumen

Personajes que han tenido gran repercusión en la literatura universal provocan, en las múltiples textualidades que los recrean, una sensación de regresión infinita, de devenir cuyo desmontaje de sentidos se torna una meta-transgresión de la transgresión original. Es el caso de Dulcinea, la figura femenina que crea el genio cervantino en la imaginación de Alonso Quijano y que, por su valor simbólico, logra una trascendencia excepcional.

Desde esta perspectiva, nos interesa revisar un conjunto de relatos breves que Marco Denevi presenta en sus libros *Falsificaciones*, *Parque de Diversiones*, *Salón de Lectura* y *Los locos y los cuerdos*, donde conforma una serie que gira en torno a esta figura de ficción femenina de la literatura española; un conglomerado de bloques o fragmentos, de contigüidades variables que se mueven, cambian o acomodan al sentido de acuerdo con la obra en la que se insertan o al efecto que quiere suscitar el escritor.

Esta postura nos lleva a comprender una definición particular de serie que tiene sus principios básicos en la conjunción de textos que guardan cierta relación entre sí. Además, queremos abordar la idea de serie como episodio, como segmento de un continuo mayor, de una totalidad que le da un significado particular a cada hecho, pero cuya unidad puede ser interpretada de manera independiente. Cada narración deneviana representa un momento transgredido y desterritorializado de la obra cervantina lo que produce la construcción de figuras disímiles de la mujer española y argentina.

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "De (re) configuraciones genéricas menores" bajo la dirección de Mercedes García Saraví.

Palabras clave: Dulcinea, Marco Denevi, serie literaria, transgresiones.

Acerca de la serie...

En el campo de los estudios literarios en general y de la minificción en particular –teniendo en cuenta que el corpus de Denevi que analizamos pertenece en su mayoría a este último tipo textual– podemos encontrar perspectivas teórico-críticas sobre la noción de serie que tienen puntos en común con pequeños rasgos de distinción frente a algunos pocos que presentan una propuesta completamente nueva.

Sobre la base de los primeros, por ejemplo, Anderson Imbert (2006) define esta idea de *serie* como cuentos agrupados de un modo explícito por el escritor o el narrador en tres tipos de enlaces posibles: *de encargo* (de un editor), *cuentos intercalados* (con otras formas genéricas) y *cuentos asimilados por novelas*, la combinación puede darse por algún personaje o por un narrador.

Gabriela Mora (2006) habla de *colección integrada* de cuentos que presentan paradigmas (motivos, temas, signos, personajes, narradores) de integración entre relatos, aspecto que distingue de las misceláneas. Reconoce en la serie integrada subtipos como *ciclo cuentístico*, "colección secuencial" y "colección parcialmente integrada" que pueden correlacionarse por asociaciones unitivas o por fragmentación y discontinuidad.

Hasta acá, recae en la figura del autor o del narrador la construcción de series literarias. Entonces, ¿podemos decir que cada autor reconfigura una definición particular de serie a partir de su obra? Suponemos que hay factores que la evolución literaria (Tinianov 2008) acarrea como modos y formas genéricas determinadas con las que los escritores sientan las bases de un estilo propio que los dista pero que a la vez les da pertenencia. Se puede observar una tendencia en los primeros escritores argentinos de minificción como Borges y Cortázar que agrupan sus relatos bajo un hilo conductor temático, por un personaje, etc.; particularidad que Denevi hereda de sus maestros, pero que en su obra la serialización se complejiza dado su constante reagrupamiento de textos en ediciones de un mismo libro o en la discontinuidad de sus libros que incorporan minificción.

Por ejemplo, *Parque de diversiones* (1970) se integra por las series denominadas "Informes reservados", "Doce variaciones sobre don Juan", "Silva de varia y narración breve", "El amor a través de los amores", "Vindicaciones", "Otra vuelta de tornillo" e "Ingeniosidades del señor Perogrullo". En su versión de 1979, *Parque de diversiones II*, reagrupa nuevamente con algunas variantes en "Concilio universal del amor" y "Antiguas noticias de la actualidad". Estos sub-conjuntos al interior de una misma obra forman lo que Zavala denomina "ciclos breves".

Falsificaciones por su parte, en todas las ediciones, agrega la variante de “ciclos de ciclos”.

El escritor es quien toma una pieza de su *jenga* literario para armar bloques inconclusos capaces de establecer continuidades en distintos espacios que promueven sentidos disímiles. En *Falsificaciones*, en su edición 1984, Denevi recoge una selección de relatos de sus anteriores obras minificionales y los agrupa bajo una nomenclatura que muestra una gran serie compuesta por las huellas de series infinitas, proliferantes, esquizofrénicas que se comunican por contigüidades variables en una forma totalizadora.

Pollastri (2006) toma de la teoría de Mora la denominación ciclo cuentístico y observa la problematización de las nociones de literatura, género, lectura y escritura en esta definición. Bajo la forma proliferante que propone el narrador y ante la paradoja de clausura-continuidad, la conformación de ciclos o series también recae en la figura del lector crítico, en la del editor o en la del compilador, quien establece estrategias de lectura que le permiten leer desde una continuidad que va más allá de la organización propuesta por el autor.

Desde este lugar, reconocemos una huella que se disemina en el hilado de la escritura deneviana, de un germen que proviene de afuera, de otro texto, de otra época y que produce nuevos sentidos tras la reversión, la transgresión, y la recontextualización del texto simiente en una regresión infinita.

En este sentido, la proliferación se establece por la escritura recurrente del episodio del encuentro/desencuentro entre Dulcinea, Sancho y Quijote en “El precursor de Cervantes” (*Falsificaciones*, 1966; 1969; 1977 y como “Dulcinea del Toboso” en *Falsificaciones* 1984 y 2013¹, entre el primer título y el segundo podemos observar una introducción al texto en “El precursor de Cervantes” y un cambio del final del relato con la versión del segundo título), en “Historia cómica. Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de Don Quijote” (*Falsificaciones*, 1966; 1969; 1977), en “Dulcinea no existe” (*Parque de diversiones*, 1970, la misma historia con el título “La mujer ideal no existe” en *Parque de diversiones II*, 1979, en *Falsificaciones*, 1984 y 2013. La obra teatral “Los locos y los cuerdos” parece una versión extendida de este microrrelato), en “Dulcinea existe” (*Parque de diversiones*, 1970 y con el título “Los ardidés de la impotencia” en *Falsificaciones*, 1984; 2013) y en “De la grave epidemia que hay de Dulcineas del Toboso” (*Salón de lectura*, 1974 y con el título “Epidemia de Dulcinea del Toboso” en *Falsificaciones*, 1984 y 2013).

¹ Edición Especial para el Ministerio de Educación de la Nación.

Cinco relatos con sus variantes que pueden ser leídos de modo independiente como elemento integrante de las series compuestas por el autor, es decir, en relación con textos con otros personajes, motivos, temática que están en el mismo libro al que pertenece el relato o como ruptura de la serie en la que está inscrita y continuidad con las minificciones intertextuales sobre Dulcinea, es decir como *función constructiva* (Tinianov, 2008), que entra en correlación con los otros dispositivos del mismo sistema y con el sistema entero.

Esto demuestra que podemos entender la noción de serie como heterogénea, multiserial (Deleuze, 2010) integrada por el autor o construida por el lector a partir de uno o varios acontecimientos entre los personajes de *El Quijote* ya sea a través de nombres designadores de sentidos (Dulcinea, Sancho, Quijote), o de expresiones (mujer ideal, mujer inexistente), etc. Esto determina que bajo series aparentemente homogéneas se despliegan infinitas líneas y cruces que dan cuenta de la imposibilidad de agotamiento semántico en un pequeño grupo de textos. Esta última manera de comprender el concepto de serie responde al segundo orden que planteamos en el primer párrafo de este apartado.

Acerca del acontecimiento...

Dulcinea representa un caso paradigmático en la historia literaria, es la figura femenina por excelencia del Renacimiento que el Neoplatonismo y el Petrarquismo se encargaron de enaltecer; es el personaje que en la obra de Cervantes se anuncia/describe/traza y evidencia perennemente pero que nunca se revela ante los ojos del lector. Se yergue elemento no humano (*alter ego* de Aldonza Lorenzo), como una "ausencia", una "idea" que no obstante completa la obra y le da significado al todo; su *existencia* es cabal, trascendente, de ahí su valor simbólico-alegórico.

No es extraño entonces que su *reminiscencia*, su nombre tan peculiar y tan cervantino como su epíteto *la sin par* –y amén de este atributo que le confiere Don Quijote para referirse a su ser inigualable *per se*–, se haya multiplicado o reproducido en la historia literaria que lo sucedió tanto como todo lo que se desprende de esta obra clásica. En este sentido, los microrrelatos quijotescos que han proliferado en el mundo literario en general, han tenido eco en Argentina con precursores como Borges y Anderson Imbert, pero han encontrado en la maquinaria creadora de Denevi un impulso llamativo si consideramos que *El Quijote* se encuentra entre una de las obras más referidas/*falsificadas* en su corpus literario.

Ahora bien, a este respecto nos interesa indagar en torno a las relaciones que se establecen en este diálogo entre la obra original –particularmente el capítulo 10

de la segunda parte– y los microrrelatos denevianos, en función de la construcción de la figura femenina que devienen como acontecimiento (Deleuze), como una línea de fuga que *desterritorializa* la imagen de la mujer que el genio cervantino crea para *reterritorializar-la* nuevamente en una ficción que la resignifica con la impronta de lo nacional y que a su vez propone sus propias variantes: reinención, re-escritura que propicia y da fundamento a la serialización de la que hablamos antes.

En “Dulcinea del Toboso” de su *Falsificaciones* de 1966, Denevi repone el sentido íntegro de la novela cuando encarna la figura idealizada de Dulcinea en la locura a la que es arrojada una tal Aldonza Lorenzo por el hábito que posee de leer libros de caballería. A partir de este microcosmos narrativo, que bien podría anunciarse como una lectura en espejo, se subvierte completamente la trama argumental del texto español con el guiño al lector que el pacto ficcional incita. De esta manera, leemos:

Se hacía llamar doña Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen, la tratasen de Su Grandeza y le besasen la mano. Se creía joven y hermosa, aunque tenía no menos de treinta años y las señales de la viruela en la cara. También inventó un galán, al que dio el nombre de don Quijote de la Mancha.

Un hidalguelo de los alrededores, que la amaba, pensó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en un rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas del imaginario caballero. Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Aldonza Lorenzo había muerto de tercianas. (Denevi, 1966, p. 20)

En la otra versión del mismo relato (*Falsificaciones*, 2013), leemos un final diferente:

Se hacía llamar Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen y le besaran la mano, se creía joven y hermosa pero tenía treinta años y pozos de viruelas en la cara. Se inventó un galán a quien dio el nombre de don Quijote de la Mancha (...)

Un hidalgo de los alrededores, un tal Alonso Quijano (...) ideó hacerse pasar por Don Quijote (...) Cuando, confiado en su ardid, fue al Toboso y se presentó delante de Dulcinea, Aldonza Lorenzo había muerto (Denevi, 2013, p. 51)

Una característica que va a adquirir la figura de Dulcinea en esta serie es ser el eje de una repetición de sucesos que van a sufrir a su vez variaciones, y con ello una

multiplicación de efectos de lectura. Además, se va a establecer una alteración de la focalización de la historia a partir de la re-enunciación de la misma en la voz de otro personaje, en este caso, de la misma Dulcinea; con lo cual asistimos a la reconstrucción de la protagonista ahora presentada en el plano de lo real. Así, la presencia/ausencia ficcional de esta figura se pone en jaque; se reinventa en la narrativa deneviana.

“Dulcinea no existe” de *Parque de diversiones* 1970, tiene su correlato en “La mujer ideal no existe” de sus *Falsificaciones* de 1984 y de 2013. Estas narraciones construyen una Dulcinea que dialoga con Sancho Panza quien le comenta los atributos de la mujer a quien don Quijote amó hasta morir; en su respuesta, su interlocutora –homónima de aquella– deja entrever su naturaleza humana o quizás lo que Denevi (1970) considera su *naturaleza femenina*: “Verde de envidia, Dulcinea masculló: Conozco a todas las mujeres del Toboso. Y le puedo asegurar que no hay ninguna que se parezca ni remotamente a esa que usted dice” (p. 97).

El acontecimiento de la búsqueda de Dulcinea por parte de Sancho se disgrega en un *continuum* de sentido que en cada entramado se quiebra tras la irrupción de escenarios disímiles, espacios atemporales que reviven los sentidos de cada nueva escritura paródica. En el drama “Los locos y los cuerdos”, Sancho ingresa a una *posada/prostíbulo* y le atiende Celesta –la encargada del lugar– quien admite no conocer a ninguna muchacha con las características que le da el ayudante del caballero pero que, al ver la oportunidad de crecimiento económico y social confabula con Sancho en tomar el lugar de Dulcinea.

Esta obra teatral conecta raíces de hechos literarios que se entretajan y mueven en una misma enunciación: primero, la transgresión Celesta/Celestina/Madama-prostituta manipuladora/Dulcinea, rasgo recurrente en la construcción de los personajes denevianos como características de lo *argento*, aquella que busca la vida fácil, que no tiene inconvenientes en estafar, en *falsificar* su imagen para obtener algún beneficio. Y segundo, Dulcinea cervantina *ideal* que es sinónimo de mujer joven por Celesta-Dulcinea, una mujer vieja, grotesca, exuberante desde el punto de vista físico y en el atuendo, próxima a las serranas del Arcipreste.

Podemos advertir aquí una de las premisas deleuzeanas, esto es, el trastocamiento del sentido, de la causa y del efecto. En términos de este autor, son dos series divergentes, dos lecturas de un mismo hecho: hablamos de la Dulcinea cervantina (ideal) en relación con la deneviana (real) además de la Dulcinea –multiplicada– que la serie del escritor argentino recrea en sus textualidades. Dice Deleuze (2010):

...se trata de una síntesis de lo heterogéneo; o, más bien, la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo

menos. Cualquier serie única, cuyos términos homogéneos se distinguen solamente por el tipo o el grado, subsume necesariamente dos series heterogéneas, constituida cada serie por términos del mismo tipo o grado, pero que difieren por naturaleza de los de la otra serie (por supuesto, también pueden diferir en grado). La forma serial es pues esencialmente multiserial. (p. 33)

La paradoja existencia/no-existencia, y por lo tanto real/irreal o ideal, funciona como disparador de lo multiserial, que a través de la parodia difumina las fronteras entre los sujetos de papel y el autor como sujeto concreto. En estas direcciones, la figura de la mujer se construye como estampa protopícea de una concepción machista: en "Dulcinea del Toboso" la inversión muestra a la típica romántica del siglo XIX al estilo Madame Bovary, lectora de novelas y enamorada de una imagen de varón audaz e íntegro, que luego se replica en "De la grave epidemia de Dulcinea de Toboso" en el que las mujeres del lugar que son parte de cierta clase social se encuentran a la espera de un hombre ideal e inexistente que las lleva a la eterna soltería; acá frases como "No pretenderán que me case con un pazguato", "Felizmente no todos los hombres son iguales" (Denevi, 1984, p. 129) son apreciaciones de la típica solterona –la tía solterona– que es una constante en las obras de Denevi y que posiblemente tiene que ver con las fronteras entre la realidad/ficción de la vida del autor.

Los microrrelatos se asumen aquí como *acontecimientos*; su aparición tiene un *rumor* de fondo, algo detrás que los precede, un punto de referencia que da apertura a un universo de sentidos que se renuevan; en términos de Deleuze (2010) un "bloque de sensaciones". Estos textos en su devenir deconstruyen (Derrida, 1977) la arquitectura narrativa que les dio origen; Dulcinea es así acontecimiento y expresión.

Las potencialidades que la obra de Cervantes abre a la escritura de microrrelatos –sobre todo hispanoamericanos– son infinitas; así, personajes, situaciones y hasta estados psicológicos son utilizados por quienes ingresan en este espacio lúdico que el género propone. Los personajes femeninos son, en este sentido, uno de los elementos que adquieren importancia sustancial; Teresa Panza, Dulcinea y Aldonza Lorenzo (las dos caras de una misma imagen femenina que recorren toda la novela española) resultan emblemáticas y son los personajes con los que Denevi deleitará a los lectores.

Desdoblamientos, elipses, juegos entre los títulos y la narración subsiguiente, reinvención de situaciones de por sí trastocadas (y que transgreden totalmente el sentido del hipotexto) en diversos títulos del escritor argentino configuran series, es

decir, fragmentos de una unidad mayor. Los trastocamientos de sentido encontrarán sus variaciones incluso en un mismo título del corpus literario como una ruptura en el sistema en el cual están inscriptos.

Resulta excepcional la infinita figura de Dulcinea que no se agota en las diferentes líneas de análisis que proponemos sino que estas apenas ofician de apertura de conversaciones futuras.

Bibliografía

Anderson Imbert, E. (2006). Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos. En Brescia, P. y Romano, E. (comps.). *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Deleuze, G. (2010). *Lógica del sentido*. Buenos Aire: Paidós

Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional.

Denevi, M. *Falsificaciones*. Ediciones: 1966 Emecé Buenos Aires; 1969 Catayud DEA; 1977 Corregidor; 1984 Corregidor; 1996 Corregidor; 2013 Corregidor

— (1970). *Parque de diversiones*. Buenos Aires: Emecé.

— (1974). *Salón de lectura*. Buenos Aires: Librería Huemul.

— (1979). *Parque de diversiones II*. Buenos Aires: Macondo Ediciones.

Derrida, J. (1977). "Carta a un amigo japonés". *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones. pp. 23-27.

Mora, G. (2006). Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados. En Brescia, P. y Romano, E. (comps.). *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pollastri, L. (2006). Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. En Brescia, P. y Romano, E. (comps.). *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Tinianov, I. (2008). "La noción de construcción". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI

EL MODERNISMO LATINOAMERICANO EN LA BIBLIOTECA *LOS POETAS* DE EDITORIAL CLARIDAD

Camila de Oro
Universidad Nacional de La Plata/ Universität Rostock
camiladeoro@gmail.com

Resumen

Editorial Claridad fue fundada en 1922 por Antonio Zamora, un inmigrante español radicado en Argentina desde su adolescencia, con el propósito de educar a los sectores populares. Mediante la publicación de dos revistas culturales –*Los Pensadores* y *Claridad*– y cientos de obras reunidas en *diferentes* Bibliotecas que se vendían en papel de mala calidad, a precios muy bajos y en espacios urbanos no especializados, la editorial se consagró como mediadora entre un nuevo público y la cultura “letrada”.

A pesar de tener preferencia por la ficción –en términos generales– y por el realismo social –en particular–, Claridad publicó textos de divulgación científica, ensayos, textos de carácter histórico, tratados filosóficos, literatura de viajes, biografías y poesía. En esta oportunidad nos ocuparemos de la Biblioteca *Los Poetas* –colección que apareció en 1924– y de dos de los numerosos escritores modernistas que aparecen en el catálogo de la misma, a fin de indagar cuál es la relación entre este movimiento literario y los objetivos de la editorial creada en el marco del ideario socialista.

Si bien el modernismo surgió como una crítica radical a la burguesía, a comienzos del siglo XX se convirtió en la estética de los grupos dominantes. Por lo tanto, ¿cómo promover el compromiso y el cambio social de los sectores populares a través de un movimiento literario que conjugó la renovación métrica y lexical con la brevedad y el fragmentarismo de la vida moderna, el cosmopolitismo, el indigenismo, la cultura grecolatina, la fascinación por el exotismo, la belleza y el lujo?, ¿a qué se debe la frecuencia de estos autores en *Los Poetas*?, ¿existe un vínculo ideológico entre ellos y la empresa cultural? Estas y otras preguntas serán tratadas en el presente trabajo.

Palabras clave: Biblioteca *Los Poetas*, Delmira Agustini, Editorial Claridad, José Martí.

Editorial Claridad se inscribe en el marco de las editoriales populares que emergieron en Argentina durante las dos primeras décadas del siglo XX, con el propósito de conquistar a los nuevos lectores surgidos de las campañas de alfabetización impulsadas por el Estado Nacional hacia finales del siglo XIX. Para ello, los agentes culturales recurrieron a las *ediciones popularísimas* –en términos de Domingo Buonocore (1974)–: novelas, poemas o cuentos editados en cuadernillos comercializados a precios muy bajos en quioscos, puntos de venta al aire libre y escaparates de librerías. A su vez, estos impresos también fueron denominados por Luis Alberto Romero (1995) como *libros baratos* y define a la edición de los mismos como una empresa cultural porque se trata de editoriales que ofrecían una cuidadosa selección de obras literarias y de pensamiento universal a precios económicos organizadas en colecciones, a través de las cuales orientaban los gustos e intereses de un público lector.

Pese a que en ese período convivieron los proyectos editoriales llevados a cabo por Juan Carlos Torrendell¹, Samuel Glusberg², Manuel Gleizer³ y Jacobo Samet⁴, el fundador de la editorial que nos compete en este trabajo, Antonio Zamora, afirmó: “Los libros, en esa época, eran muy caros. Con la edición que imaginé, el precio se pondría accesible para la gente del pueblo” (Corbière, 1981, p. 38). Es decir, Zamora eligió ignorar a sus contemporáneos porque lejos estaban de su

¹ Fundador –junto a su padre– de la emblemática Editorial Tor (1916-1971), el sello que marcó un antes y un después en la literatura masiva de nuestro país (Abraham, 2016 [2012]).

² Entre 1919 y 1929, Glusberg publicó *Ediciones selectas de América*, una colección de cuadernos –en un principio de aparición mensual y luego quincenal– que editó fundamentalmente obras de la literatura latinoamericana, cuyo objetivo era difundirlas entre los sectores populares (Chicote, 2014). Luego surgieron los primeros números de Editorial Babel –*Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias*–, volúmenes con una pulcra edición que invadieron las vidrieras de las librerías y se comercializaron a uno o dos pesos. En 1921 los libros se transformaron en una revista, cambiando su nombre a *Babel. Revista de arte y crítica*. La publicación de la misma se extendió hasta 1928, año en que Samuel inició un nuevo proyecto: *La vida literaria*, una revista en formato tabloide, que se enmarca en un contexto cultural americanista encabezado por Frank en Estados Unidos y por Mariátegui en Perú. En 1931 desaparece la revista y el editor ruso se radica en Santiago de Chile, donde publica la segunda etapa de *Babel* –con numerosas diferencias en relación a la edición argentina– hasta 1951 (Tarcus, 2001).

³ En 1918, las peripecias de su trabajo como vendedor de billetes de lotería lo llevaron a convertirse en librero popular. Tres años después fundó *Librería La Cultura*, punto de encuentro de escritores argentinos. Gleizer se consagró como uno de los grandes impulsores de la literatura argentina de aquella época y como un cultor del libro, al cual consideraba “un producto del espíritu, más que una mercancía” (Buonocore, 1974, p. 103).

⁴ Jacobo Samet fue dueño de un negocio familiar que posteriormente mutó a una librería de fondos reducidos especializada en obras de teatro y literatura. La popularidad entre los lectores fue tal que su emprendimiento no tardó en cobrar reconocimiento en el extranjero. Si bien su carrera como editor fue breve, desde 1924 a 1932 editó un vasto catálogo de literatura argentina con grandes tiradas y ediciones de lujo.

propuesta editorial (Paine Ubertalli Steinberg, 2016): educar a los sectores populares mediante la promoción del libro y la lectura.

En esta oportunidad, proponemos indagar cuál fue la función del género poético dentro de las propuestas sociales y formativas de la editorial. Para ello nos centraremos en la Biblioteca *Los Poetas* y en los poetas modernistas que figuran en el catálogo de la misma, entre los que se destacan Delmira Agustini, como representante de la incipiente problemática de género, y José Martí, como ícono del tópico “las armas y las letras”. En este trabajo analizaremos dos folletos: *El rosario de Eros*, de la poetiza uruguaya y *Versos libres* del escritor cubano, pero antes consideramos necesario adentrarnos en la historia de la editorial.

Editorial Claridad

Fundada en 1922 por Antonio Zamora, un inmigrante español de tradición socialista que llegó a nuestro país durante su adolescencia. Antes de desempeñarse como editor, Zamora incursionó en la escritura de crónicas policiales en el diario *La Montaña* y posteriormente como corrector de pruebas en el diario *Crítica* (Tarcus, 2007). Fue allí donde surgió su curiosidad por la edición y donde decidió crear su propio proyecto editorial con el propósito de educar a los sectores populares. De hecho, Zamora declaró que “una editorial no debía ser una empresa comercial, sino una especie de universidad popular” (Corbière, 1981, p. 38). Persiguiendo ese objetivo, se publicó el primer número de *Los Pensadores* el 30 de enero de 1922; eran cuadernillos semanales que contenían una obra selecta de un autor consagrado que se correspondiera con los propósitos pedagógicos y morales que defendía la editorial, ya que a través de esos títulos se podría lograr el progreso de sus lectores.

Los Pensadores se publicó en ese formato hasta diciembre de 1924, año en que se transformó en una revista ilustrada de arte, crítica y literatura en torno a la cual se formó el grupo de Boedo (Ferreira de Cassone, 2008, p. 35). Asimismo, en junio de 1926, Zamora y compañía anunciaban otra modificación: *Los Pensadores* continuaría como una biblioteca de la editorial y la revista cambiaría su nombre por *Claridad* –en referencia directa al grupo literario *Clarté*, liderado por Henri Barbusse en París durante los años veinte– aspirando a convertirse en una tribuna de pensamiento izquierdista. Ambas publicaciones son parte de un proyecto más amplio que abarca numerosas colecciones o *Bibliotecas* –como las llamaba el director de la editorial–, entre ellas se encuentran: *Biblioteca científica*, *Los nuevos*, *Clásicos del amor*, *Los Poetas*, *Teatro Nuevo*, *Teatro Popular*, *Teatro Contemporáneo*, *Biblioteca Cosmos*, *Novelas de aventuras*, *Grandes Novelas Modernas*, *Biblioteca Teosófica*, *Colección de Obras de Estudios Sociales*, *Colección Claridad* y

Colección Sherlock Holmes. Como puede apreciarse a partir de los nombres de las colecciones, las temáticas eran diversas: desde ficción, poemas, ensayos filosóficos, estéticos y políticos, hasta publicaciones sobre la salud física y la sexualidad. Sin embargo, no hay una colección vinculada a la tradición nacional: la literatura criollista y gauchesca no formaban parte de los intereses de Zamora, como tampoco lo hicieron manifestaciones como el tango o los folletines –considerados como un veneno más terrible que la morfina– capaces de corromper el alma del pueblo y embrutecer a los hombres. En *Los Pensadores* manifestaron que: “Hay literatura de este género para niños, para viejos verdes y para señoritas. Cada edad y cada sexo tienen su publicación especial. El veneno alcanza a todos... Nadie habla de ponerlos en la cárcel” (Ferreira de Cassone, 2008, p. 52).

Beatriz Sarlo (1988) afirmó que Editorial Claridad armó una biblioteca de aficiones del pobre porque la diversidad de contenidos se correspondía con la intención de satisfacer las inquietudes culturales de un público lector que ya había concluido su etapa de alfabetización. Para los años treinta en Buenos Aires los índices de analfabetismo habían descendido notablemente. Aunque, como sostienen Gutiérrez y Romero, no necesariamente “los considerados letrados estuviesen capacitados para la lectura sostenida y comprensiva de textos aun elementales. Pero indica que una mayor cantidad de personas estaban en condiciones de acceder a otro instrumento de conocimiento que no fuera la mera experiencia” (Sarlo, 1988, p. 18). Por lo tanto, se define un público lector que incluía a las clases medias y a los sectores populares.

El precio de las publicaciones de Editorial Claridad oscilaba entre los veinte y cuarenta centavos –posible gracias al escaso valor del papel y a las amplias tiradas– y se correspondía con el principio de:

Desencadenar una revolución en el mundo editorial (...) Los títulos que publicamos son muy apreciados por el lector estudioso que cuida el perfeccionamiento de su carácter y aspira a forjarse una inteligencia propia... hemos sido los primeros en poner en práctica un sistema de difusión de las obras que beneficiará al pueblo aunque perjudique al comerciante. Hay mucho por hacer en materia editorial. (Montaldo, 1987, p. 43)

Esta política editorial hizo que la empresa cultural se convirtiera en una mediadora entre la cultura “alta” y los sectores populares porque, a través de la constitución de un catálogo de obras legitimadas por la tradición literaria –a la que no se cuestiona–, le dieron la oportunidad de acceder al libro como objeto a quienes no tenían posibilidades materiales ni formación previa, de iniciarse en la tarea del

autodidactismo. En definitiva, el acceso a la lectura y a los títulos que formaron el extenso catálogo ofició como vía de reflexión y enseñanza para generar una sociedad más justa.

En 1927, luego de comprar su propia imprenta, el proyecto editorial creció de manera notable. El catálogo siguió aumentando y las ediciones de tapa blanda se transformaron en libros encuadernados con ilustraciones e impresión a color. Sin embargo, el precio seguía siendo muy económico hasta que, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, el papel aumentó su costo considerablemente y resultó imposible mantener la política de las ediciones baratas. Además, a fines de los años treinta aparecieron nuevos competidores como Losada, Sudamericana, Espasa Calpe y Emecé –sellos fundados por editores españoles que llegaron al país a raíz de la grave situación que se vivía en la península ibérica–. Este suceso, ligado al aumento del papel, provocó el declive de la editorial con el catálogo más amplio de la época. Sin embargo, Antonio Zamora siguió abocado al mundo editorial. Continuó imprimiendo libros bajo su nombre, aunque ya no en amplias tiradas como lo había hecho durante el auge de Claridad. Luego ejerció la dirección en el diario platense *El día*, hasta que decidió volver a su taller gráfico a trabajar para terceros.

Los Poetas

¿Qué lugar le adjudicó Editorial Claridad a la poesía?, ¿se la vinculaba con las formas no educativas del arte, con el pasatiempo? Para responder a estas preguntas es necesario indagar en la Biblioteca *Los Poetas* que apareció en 1924 –en principio mensualmente y luego cada quince días– con el objetivo de:

Llevar al alcance de los amantes de la esencia literaria las obras de los autores que en este género han producido las más brillantes páginas de su ingenio. (...) iniciamos esta nueva colección, seguros de que no es una publicación más, –tenemos ideas propias y no copiamos a nadie–, sino una nueva publicación, única en su género, que está destinada a llenar un vacío entre el público *que lee para estudiar y estudia para saber, con el fin de formarse un criterio propio forjado en la lectura y estudio de las buenas obras de los mejores autores.* (Ghiraldo, 1924, s/n. El subrayado es nuestro)

En esta colección se publicaron autores de diversas procedencias, desde escritores de la vanguardia latinoamericana hasta obras clásicas de la literatura universal que se encontraban agotadas o que eran muy costosas. En el catálogo predominan títulos de autores consagrados y otros que no gozaron de popularidad uni-

versal –tanto hombres como mujeres– que se inscriben en determinados movimientos literarios, pero que no fueron ajenos a las discusiones y problemáticas sociales y políticas de su época, aspecto vinculado directamente con el propósito editorial, es decir, que sus lectores tengan acceso a obras de calidad literaria para poder reflexionar y generar una conciencia crítica sobre la realidad.

Como mencionamos anteriormente, nos centraremos en el análisis de *El Rosario de Eros* de Delmira Agustini y *Versos libres* de José Martí no sólo para desentrañar cuál fue la función de la poesía, sino también para indagar cuál es la relación entre las obras publicadas, los autores y los valores impulsados por la editorial, pero antes es importante hacer una mención a la materialidad de los textos. Cabe precisar que la palabra *folleto* hace alusión a los libros de tapa blanda impresos en papel de baja calidad, con mala corrección e impresión y con un máximo de noventa páginas, y las medidas varían entre 15 cm x 11 cm y 16,07 cm x 12 cm. Se publicaban cada quince días y se vendían al módico precio de veinte centavos en espacios urbanos no especializados (Sarlo, 2011) como estaciones de trenes y subterráneos y a domicilio. Los mismos tenían anuncios que anticipaban las próximas publicaciones de la editorial en la guarda de la tapa y el catálogo de la colección en la guarda de la contratapa.

Delmira Agustini

Delmira Agustini es una de las tres mujeres⁵ que integran el catálogo de *Los Poetas*. La escritora uruguaya fue integrante de la generación del Novecientos y precursora de la poesía erótica hispanoamericana. La obra de Agustini, inscripta en el movimiento modernista, cuestiona la figura de la mujer y su rol en la sociedad batllista. Durante la primera década del siglo XX, en Uruguay, las mujeres gozaron del trabajo asalariado, de la expansión de la educación formal y tuvieron una importante participación en el movimiento obrero. Desde estos espacios lucharon por la igualdad en el ámbito legal y político, como así también por la liberación sexual: en contraposición al matrimonio tradicional propusieron el *amor libre*. Lejos de hacer referencia al libertinaje, “defendía el derecho de hombres y mujeres a formar parejas basadas en el amor y atracción mutuos, y a separarse en caso de que disminuyeran o desaparecieran dos características” (Ehrick, 2000, p. 231), lo que hoy en día denominamos *monogamia seriada*.

En este contexto se inscribe la obra de Delmira Agustini, aunque debemos hacer una aclaración: la emancipación femenina para esta autora es del orden de lo individual, reflexivo y espiritual. Es decir, sus textos no tratan sobre la necesidad de

⁵ Las otras mujeres son Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. En esta Biblioteca aparecieron sus poemas publicados en el número 43 y 54, respectivamente.

una revolución o sobre la explotación capitalista, pero sí se percibe la utopía revolucionaria de un mundo sin desigualdad ni restricciones ni opresión.

En esta oportunidad nos centraremos en el número 59 de *Los Poetas*, *El rosario de Eros* –obra póstuma– publicada en 1926, como puede observarse en la siguiente imagen:

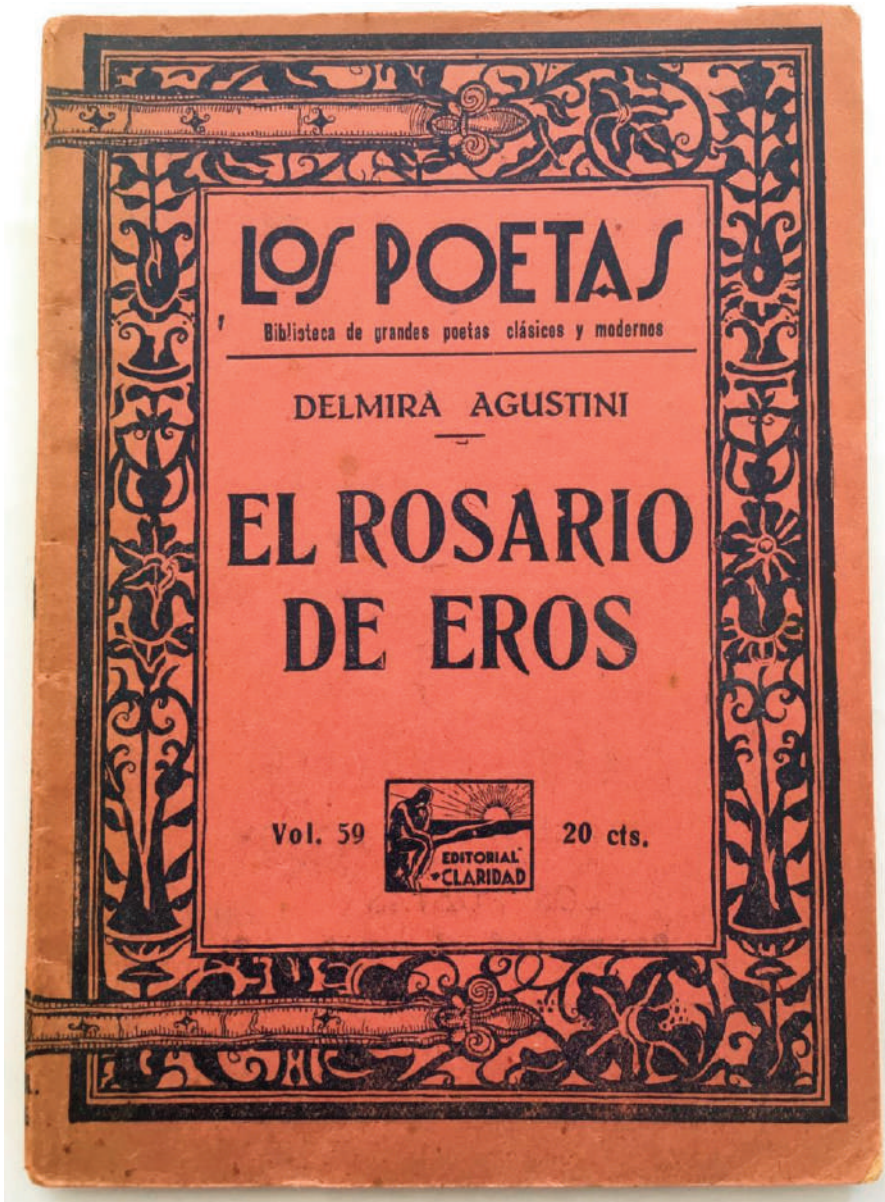


IMAGEN NÚMERO 1: Agustini, D. (1926). *El rosario de Eros*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Claridad

El volumen de la colección está basado en la edición de Máximo García publicada en Uruguay en 1924, diez años después de la trágica muerte de la escritora. Por lo tanto, en este folleto se reproduce *Rumbo*, una suerte de prólogo que nos podría ayudar a comprender a qué se debe la presencia de Agustini en *Los Poetas*. Deteniéndose en lo anecdótico, el texto hace referencia al dolor y a la adoración de los padres hacia su hija, quienes destacan el virtuosismo y la humildad de la joven:

Parece que el hacer poesías fue en la gran artista una cosa espontánea. Cuando los padres descubrieron los primeros versos, sorprendiáanse: –¿Tú has hecho esto? –Sí –¿Y cómo no nos decías nada? La niña se sinceró: –Porque yo pensaba que esto era una cosa que hacía toda la gente. (Agustini, 1925, p. 7)

Según el texto, era una artista innata –también pintaba y tocaba el piano– que no había transitado la educación formal, pero sobre todo tenía una bondad y una simpleza absoluta:

Cuando daba una vuelta por el centro, del brazo de su madre, distribuía monedas entre los chicos pobres con los que se topaba. Los vendedores de diarios eran sus protegidos. Viéndolos alegres, volvía a la casa inundada de satisfacción. (...) Sus gustos no podían ser más sencillos. Elegía sus vestidos entre los menos complicados y detestaba las alhajas. (Agustini, 1925, p. 7)

A partir de estos fragmentos y del prólogo en términos generales, los lectores de Claridad reconstruyen una imagen de la autora que se corresponde con los valores que la empresa quería fomentar: Delmira Agustini era genial, una escritora íntegra con gran sensibilidad, pero sobre todo estaba atenta a las necesidades de los más carenciados y no era ostentosa como su contemporánea Alfonsina Storni, a quien acusaron de frívola y excéntrica en el número 106 de *Los Pensadores*.

No obstante, hay una gran ausencia en *Rumbo*: a pesar de que la modernista uruguaya hizo del erotismo su fundamento estético, en ningún momento se menciona dicho aspecto. Hay un intento por desexualizar la poesía de Agustini aunque, en un principio, el título del volumen habilita interpretaciones opuestas y luego los poemas terminan de demostrarlo, como sucede en *Cuentas falsas*, donde el amor sólo se restringe al cuerpo, al deseo carnal:

Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa;
En engañosa luna mi escultura reflejo,

Ellos rompen sus picos, martillando es espejo,
Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
Los cuervos negros vuelven hartos de carne rosa.
(Agustini, 1926, p. 13)

En otros casos, el amor abarca la totalidad del amado, es decir lo físico y lo mental:

¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!
Tu boca entre todas las bocas, tu cuerpo entre todos los cuerpo,
De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,
De todos esos ojos, ¡tus ojos solo quiero!
Tú eres el más triste, por ser el más querido,
Tú has llegado el primero por venir desde más lejos...
(...)
Ven a mí: mente a mente;
Ven a mí: ¡cuerpo a cuerpo!
Tú me dirás qué has hecho de mi primer suspiro,
Tú me dirás que has hecho del sueño de aquel beso...
Me dirás que si lloraste cuando te dejé solo...
¡Y tú me dirás si has muerto!...
(...)
(Agustini, 1926, pp. 15-16)

El tópico de la cabeza remite a la posesión total del hombre por parte de la mujer, hecho que sólo será posible cuando se separe la cabeza del cuerpo de él y esta quede en manos de ella, ya que cuando la cabeza está viva el amado no accede a los deseos femeninos. Esta constante aparece en varios poemas y transforma al hombre en "metáfora de sus deseos eróticos insatisfechos" (Valverde, 2000, p. 206). He aquí la osadía y la transgresión de Agustini, una mujer que defendió y promulgó la libertad sexual en una sociedad desigual y conservadora.

No es casual que Claridad se haga eco de un prólogo que elide el carácter erótico de la poesía de Delmira Agustini. En aquellos años la sexualidad fue abordada desde una perspectiva biologicista –como un estado de equilibrio y armonía desligado completamente del placer y del plano sentimental– por eso la empresa de Zamora y otras editoriales populares contemporáneas dedicaron varias publicaciones a este tema. Algo similar sucedió con la higiene personal y la salud física porque buscaban combatir las desviaciones de una vida moral y físicamente sana a través de campañas contra la prostitución, el alcoholismo y el tabaquismo.

José Martí

Entre las figuras más destacadas del Modernismo se encuentra José Martí, quien supo conjugar el antiguo tópico de las armas y las letras. Fue escritor, periodista, político y soldado en la Guerra de la Independencia Cubana, donde murió en manos de los españoles en 1895, dejando un vasto legado a través del cual podemos rastrear características propias de la modernidad: la profesionalización del oficio literario vinculado al periodismo y con ello, no sólo la retribución monetaria, sino también la intervención en la opinión pública sobre diferentes acontecimientos de la actualidad; el sentimiento de desencantamiento del mundo que predominó en el hombre moderno a causa de la división internacional del trabajo intelectual, de la incorporación del continente a la economía mundial, de la modernización social y de la implementación de un nuevo régimen, y en términos de la literatura latinoamericana, la mixtura entre el cosmopolitismo y las literaturas del pasado occidental y no occidental (Ramos, 2003).

Sin dudas, la urbe es uno de los escenarios más frecuentes en la obra martiana, no sólo en sus populares crónicas, sino también en la poesía. En este sentido, poesía y ciudad conviven en *Versos libres*⁶ donde, en palabras de Enrique Foffani (2002), "las relaciones entre una y otra (...) han dado siempre pie para que el poeta se aboque a ejercer una crítica acerba, corrosiva, despiadada, contra los efectos del capitalismo" (p. 228). Esta tensión también puede advertirse en la situación de exilio del poeta: Martí fuera de su patria, la Cuba que se encuentra bajo la dominación de la colonia española y el imperio norteamericano, y por la que el luchará.

⁶ Libro publicado post mortem por Gonzalo de Quesada y Aróstegui, cuyos textos fueron fechados entre 1878 y 1882.

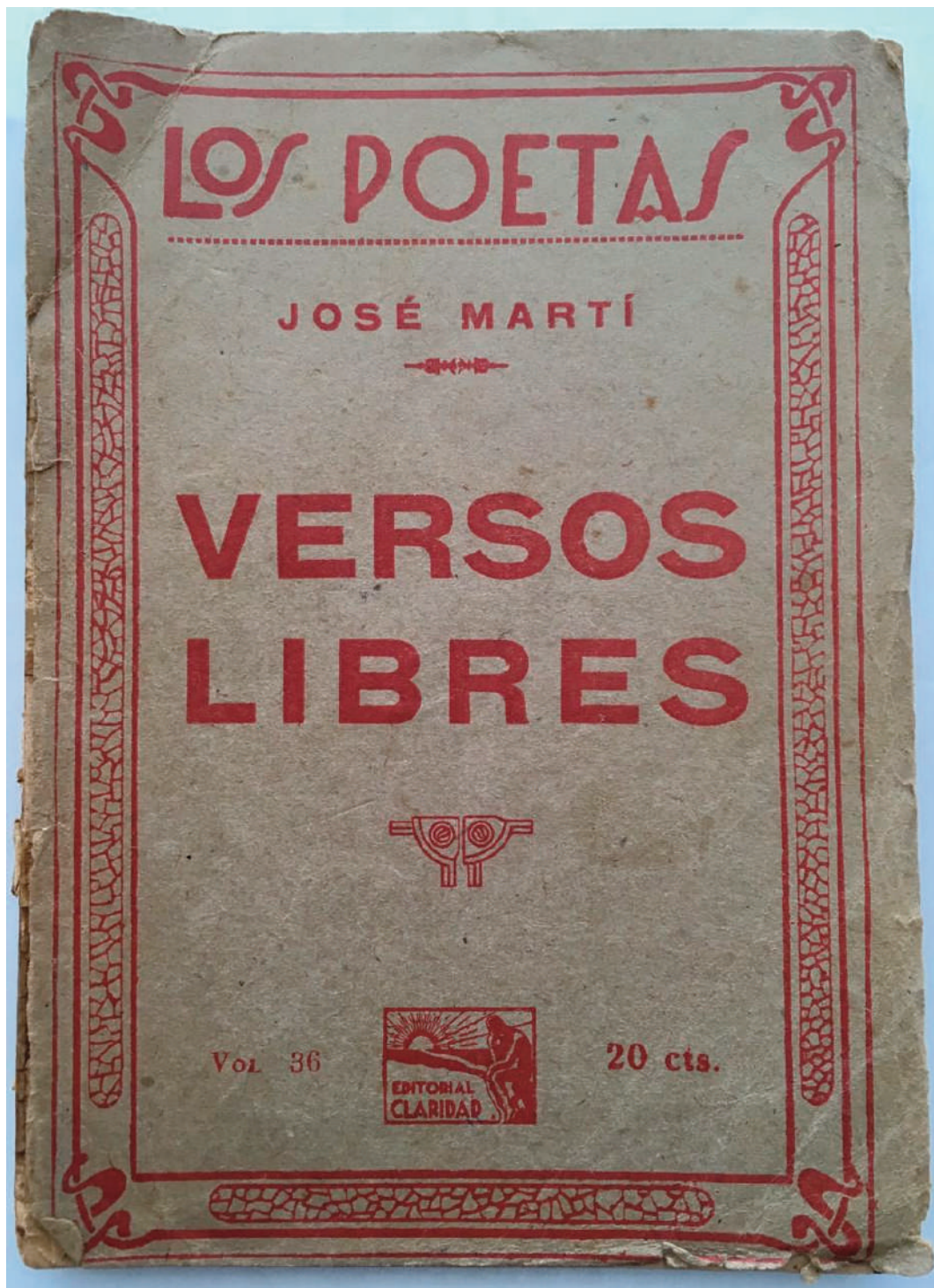


IMAGEN NÚMERO 2: Martí, J. (1925). *Versos libres*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Claridad

Este libro que “inaugura la poesía contemporánea de la ciudad” (González Echevarría en Foffani, 2002, p. 236) apareció en el número 36 de la Biblioteca *Los Poetas*, publicado en 1925 y aunque no se reprodujo la totalidad del contenido –faltan textos como “Mis versos”, “Pollice Verso”, “Hierro”, “Amor de ciudad grande”–, se halla “Isla Famosa”, poema en el que es necesario reparar porque tematiza el exilio:

Aquí estoy, solo estoy, *despedazado*.
Ruge el cielo; las nubes se aglomeran,
Y aprietan, y ennegrecen, y desgajan.
Los vapores del mar la roca ciñen.
Sacra angustia y horror mis ojos comen.
¿A qué, Naturaleza embravecida,
A qué la estéril soledad en torno
De quien de ansia de amor rebosa y muere?
¿Dónde, Cristo sin cruz, los ojos pones?
¿Dónde, oh sombra enemiga, dónde el ara
Digna por fin de recibir mi frente?
¿En pro de quién derramaré mi vida?

Rasgóse el velo; por un tajo ameno
De claro azul, como en sus lienzos abre
Entre mazos de sombra Díaz famoso,
El hombre triste de la roca mira
En lindo campo tropical, galanes
Blancos, y Venus negras, de unas flores
Fétidas y fangosas coronados.
Danzando van; ¡a cada giro nuevo
Bajo los muelles pies la tierra cede!
Y cuando en ancho beso los gastados
Labios sin lustre, ya trémulos juntan,
Sáltanles de los labios agoreras
Aves tintas en hiel, aves de muerte.
(Martí, 1925, p. 18)

En este poema pueden advertirse los elementos que forman parte del imaginario sobre la cultura cubana –lindo campo tropical, galanes blancos y venus negras, en alusión directa a las etnias que habitan su suelo–, la muerte representada en las aves del último verso y el desgarramiento del cuerpo del poeta por estar fuera de su patria: “aquí estoy, sólo estoy”. Incluso las palabras *despedazado*, *aprietan*, *ennegrecen* y *desgajan* remiten a la ruptura sustancial del sujeto como producto de la violencia de la urbe (Foffani, 2002).

Asimismo, la ciudad sepulta y se convierte en cementerio, como ocurre en "Pórtico", poema que remite a la imponente construcción:

Frente a las casas ruines, en los mismos
Sacros lugares donde Franklin bueno
Citó al rayo y lo ató, por entre truncos
Muros, cerros de piedra, boqueantes
Fosos, y los cimientos asomados
Como dientes que nacen a una encía,
Un pórtico gigante se elevaba.
Rondaba cerca de él la muchedumbre
.....que siempre en torno
De las fábricas nuevas se congrega.
Cuál, que ésta es siempre distinción de necios,
Absorto ante el tamaño; piedra el otro
Que no penetra el Sol, y cuál en ira
De que fuera mayor que su estatura.
Entre el tosco andamiaje, y las nacientes
Paredes, aquel pórtico,
En un cráneo sin tope parecía
Un labio enorme, lívido e hinchado.
Ruedas y hombres el aire sometieron;
Trepaban en la sombra; más arriba
Fueron que las iglesias; de las nubes
La fábrica magnífica colgaron:
Y en medio entonces de los altos muros
Se vio el pórtico en toda su hermosura.
(Martí, 1925, p. 28)

En este poema Martí incorpora la tecnología arquitectónica, adjudicándole un tinte violento a la escena puesto que convive la imponente obra, los materiales pesados y la gente que se acercó a observar el acontecimiento con un cráneo que emerge entre los andamiajes. Es decir, para el poeta, Nueva York es el epicentro de la violencia, la frivolidad, el capitalismo salvaje y por consiguiente, del imperialismo norteamericano.

Por eso, no es casual que este título haya aparecido en *Los Poetas*. Sin ir más lejos el folleto contiene una *Nota Biográfica* que reza lo siguiente:

(...) Desde niño puso de manifiesto sus ideas revolucionarias.
Hizo sus primeras armas literarias en el periodismo escribiendo *El diablo*

cojuelo, La patria libre y algunos folletos en los que defendía la dependencia de su patria. Esta campaña, que comprendió en pro de la libertad de su país, le valió ser deportado a España, donde residió algunos años (...) Cuando logró salir de España, viajó por Inglaterra y Francia, y residió después en Méjico, Guatemala y Estados Unidos. Obsesionado siempre por la idea de la independencia de su patria, se dedicó de lleno a luchar por su objeto. (Martí, 1925, p. 5)

Como puede advertirse, Editorial Claridad se detiene en el compromiso y en la lucha que el poeta llevó a cabo para liberar a Cuba de las "garras de dos águilas: la colonia española y el otro imperio, EE. UU" (Foffani, 2002, p. 231), al cual Zamora y su equipo le dedicaron numerosas páginas en revistas con el objetivo de denunciar los abusos de poder.

Asimismo, en la biografía de Martí mencionan su recorrido académico –ya que su familia era muy humilde, cursó en un instituto gracias a la protección económica de un amigo y luego hizo un doctorado en Leyes durante su estadía en España– para destacar que su iniciativa por formarse radicaba en la emancipación de su pueblo porque "la libertad es el derecho que tiene el hombre a ser honrado y a pensar y a hablar sin hipocresía" (Martí, 1925, p. 5). Por lo tanto, estos principios se corresponden con los valores morales, políticos y pedagógicos que la empresa cultural quería inculcar en sus lectores: la formación intelectual como vía de cambio social.

Conclusión

El análisis de la producción impresa nos permite acercarnos a los cambios que atravesó la sociedad argentina en el período de entreguerras: el traslado de los conventillos a los barrios, la reducción de la jornada laboral que posibilitó nuevas formas de vida familiar, uso del tiempo libre, nuevos momentos para la lectura y para otras formas de socialización determinadas por las bibliotecas populares, los clubes y los grupos que se generaron en torno al café y al barrio (Romero y Gutiérrez, 1995).

En el caso de Editorial Claridad, se trata de una de las empresas culturales de mayor alcance de la época que supo interpelar a los lectores mediante formas de circulación no institucionalizadas, pero principalmente a través de una propuesta basada en la pedagogía social. Los ejes de esta propuesta fueron la promoción del libro como objeto, la lectura, la escritura y la literatura, teniendo en cuenta la figura modélica del escritor, como pudo advertirse en el análisis del corpus de la Biblioteca *Los Poetas*. Los escritores de las obras citadas, al igual que todos los

que se encuentran en el catálogo –más allá de su popularidad o no–, son hombres y mujeres que tuvieron vidas “ejemplares” basadas en el trabajo, el esfuerzo, el compromiso social, la voluntad y la moral, por lo tanto a partir de esos títulos que funcionaron como guía de lectura, lograron configurar la sensibilidad de los lectores y al mismo tiempo, proporcionarles herramientas de acceso a las obras de la cultura “alta” a fin de que pudiesen interpretar el mensaje que contenía la obra para poder aplicarlos a otros ámbitos de la vida cotidiana para erradicar el desconocimiento que sólo genera males políticos.

Por último, cabe mencionar que este proyecto pedagógico se enmarcó en uno más grande, es decir, un proyecto latinoamericanista basado en una red de librerías creada por Zamora para poder distribuir sus ediciones en distintos países y fundamentalmente en la difusión de las preocupaciones del mundo latinoamericano, convirtiéndose así en el refugio de escritores de diversos puntos del continente; en una “tribuna de pensamiento libre”, como anunciaba el epígrafe de la revista *Claridad*.

Bibliografía

Abraham, C. ([2012] 2016). *La editorial Tor: Medio siglo de libros populares*. [2° ed.]. Temperley, Argentina: Tren en movimiento.

Agustini, D. (1926). *El rosario de Eros*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Claridad.

Buonocore, D. (1974). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: Esbozo para una historia del libro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Bowker.

Chicote, G. (2014). Ediciones selectas de América: Samuel Glusberg antes de BABEL, *Filología*. 46. pp. 57-69. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/2457>

Corbière, E. J. (1981). Recuerdos de Antonio Zamora. *Todo es historia*. 15(172). pp. 38-39.

Ehrick, C. (2000). De Delmira a Paulina: erotismo, racionalidad y emancipación femenina en el Uruguay, 1890-1930. En Escaja, T. (comp.). *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario, Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora.

Ferreira de Cassone, F. (2008). Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores. *Cuyo Anuario de filosofía argentina y americana*. (25-26). pp. 11-74.

Foffani, E. (2002). Los versos libres de José Martí: Poeta en Nueva York. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. (14). pp. 229-245.

Martí, J. (1925). *Versos libres*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Claridad.

Montaldo, G. (1987). La literatura como pedagogía, el escritor como modelo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (445). pp. 41-64.

Paine Ubertalli Steinberg, F. (2016). Los Pensadores: Educación en hábitos y contenidos. *Anuario Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo (CEEED)*. 8(8). pp. 67-92. Recuperado de <http://www.economicas.uba.ar/wp-content/uploads/2016/03/Ubertalli.pdf>

Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

Romero, L. A. y Gutiérrez, L. (1995). *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.

— ([1985] 2011). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Tarcus, H. (2001). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires, Argentina: El cielo por asalto.

— (dir.). (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina: De los anarquistas a la nueva izquierda, 1870-1976*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

LA NARRATIVA DE MARTÍN KOHAN. UN MODO DE LEER LA TRADICIÓN

María Elena Fonsalido
Universidad Nacional de General Sarmiento
malenafons@yahoo.com.ar

Resumen

Alguna vez Nicolás Rosa planteó: "todo texto argentino es siempre sometido a una prueba evaluativa, ¿qué relaciones mantiene con el texto fundador?". Martín Kohan retoma la literatura fundante de la tradición, incorpora la literatura borgiana al acervo canónico y los ratifica irónicamente. A partir del canto IX del *Martín Fierro*, a los que suma los aportes de la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", la narrativa de Martín Kohan se hace cargo de esta tradición y la revisa en dos de sus textos: la novela *Los cautivos* (2000) y el cuento "El amor", perteneciente a *Cuerpo a tierra* (2015). Estos textos leen a Borges como Borges lee la tradición, para revitalizarla en el desarmado de sus paradigmas. Este gesto, a su vez, implica ubicarse a sí mismo en el lugar de ser evaluado, implica haberse hecho un lugar, a través de la escritura, en el espacio de la tradición que se está leyendo.

Palabras clave: Borges, gauchesca, Hernández, tradición.

Introducción

Alguna vez Nicolás Rosa (1998) planteó: "todo texto argentino es siempre sometido a una prueba evaluativa, ¿qué relaciones mantiene con el texto fundador?" (p. 70). Este trabajo se propone exponer precisamente las relaciones que la narrativa de Martín Kohan, escritor que ha publicado la mayor parte de su narrativa en este siglo, establece con dos tradiciones centrales de la literatura argentina: la gauchesca del XIX y la borgiana del XX.

Respecto del problema inicial, propongo una hipótesis doble. Por un lado, afirmo que la narrativa de Kohan considera la tradición como su material de trabajo; por el otro, que su lectura evaluadora de los textos fundadores se realiza desde la perspectiva de una ratificación irónica.

Respecto de la primera arista de la hipótesis, opera el concepto deleuziano de *textura*. En su texto *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Gilles Deleuze (2008) considera

que el Barroco no es definido por una temporalidad, sino por una forma. En su visión, “el criterio o concepto operativo de Barroco es el Pliegue, en toda su comprensión y extensión: pliegue según pliegue” (p. 49). Y si el Barroco es pliegue, “la manera de plegarse una materia constituye su textura” (p. 53). Esta textura, entonces, logra cambiar el estatus de la materia sobre la que opera: para Deleuze, “la materia que devela su textura deviene material” (p. 51). La hiperpercepción que Kohan realiza de la tradición y su focalización en su textura convierten a esta materia disponible en material de escritura.

Respecto de la segunda parte de la hipótesis, postulo que el gesto con el que Kohan se acerca a la tradición es la ratificación irónica. Hablo de *ratificación* en el sentido de apoyo, de valoración de un material y, por ende, de su apropiación y su uso. El adjetivo *irónica* trasciende la concepción del tropo como meramente antifrástico en el nivel semántico, y le aporta la mirada pragmática, que, según Linda Hutcheon, es una función básicamente evaluadora (1981)¹. En este dispositivo teórico que presento, uniendo las posturas de Deleuze y de Hutcheon, encuentro que Beatriz Sarlo (2003) afirma que, el discurso irónico “es, por excelencia, un discurso plegado” (p. 94).

Para sostener esta doble hipótesis, voy a considerar dos textos de Kohan: la novela *Los cautivos*, del 2000, segunda publicada por su autor; y el cuento “El amor”, recogido en *Cuerpo a tierra*, de 2015, pero que fue publicado por primera vez en 2011. Estas fechas indican que la preocupación de Kohan por la tradición literaria argentina se sostiene a lo largo de gran parte de su narrativa. El recorrido que propongo tiene como eje uno de los mitos más acendrados que produce la lectura del *Martín Fierro* y que Borges retoma en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1949): la inquebrantable amistad masculina entre Cruz y Fierro, cimentada a partir del Canto IX de *El gaucho Martín Fierro*.

La lectura crítica

En su carácter de crítico, Martín Kohan otorga gran importancia a las estrofas de este canto en su artículo “Mano a mano”, de 2009. Al compararlas con otros dos textos canónicos, “El matadero” de Esteban Echeverría y “La refalosa” de Hilario Ascasubi, considera que José Hernández da un gran paso para desarticular el tradicional formato de violencia de todos contra uno. Para lograr este objetivo, es necesario “convertirlo en un nuevo formato de violencia” (p. 228). En la lectura de Kohan, ese nuevo formato se consolida en esta escena. Analiza para ello cómo

¹ “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa que implica una actitud del autor-codificador como observador de su propio texto” (1981, p. 3).

Hernández, a lo largo del poema, se detiene en los duelos singulares: Fierro contra el indio, contra el negro, contra el terne, siempre uno contra uno. Para Kohan,

[Hernández] hace algo más que desechar la bajeza del ataque colectivo: funda (...) un modelo de alianza; crea un nuevo dispositivo para la pelea, que es la pelea *de a dos*. No ya la pelea *de dos* (uno contra el otro: el duelo), sino la pelea *de a dos* (pelear en pareja; juntarse para pelear, otra forma prototípica de heroísmo: la de *dos contra el mundo*) (p. 231, destacados en el original).

La segunda parada en el estudio de esta tradición es Borges: "Borges rescata del *Martín Fierro* estos dos dispositivos, que resuelve traspasar a su propia obra: el recorte del duelo contra un horizonte de violencia general y la impugnación moral de la violencia del todos contra uno" (p. 229). Se detiene Kohan en las operaciones de Borges respecto del poema decimonónico. Además de ocuparse de dotar a Cruz de nombre y de biografía, se dedica a apuntar todas las formas de violencia en las que participó el personaje: ha tenido duelos singulares, ha peleado contra muchos él solo, participó en guerras civiles y contra los indios. Lo único que no toleró fue pelear "entre muchos, contra uno solo" (p. 231). ¿Qué es entonces lo que verdaderamente ocurre en el cuento borgiano? Según el escritor contemporáneo, lo que hace Borges es "desactivar" el avance de Hernández. En la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", la escena de la lucha no se relata, se suprime. La razón que encuentra Kohan es que "para Hernández, Cruz se pasa porque reconoce a Fierro (lo reconoce en su valentía); para Borges, Cruz se pasa porque *se reconoce* en Fierro (contempla a Fierro y se ve a sí mismo)" (p. 232, destacado en el original). Según Kohan, "Cruz no mata a Martín Fierro, no agrade a Martín Fierro: se une a él, forma pareja con él" (p. 233). El artículo termina con una sola y ambigua oración: "Al parecer hay algo peor que la patota, y es la pareja" (p. 233).

Los cautivos

La primera operación que Kohan realiza sobre este tópico de la tradición es la degradación. Los primeros personajes que se presentan en *Los cautivos* son Tolosa y Gorostiaga, claras figuras paródicas de la pareja gauchesca paradigmática. Así comienza la novela:

Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día (...). No eran hermanos, no pesaba ni habría de pesar sobre ellos mandato alguno de ser unidos, y sin embargo eran unidos, y eran unidos en grado tal que excedía incluso lo que es propio de la unión fraterna (2000, p. 13).

Josefina Ludmer realiza una de las primeras lecturas críticas de la novela en un seminario dado el mismo año 2000. Ese trabajo constituye la base crítica para leer la segunda novela de Kohan. Allí, sagazmente comenta: "Acá está insinuando algo (la homosexualidad, que aparece también en el final)" (2000, p. 20).

La relación entre los dos personajes es conflictiva e interdependiente. Ante la vaga pregunta de Tolosa: "¿en qué tiempo estamos?" (p. 14), la respuesta de su compañero es totalmente insatisfactoria: "'La noche', dijo Gorostiaga. 'Se viene la noche'. Tolosa se mordió el labio inferior, gesto que Gorostiaga no alcanzó a advertir. 'Yo no digo ese tiempo, *pelotudo*. Yo digo un tiempo más grande'" (p. 15, destacado mío). Frente a la valentía, coraje o habilidad que Hernández subraya en sus personajes, Kohan pone énfasis en la pobreza intelectual, física y funcional de los suyos:

él le decía "tiempo más grande" y no lograba ajustar sus ideas con más precisión. "¿Cómo podemos estar así?", dijo Tolosa. "Yo", replicó Gorostiaga, "estoy como se me canta el orto". "Vos", replicó Tolosa a su vez, "porque sos más sorete que un sorete". (p. 16)

Como puede apreciarse, respecto del lenguaje, Kohan respeta el gesto hernandiano de incluir el lenguaje vulgar en el texto, aunque el idiolecto de los personajes resulte totalmente ajeno al campo semántico de la gauchesca.

El primer capítulo de la novela está completamente dedicado a la deconstrucción del mito de la amistad indisoluble del gaucho. Ya sea por las intervenciones de los personajes como por los comentarios del narrador, el mito es socavado. Los personajes no solo discuten o se insultan, sino que se degradan al nivel del escupitajo:

(...) su escupida surcó el cielo con violencia, pero, a poco de ser expulsada, comenzó a perder altura. Se estrelló, no en Gorostiaga, sino en su caballo, lo cual era infinitamente más grave (...) Para estos brutos, nada importaba más que sus caballos (...) Vivían sobre los caballos (...) hasta acabar mimetizándose con ellos. (pp. 17-18)²

² Resuena en este fragmento otro hito de la configuración burlesca del gaucho: la de Macedonio Fernández, cuando afirma "Los gauchos son un invento de los poetas para entretener a los caballos en las estancias". La frase, profusamente citada, es recuperada por Borges en las "Palabras ante la tumba de Macedonio Fernández", (1952) texto en el que aclara: "Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita".

Por si todos estos “guiños a algo que llamamos ‘literatura’”, en términos de Foucault (2015, p. 79), no fueran suficientes, el título de este primer capítulo es una alerta que convoca a la tradición literaria sin ninguna duda. El capítulo se titula “El chajá”, en obvia referencia a los dos hipotextos parodiados en el capítulo: así, en el canto IX de *El gaucho Martín Fierro*, cuando se acerca la partida, “el grito del chajá / me hizo parar las orejas” (Hernández, 1979, p. 122); en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento” (1989, p. 563). En el texto de Kohan: “Por suerte, en ese mismo instante, pasó un chajá sobre sus cabezas cubiertas con sendos chambergos. Lo distinguieron. ‘Un chajá’. Dio dos chillidos, una pirueta circular, y se alejó” (2015, p. 18). Las primitivas mentes de los dos gauchos interpretan que el vuelo del ave les indica que deben seguir marchando. Y así lo hacen, “muy cerca uno del otro, *como si fuesen uno solo*” (p. 18, destacado mío).

En su artículo “Mano a mano”, Kohan lee que Borges hace que los personajes de Fierro y Cruz se reconozcan como reflejo, y afirma que el último “forma pareja” con el primero. En *Los cautivos*, los dos gauchos funcionan como uno. Ludmer veía en la representación de Tolosa y Gorostiaga un indicio de homosexualidad incipiente. El siguiente texto de Kohan que se acerca al tema, “El amor”, recoge todos estos antecedentes y los concreta en lo que puede constituir la deconstrucción más fuerte del tópico: el acto sexual entre Cruz y Fierro.

El amor

El cuento de Kohan se ubica en el período de los siete años en los que Hernández calló, es decir, el lapso en el cual Fierro y Cruz viven con los indios. El texto comienza en el momento mismo en el que Fierro se enjuga las lágrimas que derramó en el poema (“a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara”, [Hernández, 1979, p. 150]) y, al modo de Borges, continúa con la anticipación: “estos dos que hasta hace poco fueran malhechor y autoridad, el forajido y la ley, dos mundos en guerra, dos formas de mundo; *pero que ahora se emparejan* en un mismo rencor y en un mismo afán” (Kohan, 2015, p. 10, destacado mío). El silencio que reina entre los dos se explica por la parquedad del gaucho, por la inmensidad de la pampa, “pero en el fondo, y ellos lo saben, es otra la causa y es otra la explicación” (Kohan, 2015, p. 10). Llegar a las tolдерías, ser bien recibidos por los indios, acomodarse en el lugar que les adjudican, son hechos que realizan mientras el lector advierte dos cuestiones: que Fierro, asumiendo la tradición borgiana como natural, llama “Tadeo” a Cruz, y que los personajes hablan en verso (“Prefiero dormir, Tadeo, más cerquita de la puerta, para dar pronta respuesta si en un peligro me veo” [Kohan, 2015, p. 12])³.

³ En esta decisión de Kohan resuena nuevamente la burla de Macedonio: “Pobre la vida del gaucho, hablando siempre en verso” (citado por Piglia, 2016, p. 83).

Una vez ubicados, se resuelve el primer dilema: cuál es la causa y la explicación del silencio de los personajes:

Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? (Kohan, 2015, p. 12)

Los verbos utilizados: *pensar*, *evocar*, *sopesar*, *dirimir*, tienen la doble función que es posible encontrar en los textos de Kohan: narrativa y metanarrativa. Es decir, sirven para que la acción continúe, y al mismo tiempo, señalan desde el centro mismo del texto su propia evaluación, en este caso, el modo en que el texto trata la tradición: pensada, evocada, sopesada, dirimida. El beso se describe en detalle, al que se agrega, por supuesto, el hilo conductor que teje la tradición y que no se puede ni se quiere evitar: "El vuelo de un chajá fue testigo de ese hecho" (Kohan, 2015, p. 13).

En la reunión con los indios, la intervención de una cautiva que mira a Fierro al tiempo que se le insinúa, despierta los celos de Cruz:

Lo mira (...) con una expresión que Cruz, atento a la circunstancia, distingue perfectamente bien. La distingue bien, y además la reconoce, porque sabe que él miró también así, y al que miró también así no era otro sino Fierro. El acero de los brazos, las manos invencibles, la espalda venturosa, la boca de varón. Lo miró también así (...) cuando él era todavía un sargento y comandaba todavía una partida policial. (Kohan, 2015, p. 14)

Comienza aquí, como se ve, el desvío de los hipotextos. Si el lector distraído pensó en encontrar un "complemento", la narración de la elipsis que se produce entre *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* en este punto, anticipado por el beso, esa lectura fracasa. Kohan desvía, en primer lugar, las razones con las que Hernández justificó el pase de Cruz de la ley a la delincuencia: "Tal vez en el corazón / lo tocó un santo bendito / a un gaucho, que pegó el grito" (Hernández, 1979, p. 127); y las que dio Borges (1989): "Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él" (p. 563). Lo que Hernández conjetura como intervención divina y Borges explica como la comprensión de un destino, para Kohan es sencillamente, enamoramiento: "No toleró no estar del lado de ese hombre, *al lado* de ese hombre" (2015, p. 14, destacado en el original).

En segundo lugar, opera sobre la frase que hace famoso al personaje: "Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así a un valiente" (Hernández, 1979, p. 127); frase que Borges (1989) reproduce en estilo indirecto: "gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente" (p. 563). En el cuento de Kohan, al comprenderse enamorado, Cruz "profirió entonces una excusa sonora que los demás ni siquiera escucharon" (2015, p. 14). Si el cuento contemporáneo desviaba las razones del poema y del cuento borgiano, en el caso de la frase, la anula. Las palabras que definen a Cruz en el poema y que encuentran su sentido en el cuento de Borges, son silenciadas y menospreciadas en el cuento de Kohan, lo que pone en evidencia la ironía en la lectura del canon, ya que puede leerse sin forzar el texto que, "los demás", son Hernández y Borges.

El comportamiento de Cruz es una escena de celos de telenovela: no puede tolerar las insinuaciones de la cautiva, se le cae la comida del plato, la junta, se va a su toldería, "casi lloroso" (Kohan, 2015, p. 15). Todos los personajes de la tradición quedan descolocados: los indios feroces, la barbarie, se transforman en amables huéspedes; la cautiva, pasa de víctima a mujer fatal; el gaucho renegado muta en enamorado sollozante; Fierro, de ser despreciado por la sociedad, pasa a ser centro erótico. El trabajo sobre la tradición se ha consumado, como el sexo entre los dos personajes, que se describe de manera minuciosa: los dos personajes son uno, cara y cruz, como quería Hernández, cada uno por fin comprende que "el otro era él", como enunciaba Borges: "Fierro le arrastra la mano hasta hacerla reposar justo ahí donde quería (justo ahí donde quería quién: donde quería Fierro, donde quería Cruz)" (Kohan, 2015, p. 16).

Conclusiones

Lo que Kohan había apenas insinuado en la novela de 2000 se concreta en el cuento de 2011. El narrador se adueña completamente de la tradición hernandiana y borgiana en una ratificación irónica, lateral, burlona, escandalizadora: "Los dos al tiempo y juntitos, como hechos de un mismo palo. Fierro se derrama en Cruz y Cruz en la llanura pampeana" (2015, p. 17). Kohan asegura que para desarmar un mito es necesario encontrar el "dispositivo" que lo descomponga, en el doble sentido del verbo: desarmarlo e impedir que siga andando. Pero este dispositivo no consiste en un agregado, que dejaría al mito intocado, sino que tiene que salir del propio texto que se quiere deconstruir. Por eso, el escritor y crítico afirma en un reportaje: "Yo creo que la fascinación de Fierro por Cruz y de Cruz por Fierro está en el *Martín Fierro*" (Zunini, 2015).

Los textos de Kohan retoman sin miedo la literatura fundante de la tradición, incorporan la literatura borgiana al acervo canónico y los evalúan irónicamente.

Leen a Borges como Borges lee la tradición, para revitalizarla en el desarmado de sus paradigmas. Para Sarlo (2003), Borges “pervierte” la tradición literaria. Si de pervertir se trata, las operaciones que Kohan realiza en todos los niveles de este cuento respetan la propuesta borgiana de manera impecable. Este gesto, a su vez, implica ubicarse a sí mismo en el lugar de ser evaluado, implica haberse hecho un lugar, a través de la escritura, en el espacio de la tradición que se está leyendo.

Bibliografía

Borges, J. L. (1949 [1989]). “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. *El aleph. Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.

— (1952). “Palabras ante la tumba de Macedonio Fernández”. Recuperado en: <http://extension.unicen.edu.ar/universo/palabras-de-borges-ante-la-tumba-de-macedonio-fernandez/>

Deleuze, G. (1988 [2008]). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.

Foucault, M. (2015). *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hernández, J. (1872 / 1879 [1979]). *Martín Fierro. Comentarios y notas de Horacio Jorge Becco*. Buenos Aires: Círculo de lectores.

Hutcheon, L. (1981). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”. *Po-ética*. (46). (traducción de Elsa Noya y Alba María Paz Soldán). mimeo.

Kohan, M. (2000). *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (2009). “Mano a mano”. *Variaciones Borges*. (27). pp. 227-233.

— (2011 [2015]). “El amor”. *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (2000). “Los cautivos. Martín Kohan”. *Algunas ficciones*. Buenos Aires: Seminario de Letras Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, mimeo.

Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rosa, N. (1998). "Liturgias y profanaciones". Cella, S. (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.

Sarlo, B. (1995 [2003]). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Zunini, P. (9 de septiembre de 2015). "La argentinidad al palo". *Blog Eterna Cadencia*. Recuperado de eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/.../la-argentinidad-al-palo.html

EL OJO DEL CUERPO. LA PERSPECTIVA BIOPOÉTICA DE MARIO BELLATIN

Julieta Yelin
IECH (UNR-CONICET)
julietayelin@conicet.gov.ar

Resumen

Son cada vez más numerosas las voces críticas que señalan y analizan una particularidad de la literatura reciente que consiste en tensionar su propia autonomía a través del contacto con la “vida”, es decir, en disolver la frontera entre la zona ficcional y la zona personal mediante una serie de asedios a la noción de autoría y a la estabilidad de las representaciones literarias. En la obra del escritor mexicano Mario Bellatin esta transformación se produce a través de una apuesta por la centralidad del cuerpo, no sólo en tanto obsesión temática –el placer, el dolor, la enfermedad, el contagio, la decrepitud, la muerte– sino también como asunción de una perspectiva que produce un pensamiento corpóreo, en los dos sentidos que puede adquirir la expresión: como reflexión acerca de la presencia del cuerpo en la escritura –en la vida que escribe y en la vida escrita– y como especulación acerca de las formas que tiene el cuerpo de pensar, considerando su rol decisivo en la percepción e interpretación del mundo. Como si todo contacto de la literatura con la realidad no tuviera más fin que mostrar la carnadura ilusoria de lo que no está sometido al paso del tiempo, ese mundo intemporal de las ideas y los sueños que se somete –con mayor o menor docilidad– a las reglas del juego literario. Lo que resiste, lo que produce pensamiento y, por tanto, interesa especialmente a la escritura de Bella-tin, es lo que durante siglos la literatura y la filosofía han dejado fuera de campo: la mano que escribe, el ojo que ve, el oído que registra.

Palabras clave: biopoética, biopolítica, cuerpo, Mario Bellatin.

*Detrás de tus pensamientos y de tus sentimientos existe
un señor más poderoso, un sabio desconocido:
se llama el yo mismo. Vive en tu cuerpo; es tu cuerpo.
Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría.
¿Quién sabe, por consiguiente, para qué necesita tu
cuerpo de tu mejor sabiduría?
Así habló Zaratustra. Friedrich Nietzsche.*

Cada vez son más numerosas las voces críticas que señalan y analizan una particularidad de la literatura reciente –podríamos decir, aunque resulte paradójico, una especificidad– que consiste en tensionar su propia autonomía a través del contacto con la “vida”, es decir, en disolver la frontera entre la zona ficcional y la zona personal mediante una serie de asedios a la noción de autoría y a la estabilidad de las representaciones literarias –en especial, la idea de personaje como unidad de sentido coherente y acabada–; una transformación que puede ser entendida, ciertamente, como una realización tardía del proyecto vanguardista de fusionar arte y vida. Este proceso, muy perceptible en las producciones de las artes plásticas –tal vez por la composición más heterogénea de sus medios técnicos y su acceso a lo performático como forma de abordaje del presente, del aquí y ahora de la representación– ha alcanzado en los últimos años también a las escrituras literarias. En su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Florencia Garramuño se detiene en las particularidades y efectos de dicha apuesta y establece un paralelismo entre el devenir de ambas prácticas: por un lado, reflexiona sobre un conjunto de instalaciones artísticas que evitan trazar límites precisos “entre ese mundo autónomo que sería la obra y la realidad o el mundo exterior desde el cual se la percibe o lee” (Garramuño, 2015, p. 32), deslizamiento que confronta al espectador con una experiencia del propio descentramiento; por otro, reflexiona sobre el debilitamiento de las fronteras entre realidad y ficción en la literatura, transformación que atentaría también contra su autonomía y haría que las discusiones en las que se involucra el texto valgan “más por lo que dicen sobre cuestiones existenciales o conflictos sociales que habitan ese otro espacio con el que se elabora la contigüidad” (p. 33) que por lo que podrían decir sobre el texto en sí, en su especificidad. No porque –advierte enseguida– la realidad y la ficción sean indistinguibles, sino porque los textos, al instalarse en la tensión de una indefinición entre ambas esferas, “realizan una suerte de intercambio de las potencias de uno y otro orden, lo que hace que el texto aparezca como la sombra de una realidad que no acaba de iluminarse nunca” (p. 33).

Esa pérdida de definición de ambas esferas –de sus contornos y de su imagen– es el efecto más evidente de una práctica narrativa de Bellatin que en un trabajo precedente hemos caracterizado como “desenfoco”: un procedimiento consistente en alejar y acercar sorpresivamente la mirada

para encontrar, desde una nueva perspectiva, un objeto nuevo. Objeto que, a su vez, es un simulacro de alguna otra cosa que, al final, será también simulacro de otra, en una progresión que se desarrolla *ad infinitum*. De este modo se construyen muchas de las ficciones de Bellatin, desenfocando y reenfocando, y haciendo que cada reenfoque instaure un nuevo sentido y, con él, un nuevo pacto de lectura. (Yelin, 2017)

Ahora bien, esos reenfoques no acaban de ser convincentes, como si la experiencia inmediatamente previa de lectura nos advirtiera acerca de la poca fiabilidad del nuevo estado. Por eso, aunque reúna muchas de las características que la crítica ha atribuido a las literaturas postautónomas (Ludmer, 2016) –vaciamiento de las nociones de obra y autor, relación ambivalente con los territorios de la ficción y la realidad– no sería riguroso incluir la escritura de Bellatin en dicha categoría; se podría arriesgar que lo que está en juego no es tanto la disolución de la autonomía literaria sino la inclusión de un aspecto muy preciso de aquello que Garra-muño, refiriéndose a las instalaciones de arte contemporáneo, llama “espacio contiguo”. Pero lo que se incorpora no es la realidad social ni la coyuntura política, tampoco el tejido de la trama autobiográfica –no creo, en este sentido, que resultara iluminador leer los textos de Bellatin desde la perspectiva de la construcción de una autfiguración ni en el marco de la llamada literatura autoficcional–; lo que la escritura de Bellatin introduce en sus textos, recurriendo al desenfoque como principal estrategia narrativa, *es un pensamiento del cuerpo*, en los dos sentidos que puede adquirir la expresión: como reflexión acerca de la presencia del cuerpo en la escritura –en la vida que escribe y en la vida escrita– y como especulación acerca de las formas que tiene el cuerpo de pensar, considerando su rol decisivo en la percepción e interpretación del mundo¹–. Como si todo contacto de la literatura con la realidad no tuviera más fin que mostrar la carnadura ilusoria de lo que no está sometido al paso del tiempo, ese mundo intemporal de las ideas y los sueños, que se somete plenamente a las reglas –siempre cambiantes– del juego literario. Lo que resiste, lo que produce pensamiento y, por tanto, interesa especialmente a la escritura de Bellatin, es lo que durante siglos la literatura y la filosofía han dejado fuera de campo: la mano que escribe, el ojo que ve, el oído que registra.

El espacio contiguo, lo “real” bellatiniano es, entonces, todo aquello que remite a la dimensión corpórea: el brazo que falta, los dolores físicos, las enfermedades, la depresión, los medicamentos y sus efectos, los avatares materiales de la vida literaria –viajes, conferencias, encuentros e intercambios con otros cuerpos–, los rituales de escritura. Y el cuerpo, siempre, por medio de la ficción o de la reflexión metaficcional, reenvía al lector a la escritura, dibujando un recorrido circular que,

¹ “Más que un simple mecanismo, como sostienen Descartes y Hobbes, el cuerpo es un tejido de nexos simbólicos solo en el interior de los cuales la realidad adquiere consistencia. El cuerpo nos permite captar las cosas no aisladamente, sino en el complejo conjunto en el cual adquieren significado. El sujeto y el objeto del pensamiento, rígidamente separados por Descartes, se encastran en un mismo bloque de significado, que se constituye precisamente por esa conexión. Así como no existen cosas fuera de la conciencia que las comprende, no existen conciencias que precedan la relación constitutiva con el mundo. Lo que hay al principio y al final del proceso no es la iluminación de un sujeto de conocimiento, sino la potencia infinita de la vida” (Esposito, 2016, pp. 108-109).

después de disolver el límite, vuelve a trazarlo: la ficción remite esporádicamente a lo real –la vida/cuerpo de un tal Mario Bellatin–, que no es sino ese proceso que da a luz a la ficción en la que un tal Mario Bellatin escribe sobre vidas/cuerpos. El círculo virtuoso, en tanto frenéticamente creativo y creador, es garantía de acceso a una serie de valores que el narrador parece poner en lugar de otros que considera infructuosos –la belleza, la coherencia, la unidad formal, a cuya disección y comprensión se ha dedicado durante siglos el discurso de la estética–; entre esos valores cabe destacar, por su relevancia e insistencia, la continuidad de la narración –una máquina que no se apaga nunca, no sólo en el establecimiento de continuidades entre los diversos textos, que se reescriben, retoman, reorganizan continuamente dentro del todo precario de la obra, sino también más allá de los límites de la propia producción, expandiéndose al “mundo” con efectos inusitados²– y la ductilidad de las vidas narradas –y de la noción de vida que las aglutina–, que se aplica también a la construcción de la perspectiva narradora, esas voces enrarecidas que, dándose la libertad de saltar de un territorio a otro, pueden cambiar de rumbo sin mayores efectos sobre la verosimilitud –como esta última no es una aspiración de las ficciones, se mueven cómodamente en el terreno de lo posible; ampliar sus límites parece ser una de las funciones principales de los narradores, hacer que, al no creer en la verdad nada de lo que ocurre, el lector se ponga en disposición de aceptarlo todo–.

En efecto, los pactos ficcionales bellatinianos suelen incluir una premisa que podría formularse más o menos así: cualquier personaje se convierte, con el correr de la narración, en un cuerpo anónimo. Ya sea por la acción transmutadora del desenfoco o por el trabajo que sobre ellos hacen la enfermedad y la muerte, los cuerpos de los relatos trascienden los límites de la propiedad para convertirse en una suerte de bien común. El anonimato se construye, además, a través de los nombres: nuestra mujer (*Canon perpetuo*), el hombre inmóvil (*Perros héroes*), el niño (*Damas chinas*), la Amiga, el Amante, la Madre y la Protegida (*Efecto invernadero*) son los genéricos que los narradores utilizan para referirse a personajes singulares, mostrando, en el gesto, que la distinción entre ejemplar y especie no es de tipo representativa: ninguna de las dos dice demasiado de la otra. En las historias de

² Andrea Cote Botero lee este tipo de expansiones en el marco de un “giro hacia el procedimiento” de la obra bellatiniana. Define ese giro como “el modo en que su proyecto se preocupa por involucrarse creativa y reflexivamente en instancias de la producción literaria que exceden el espacio de la escritura misma y alcanzan etapas como creación y distribución, normalmente asociadas a otros actores del proceso. A través de la intervención creativa de estos espacios se pretende abrir posibilidades para una escritura que estructural y simbólicamente rompa con las limitaciones de los soportes y las dinámicas de difusión en uso (...) El propósito de este tipo de espacios es ensayar las posibilidades que para la creación literaria plantea el independizar el procedimiento mismo de escritura de la producción de un resultado verbal. De este modo el arte no es concebido como dinámica de producción de objeto sino como generador de experiencias” (Cote Botero, 2014, p. 6).

Bellatin los nombres propios escasean o dicen poco de sus propietarios –no son idiosincráticos, no dan señas de clase ni se vinculan con el contexto narrativo de un modo elocuente–; los nombres no hacen persona, por decirlo de alguna manera. Y, de ese modo, se encarnan más fácilmente; las descripciones suelen decir más del cuerpo que de la subjetividad: edad biológica, sexo, vínculo de parentesco, características físicas sobresalientes –una nariz descomunal en *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*, miembros que faltan en *Los fantasmas del masajista* o en la *Biografía ilustrada de Mishima* (¿donde falta una cabeza!), piernas paralizadas en *Perros héroes*–. Y ese despojo se evidencia más aún en los cadáveres, epítome del cuerpo sin persona, que pueblan, como realidad o como posibilidad siempre amenazante, los textos de Bellatin: pieles putrefactas, uñas que siguen creciendo bajo tierra, huesos diminutos (*La escuela del dolor humano de Sechuán*). Los cuerpos, con o sin vida, no son personas, y tampoco son cosas que puedan ajustarse a los criterios de la propiedad; los cuerpos están precisamente entre ambas categorías, en una tensión que las ficciones, lejos de resolver, alimentan.

Tal es, ciertamente, uno de los sentidos en que puede leerse la potencia política de la escritura de Bellatin; en ella se deshace la dicotomía entre lo que es –las personas– y lo que no es –las cosas– a través de la incorporación de los cuerpos como tercer término. Sean humanos o animales, es imposible apropiarse de ellos por completo, viven por sí mismos aunque no puedan decirse a sí mismos, ponerse palabras. En un ensayo reciente sobre la función decisiva de la noción de cuerpo para repensar la relación entre las personas y las cosas, Roberto Espósito establece una conexión directa entre el desbalance que implica entender al cuerpo como propiedad individual y la jerarquización del pensamiento –en tanto actividad meramente “mental”– por sobre la corporalidad: “El predominio de la razón sobre el cuerpo es paralelo al predominio de lo propio sobre lo común, de lo privado sobre lo público, del beneficio individual sobre el interés colectivo” (Espósito, 2016, p. 111). La literatura de cuño biopoético³ interviene activamente en esta discusión filosófico-política acerca del estatuto del cuerpo, y lo hace, en el caso de las ficciones de Bellatin, escenificando la idea de un organismo colectivo que se autoconserva gracias a la interacción, que a veces es amorosa, y casi siempre violenta. El cuerpo como campo de batalla –así lo entiende la biopolítica– pero también como herramienta creadora y transformadora. Los escritores que ponen el cuerpo en sus ficciones defienden, aunque no de un modo moralizante ni voluntarista, la utopía de un reencuentro entre las personas y las cosas, cuya separación, dice Espósito, ha organizado la experiencia humana desde tiempos inmemoriales. “Ningún otro principio tiene una raíz tan profunda en nuestra percepción, e incluso en nuestra conciencia moral, como la convicción de que no somos cosas; puesto que las cosas son lo contrario de las personas” (Espósito, 2016, p. 7).

³ Sobre la noción de biopoética véase Yelin (2016).

Los textos de Bellatin socavan esa convicción a través de un centramiento del cuerpo como núcleo organizador de la experiencia vital; movimiento que, sin embargo, no supone la exposición de un saber acerca de qué significa esa centralidad, ni tampoco sobre qué hacer con ella. Lo hace al modo en que actúa la literatura, produciendo un pensamiento del pensar mismo cuyos efectos son incalculables. Así, la escritura, que se define a sí misma como experiencia corporal, parece preguntar insistentemente ¿qué es el cuerpo, persona o cosa?, ¿totalidad o fragmento?, ¿identidad o anonimato? Eso que duele, que pide, que repulsa, que agrede, ¿soy yo?, podría preguntar cualquiera de los narradores o personajes de las narraciones, esos actores desenfocados siempre listos para desconocer un cuerpo. “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes” (Bellatin, 2013, p. 17), confiesa el encargado del Moridero en *Salón de belleza*, entre fascinado y horrorizado por el descubrimiento. “Ha llegado un estado en que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición” (Bellatin, 2013, p. 17).

Por eso es posible argumentar que la escritura de Bellatin atenta contra la autonomía literaria, pero parece más preciso sostener que el efecto de ese atentado no deriva en una práctica postautónoma sino, más bien, en una práctica posthumana que postula, como axioma primordial, la centralidad epistémica de la vida. Lo que cae en desgracia, en este sentido, no es la identidad de una actividad creadora –cuyos detalles se discuten pormenorizadamente en los textos mismos– sino la de una subjetividad humana en tanto expresión de una personalidad, de una mentalidad. “El ojo de la mente fue reemplazado por el ojo del cuerpo” (Esposito, 2016, p. 111), dice Espósito refiriéndose a la transformación que implicó el pensamiento de Giambattista Vico en la redefinición de la relación entre la razón y el cuerpo. Se podría decir que Bellatin ejercita una escritura que observa el mundo con el ojo del cuerpo, y esa perspectiva –que es la del desenfoque– instaura un modo de existencia ambigua, que fuerza el orden binario de la tradición cartesiana “al dirigir la atención a una entidad que no puede ser reducida a las categorías de sujeto y objeto” (Esposito, 2016, p. 115). Pero no se trata sólo de la asunción de una perspectiva corpórea –de un modo de ser de la escritura que excede lo estrictamente mental, que entiende el pensar como una actividad física– el ojo del cuerpo produce también la apertura de la percepción a formas de vitalidad que no son personales, que habitan el *ente* que vincula a los seres y a los cuerpos, y en el que se expresa una pasión por lo comunitario. Por eso las biopólicas abrazan la posibilidad de una biopolítica afirmativa en tanto rescate de la vida como paradigma inclusivo, no disciplinario, regenerador. Es como si –observa Espósito, refiriéndose al estado actual del pensamiento filosófico– se estuviera produciendo, y percibiendo, “un nuevo ‘giro’ posterior al giro lingüístico y que de

algún modo lo comprende, que se refiere en su totalidad al paradigma de vida” (Esposito, 2015, p. 17). En ese giro, que también ha tomado el nombre de “giro animal”, el saber de sí y del mundo incluye un saber del cuerpo que es, además, fuente primordial de todo conocimiento. Las escrituras que ejercitan ese saber impersonal y que intentan narrar el paso de la vida a través de los cuerpos, abren los caminos de la biopoética. Allí, en esa brecha, se fraguan los personajes desenfocados de Bellatin, repitiendo, como un mantra, la acuciante pregunta de Zaratustra: ¿para qué necesita tu cuerpo de tu mejor sabiduría?

Bibliografía

Azaretto, J. (2009). Entrevista a Mario Bellatin. *La clé des langues*. Recuperado de <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-mario-bellatin-68252.kjsp>

Bellatin, M. (2013). *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara.

Cote Botero, A. (2014). Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto. *Publicly Accessible Penn Dissertations*. Recuperado de <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3056&context=edissertations>.

Espósito, R. (2015). *Pensamiento viviente. Origen y actualidad del pensamiento italiano*. Buenos Aires: Amorrortu.

— (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz-Eudeba.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas”. *Ciberletras*. 17. Recuperado de <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

Yelin, J. (2015). “Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción”. *Uni(+di)versidad*. (3). Recuperado de <http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2016/05/Biopo%C3%A9ticas-para-las-biopol%C3%ADticas.-Una-introducci%C3%B3n-1.pdf>.

— (2017). “Los desenfocados de Mario Bellatin”. *Actas del XXXV Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA)*. En prensa.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS HISPÁNICAS

“YO NO QUERÍA ESCRIBIR ESTE LIBRO”: EL PROBLEMA DE LA METAFICCIÓN EN TORNO A *EL IMPOSTOR* (2014) DE JAVIER CERCAS

Lic. Yael Natalia Tejero Yosovitch
UBA / UNAJ / CONICET
yael.tejero@gmail.com

Resumen

El concepto de metaficción y los procedimientos que caracterizan a los textos metafictivos no son una tendencia nueva en la narrativa, sino que existen en toda la historia de la literatura. Sin embargo, la crítica literaria ha encontrado una particular recurrencia de estas técnicas en la narrativa española de fines del siglo XX (Orejas, 2003). La metaficción puede ser pensada como una ficción cuya preocupación principal es expresar la visión de la experiencia del novelista por medio de la exploración del propio proceso creador (Christensen, 1981) o que examina cómo está creado el sistema ficcional y el modo en que la realidad es transformada a través de convenciones narrativas (MacCaffery, 1982). También se habla de metaficción historiográfica como el discurso reflexivo y autoconsciente de la ficción que cuestiona las convenciones narrativas miméticas, convirtiendo el tema tratado en un material inabordable por fuera de la reflexión sistemática (Hutcheon, 1984).

En los albores del siglo XXI, y pocos años antes de la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica en España (2007), Javier Cercas publica *Soldados de Salamina* (2001), obra en donde se sirve de estos procedimientos para repensar la memoria histórica de la Guerra Civil. Esta propuesta, retomada luego en *Anatomía de un instante* (2009), comienza a perfilar un estilo en el que convergen metaficción, autoficción, crónica periodística y discurso histórico. En 2014, y ya con una carrera consolidada, Cercas publica *El impostor*, una novela en donde el personaje de Javier Cercas intenta reconstruir la vida de Enric Marco, un hombre que durante décadas fingió ser sobreviviente de un campo de concentración nazi hasta que un historiador reveló su impostura. En esta obra, se ponen en juego múltiples procedimientos metafictivos en torno a un caso que generó polémicas sobre las políticas de la memoria. La novela, a través de múltiples procedimientos, plantea una serie de problemas en torno al método histórico, la confiabilidad de las fuentes, los debates de los historiadores sobre el genocidio nazi y el conflicto ético sobre el falso testimonio. Nos interesa examinar un panorama amplio de definiciones de metaficción para arribar a una noción que permita relevar los mecanismos metafictivos

de esta novela y los problemas éticos, políticos, históricos y literarios que se plantean.

Palabras clave: autoficción, biografía, metafiction, metaliteratura.

En 2007 se promulgó en España la Ley de la Memoria Histórica, que reconocía a las víctimas de persecución y violencia durante la Guerra Civil y el franquismo. Sin embargo, más allá del carácter relativamente reciente de la ley, hace mucho tiempo que la literatura española ejerce una revisión del pasado. La obra de Javier Cercas se ha construido en esa línea desde la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), donde se sirve de procedimientos propios de la metafiction, la autoficción, la crónica, la ficción y el discurso histórico para plantear debates sobre la historia reciente de España. Esa confluencia de procedimientos reaparece en obras ulteriores, como *Anatomía de un instante* (2009) y *Las leyes de la frontera* (2012). En una etapa posterior, Cercas publica *El impostor* (2014), donde el personaje de Javier Cercas intenta reconstruir la vida de Enric Marco, un hombre que durante décadas fingió ser sobreviviente de un campo de concentración nazi hasta que un historiador reveló su impostura. El caso desencadenó un escándalo y suscitó una serie de debates en los que intervinieron intelectuales (el propio Javier Cercas, Mario Vargas Llosa, Claudio Magris, entre otros), sobrevivientes e hijos de sobrevivientes de la Shoá (como Teresa Sala) y también los negacionistas que vieron en Marco una oportunidad para nutrirse de argumentos.

En esta obra, Javier Cercas apela a procedimientos metafictionales para abordar un caso que produjo polémicas sobre las políticas de la memoria. El autor revisa el rol del historiador y sus métodos, cuestiona la confiabilidad de las fuentes y documentos, interviene en los debates de los historiadores sobre el genocidio nazi y plantea un conflicto ético sobre el falso testimonio. Nuestro propósito, en este trabajo, es examinar un conjunto de definiciones de metafiction para describir esta obra y los problemas éticos, políticos, históricos y literarios que plantea. Ilustraremos algunas caracterizaciones de la metafiction a partir de ciertos fragmentos que dan cuenta del perfil global de la novela.

El personaje de Javier Cercas investiga y reconstruye la vida de Marco a lo largo de toda la obra. La primera parte, titulada "La piel de la cebolla", se asienta sobre dos ejes: la génesis de este proyecto literario y los primeros años de vida del personaje. La segunda "El novelista de sí mismo", continúa con su etapa adulta, el inicio y el desarrollo de su falso relato como sobreviviente, pero tiene un carácter más ensayístico, puesto que reflexiona sobre la verdad, la mentira, la ficción, el narcisismo como patología y la definición del kitsch en el arte. La tercera parte, "El vuelo de Ícaro (o Icaro)", se ocupa ante todo de la consolidación de la mentira

y del revelamiento de la verdad. Finalmente, la cuarta es un epílogo titulado "El punto ciego".

Un mapa de definiciones

La metaficción es un concepto del cual no se puede acuñar una definición unívoca. El investigador español Francisco Orejas, en su tesis titulada *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003)¹, realiza un recorrido del concepto que puede ser esclarecedor. Orejas comienza por analizar la forma en la que está compuesto el neologismo "metaficción", que lleva la preposición griega "meta", la cual puede englobar sentidos como "junto a", "después", "entre", "detrás", "más allá", "en medio de", etc. (Orejas, 2003, p. 23). Si trasladamos el uso del prefijo al concepto de metalenguaje, podríamos definirlo no sólo como un lenguaje acerca de otro sino también como un lenguaje que habla de sí mismo desde su interior. Si vamos del metalenguaje a la metaficción, tendríamos que definirla como todo discurso que está detrás, más allá o en el interior de la ficción, reflexionando acerca de esta. Una primera aparición del prefijo en el ámbito de la literatura aparece en el enfoque de la comunicación planteado por Roman Jakobson en el artículo "Lingüística y poética"². Francisco Orejas expone la traslación del modelo de la comunicación de Jakobson y su visión de la comunicación literaria para pensar en la función metafictiva: aquella que se da cuando un autor quiere alertar respecto del uso de un determinado código (ya sea un género literario o un tipo de trama textual) y su discurso se centra en ese código.

¿De dónde surge la palabra? Los estudios sobre metaficción coinciden en que la expresión fue propuesta por primera vez por el crítico y narrador norteamericano William Gass en un trabajo publicado en 1970: *Fiction and The Figures of Life*, donde dice que aquellas obras tradicionalmente denominadas "antinovelas" son, en realidad, metaficciones. El mismo año, Robert Scholes publica "Metafiction Again" (1970)³. Allí sostiene que la metaficción es aquella ficción que asimila todas las perspectivas de la crítica dentro del proceso de creación de la ficción. Al incorporar el ejercicio crítico como parte fundante de la definición de metaficción, queda implicada la idea de una ficción autoconsciente y reflexiva. Otros ensayos se incorporaron a la arena de disputa por la definición de la noción. En *The meaning of metafiction*, publicado en 1981 por Inger Christensen, se define la metaficción como una ficción cuya preocupación primaria es expresar la visión de la experiencia del novelista por medio de la exploración del propio proceso creador.

¹ El mapa teórico que sirve de sustento en este trabajo fue tomado de la tesis de Francisco Orejas, que ofrece un recorrido sumamente amplio y operativo para analizar el fenómeno de la metaficción en la narrativa en general y en la española en particular.

² Incluido en sus *Ensayos de lingüística general* (1973).

³ Que luego desarrolla en su libro *Fabulation and Metafiction* (1979).

En *El impostor*, la narración del proceso creador abarca la relación del novelista con sus trabajos previos y el enlace entre una y otra obra. Asimismo, presentan expresiones de autorreflexividad que anotan al lector acerca de las vacilaciones que el autor atravesó a la hora de emprender la escritura de este libro:

No volví a plantearme escribir sobre Enric Marco hasta cuatro años después de que estallara su caso, cuando acababa de publicar *Anatomía de un instante*, un relato real o una novela sin ficción que nada tenía que ver con Marco y, con la ayuda de mi psicoanalista, había llegado a la conclusión de que yo era un impostor y había recordado a mi amigo Pisón en la casa madrileña de Vargas Llosa, llamándome impostor. Por entonces me hallaba en un estado deplorable y sentía que lo que necesitaba para salir de él era una novela con ficción, un relato ficticio y no un relato real –la ficción salva, la realidad mata, me repetía–, y que mi relato de la historia de Marco sólo podía ser un relato real, porque Marco ya había contado suficientes ficciones sobre su vida y añadir ficción a esas ficciones era redundante, literariamente irrelevante (...). (Cercas, 2014, p. 30)

(...) y me dije que quizás era cierto que Marco era un personaje mío, me dije que quizás sólo un impostor podía contar la historia de otro impostor y que, si yo era de verdad un impostor, nadie podía contar mejor que yo la historia de Marco. (Cercas, 2014, p. 30)

Finalmente, es necesario mencionar el trabajo de Patricia Waugh, titulado *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, publicado en 1984. En él, la autora define metaficción como aquella escritura ficcional que conciente y sistemáticamente pone atención a su propio status como artificio creado con el objetivo de preguntarse sobre la relación entre ficción y realidad. No se puede perder de vista el énfasis en el carácter conciente y sistemático del artificio, y tampoco el hecho de que es un artificio construido, como lo contempla también McCaffery. En los fragmentos que siguen vemos cómo el narrador se remite a las condiciones de escritura del libro y a las dificultades que la temática entraña, exponiendo así el artificio a partir del cual se construye: el de la narración del proceso de escritura, con todos los dilemas que el escritor enfrenta:

(...) era imposible escribir la historia de Marco y, ahora sí, cité a Vargas Llosa y a Magris y hasta a Arrabal y su teoría de que el mentiroso no tiene historia o de que es imposible contarla sin mentir. Le dije incluso que, aunque hubiera sido posible contar la historia de Marco, no había que contarla, era una inmoralidad, porque contarla –aquí cité a Primo

Levi y a Teresa Sala– significaba intentar entender a Marco, e intentar entender a Marco era casi justificarlo (...). (Cercas, 2014, p. 41)

En 1984, con el ensayo de Linda Hutcheon titulado *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, el problema de lo historiográfico entra a jugar un rol fundamental. Metaficción historiográfica se define como una ficción sobre la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa. La autoconciencia es, para Hutcheon, una forma de narcisismo narrativo, donde será central el juego de relaciones entre la realidad y la ficción (o la historia y la ficción). El discurso reflexivo y autoconsciente de la ficción que cuestiona las convenciones narrativas miméticas y el contenido de la obra se transforma en algo que no puede ser abordado por fuera de la reflexión sistemática. La metaficción historiográfica, como estrategia narrativa y como operación crítica, se convierte en un terreno propicio para intervenir sobre aquellos hiatos que los discursos históricos dejaron vacantes. Esto contribuye a la deconstrucción de la oposición radical entre discurso ficcional y fáctico. Pero Cercas, mientras deconstruye esa oposición radical haciendo uso de estrategias literarias para abordar la realidad, reivindica el valor de la verdad y la convierte en motor de su escritura. Esto es lo que vemos en la siguiente cita, que revela uno de los más grandes hallazgos de la investigación, a saber, la confirmación de la pertenencia de Marco al ejército republicano:

Era verdad: Marco había hecho la guerra, y además con la unidad con la que decía haberla hecho, el tercer batallón de la 121 Brigada de la 26 División antigua columna Durruti. Era verdad: Marco había sido cabo en el ejército republicano (es posible incluso que terminase la guerra como sargento; en cambio, es pura fantasía que la terminase como teniente, aunque Marco así lo sostuvo en uno de los numerosos textos supuestamente autobiográficos que envió a la Amical de Mauthausen tras el descubrimiento de su impostura para demostrar que, aunque no había estado en un campo nazi, había sido un denodado luchador antifascista). (Cercas, 2014, p. 90)

Otra de esas verdades es el hecho de que tras la Guerra Civil Española, Marco fue efectivamente reclutado en Alemania, pero no como prisionero sino como mano de obra barata. Dice Cercas (2014): “¿Y la verdad? La verdad es que, según descubrí a medida que le iba quitando capas a la cebolla de la biografía de Marco, esa sarta de mentiras se amasó naturalmente con verdades” (p. 103).

Otra de las líneas que presenta Francisco Orejas, y que resulta de amplio interés para el análisis del fenómeno de la metaficción, son los aportes del postestructu-

ralismo. En ese marco teórico, el concepto de metaficción no aparece mencionado como tal. Sin embargo, es posible rastrear nociones que se refieran a problemáticas similares. Lo que Mijail Bajtín llama polifonía o dialogismo, Roland Barthes denomina metaliteratura, Julia Kristeva, intertextualidad, Gérard Genette, hipertextualidad, Jean Ricardou y Lucien Dällenbach, puesta en abismo o relato especular, puede ser recuperado para pensar la metaficción.

La intertextualidad en la que está aprisionado todo texto, constituye una de las formas de relación transtextual de las que habla Gérard Genette y que fue estudiada también por Julia Kristeva en *Séméiôtikè* (1969). Según la lectura que Kristeva hace de Bajtín, todo texto se configura como mosaico de citas donde se absorben y transforman otros textos. Hemos visto la importancia de artículos sobre el caso de Enric Marco y todos los debates en torno a la posibilidad de las ciencias sociales y las humanidades de abordar el genocidio. Ese entramado de textos es fundamental en cada una de las preguntas que plantea Cercas (2014) en el siguiente fragmento, donde insiste en la interrogación como motor de la trama narrativa y argumentativa:

Vuelvo a Claudio Magris o al título del artículo de Claudio Magris sobre Marco: “El mentiroso que dice la verdad”; vuelvo a Vargas Llosa, quien sostiene que todas las novelas dicen una verdad a través de una mentira –una verdad moral o literaria a través de una mentira factual o histórica– y que por lo tanto el novelista es un mentiroso que dice la verdad, y quien, en su artículo sobre Marco, sostiene asimismo que nuestro hombre es un fabulador genial, y la da la bienvenida al gremio de los novelistas. ¿Pretende Vargas Llosa absolver con sus artículos a Marco, como les reprocharon algunos? ¿Es Marco un novelista y no son históricas sino novelescas sus verdades? Resulta imposible tratar de responder a estas preguntas sin responder a una doble pregunta previa: ¿es mentira una novela? ¿Es mentira una ficción? (p. 202)

En esta cita podemos relevar varias cuestiones. Por un lado, los intertextos: el entramado de autores que intervinieron en la polémica en la que se inscribe Cercas. Por otro lado, una reflexión sobre el discurso literario frente a otros discursos, a la luz del caso Marco. Por último, aquí se plantea una reflexión metaliteraria en el sentido en que la entiende Roland Barthes, es decir, como literatura de segundo grado. Al acuñar este concepto, Barthes (1967) se refiere a la literatura que se piensa de manera doble, como literatura-objeto y meta-literatura; un tipo de literatura que parece destruirse como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje; un tipo de literatura en la cual la búsqueda de este metalenguaje se define como un nuevo lenguaje-objeto. Ya no es un discurso sólo mimético, sino que se

convierte en creador. Esta caracterización describe con precisión la tarea del escritor cuya obra analizamos.

En el número de *Communications* dedicado a *L'analyse structurale du récit*, Genette identifica una tendencia al desdoblamiento del lenguaje mimético representativo, como si la literatura quisiera replegarse sobre el "murmullo indefinido de su propio discurso" (1981). En este sentido, es fundamental la reflexión que Genette (1972) ofrece sobre la literatura en segundo grado en donde distingue un relato en primer grado (diegético o intradiegético, que pertenece a la historia, dado que la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato) y otro de segundo grado o metadiegético. Hay tres clases de relaciones entre el relato metadiegético y el diegético: la relación de causalidad directa, que confiere al relato segundo una función explicativa; la relación meramente temática, sin continuidad espacio-temporal entre la metadiégesis y la diégesis, y por último, la ausencia de relación explicativa o temática, función de distracción y/o obstrucción. Es la relación de causalidad directa la que caracteriza al caso de Cercas: la vida de Marco es el relato diegético, con su historia real y la que dijo haber vivido, y la búsqueda de Cercas es el relato metadiegético. Esa causalidad directa amerita un desarrollo más amplio. Pero a grandes rasgos podemos decir que se relaciona con el carácter narcisista de la metaficción y la especularidad planteada entre la autoficción de Marco y la de Javier Cercas como escritor consagrado.

De todas las formas de transtextualidad a las que Gérard Genette dedica su obra *Palimpsestos* (1989), nos interesan particularmente la intertextualidad y la hipertextualidad. Como hemos visto, el entramado de intertextos en los que se engarza este relato es amplio y abarca el columnismo en torno al develamiento de la impostura de Marco, los textos de Primo Levi sobre la memoria del Holocausto, las fuentes periodísticas e históricas tomadas por Cercas, la mitología griega y particularmente el mito de Narciso, la filosofía sobre la verdad y la ficción desde Gorgias y Platón, etc. En cambio, la hipertextualidad opera de otro modo. Todo proceso de escritura funciona como un hipertexto en relación al texto precedente pero también como hipotexto del siguiente. En la gran mayoría de las obras literarias de Cercas, es posible identificar un relato previo cuya estructura –a veces mítica– el narrador identifica en su propia trama y que de algún modo traduce en la narración que construye. En *El Impostor*, ese modelo es *Don Quijote*. Pero también es *El impostor*, puesto que según Francisco Orejas, toda ficción sobre la ficción es un auto-hipotexto.

Metaficción diegética y metaficción enunciativa

La confluencia de estas dos corrientes permitió desarrollar dos nociones de metaficción: diegética y enunciativa. Si se sigue la definición de Genette de diégesis, la

metaficción diegética sería aquella que se refiere o pertenece a la historia (Genette, 1989, p. 334). En ella se mantiene el efecto de realidad, pero se introduce en el plano de los acontecimientos narrados, una secuencia de perturbaciones mínimas que inducen a una interpretación autoconciente y autorreflexiva de la obra, cuyo narrador protagonista suele ser un escritor o en la que se cuenta el proceso de elaboración del texto narrativo, que puede ser el mismo que el lector tiene en sus manos. En la metaficción enunciativa, el efecto de realidad se rompe de manera explícita mediante procedimientos que contradicen los códigos narrativos convencionales, tanto en lo que concierne a la historia como al relato. Esa ruptura se produce en el proceso de enunciación y no en la diégesis. Desde el inicio, el relato metafictivo enunciativo, a partir de su autoconciencia y autorreflexividad, pone de relieve su ficcionalidad. Proclama, así, su disidencia respecto del modelo establecido sin dejar de ceñirse a él, pues no se presenta como autobiografía, ensayo crítico, testimonio o relato histórico sino como una obra de ficción. La metaficción enunciativa produce una paradoja: niega la existencia de las narraciones ficticias poniendo de relieve que toda narración es en realidad una ficción. En este caso, se privilegia la función metalingüística por sobre la poética y se inclina la balanza en favor del relato por sobre la historia (Orejas, 2003).

Son cuatro las características de la metaficción enunciativa: autoconsciencia, autorreflexividad, ficcionalidad e hipertextualidad⁴. *El impostor* cumple con todas, incluso con la ficcionalidad, porque es Marco quien se arroga la creación de una "autoficción". La siguiente cita lo expresa con claridad:

El artículo de Vargas Llosa se titula "Espantoso y genial" porque el novelista peruano entiende que hay en Marco una forma espantosa y genial de novelista, porque advierte que Marco opera como un novelista y que el resultado de sus operaciones es en cierto modo idéntico al resultado de las de un novelista; también porque intuye que el impulso que lleva a Marco a inventar y el origen de sus mentiras son los mismos que los de un novelista.

Es una intuición exacta. La literatura es una forma socialmente aceptada de narcisismo. (...) Como Marco, el novelista no crea esa ficción de la nada: la crea a partir de su propia experiencia; como Marco, el novelista sabe que la ficción pura no existe y que, si existiera, no tendría el menor interés, ni nadie se la creería, porque la realidad es la base y el carburante de la ficción: así que, como Marco, el novelista fabrica sus ficciones

⁴ En estos casos, el texto remite a sí mismo o a otros textos del autor "desdoblándose por medio de nuevos relatos en segundo grado, puestos en conexión con la historia principal, que se proyecta o se refleja en ellos" (Orejas, 2003, p.137).

maquillando o tergiversando la verdad histórica o biográfica y mezclando verdades y mentiras, lo que realmente ocurrió con lo que le hubiera gustado que ocurriera o le hubiera parecido interesante o apasionante que ocurriera pero no ocurrió. (Cercas, 2014, pp. 204-205)

Acá está la paradoja del texto: Cercas reivindica la verdad partiendo de su carácter inasible. Precisamente por ser Marco quien aporta la ficción, Cercas necesita de una metaficción enunciativa que desarme esa ficcionalidad emprendiendo una búsqueda a través de la historia, la misma que Marco utilizó para entramar sus mentiras. Al personaje Cercas no le queda más alternativa que optar por la metaficción enunciativa, para desarmar esa masa de mentiras y verdades, abrir preguntas y sólo cerrarlas de manera tentativa y provisoria. La metaficción enunciativa sirve para analizar el modo en que el personaje de Cercas se interroga sobre Marco y utiliza sus preguntas como motor de la búsqueda. Ahora bien, tal como dijimos, según Hutcheon, la metaficción historiográfica no tiene por objetivo contar una verdad cerrada y generalizable, sino proponer preguntas y buscar contradicciones que conciernen tanto a los posibles enfoques históricos, como a sus vínculos con las ficciones. Efectivamente, la impostura de Marco impuso un problema no previsto en los debates sobre la memoria: ¿qué pasa cuando lo que se derrumba no es la tesis negacionista respecto de la Shoá sino la credibilidad del testimonio ubicado en la posición del que tiene la razón política y moral, al menos según la mirada del autor? Este problema, del que se alimentaron los negacionistas, no puede ser abordado por fuera de una reflexión sobre el contexto discursivo al que pertenece el lenguaje y las textualizaciones precedentes a las que debemos referirnos, y ambas son ocupaciones de la metaficción historiográfica tal como la caracteriza Linda Hutcheon.

Para demostrar esta tesis, el autor explora el vínculo entre la historia de España y la génesis de la impostura de Marco y el modo en que esa historia de guerra, dictadura y transición hizo posible y verosímil el falso testimonio. Sin la metaficción se presentan algunos riesgos: ¿cómo estar seguros del testimonio de primera mano de un impostor confeso? La metaficción enunciativa e historiográfica de Cercas reivindica la verdad, pero no como algo asequible sino como norte que estructura el entramado argumentativo y narrativo de la obra.

Bibliografía

Alter, R. (1975). *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, USA: University of California Press.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.

- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- (1973). *Le degré zero de l'écriture*. Paris, France: Seuil.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Buenos Aires, Argentina: Literatura Random House.
- Christensen, I. (1981). *The meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Stern, Nabokov, Barth and Beckett*. Oslo, Noruega: Universitetsforlaget.
- Gass, W. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. New York, USA: Alfred A. Knopf
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, Francia: Seuil.
- (1989). *Palimpsestos*. Madrid, España: Taurus.
- (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona, España: Lumen.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid, España: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*. London /New York, England-USA: Methuen.
- (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London/New York, England-USA: Routledge.
- Jakobson, R. (1973). "Lingüística y poética". En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Ariel.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid, España: Fundamentos.
- McCaffery, L. (1982). *The Metafictional Muse: The Work of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*. Pittsburgh, USA: University of Pittsburgh Press.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, España: Arcos Libros.
- Ricardou, J. (1967). "L'histoire dans l'histoire". En: *Problèmes du nouveau roman*. Paris, France: Seuil.
- Scholes, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. Urbana, USA: University of Illinois Press.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York, England-USA: Methuen.

¿ES LA LITERATURA ESPAÑOLA UNA LITERATURA NACIONAL?

Marcelo Topuzian
FFyL, UBA; MELL, UNTREF; CONICET
mtopuzian@gmail.com

Resumen

Se presenta un proyecto de descripción y análisis de las perspectivas teóricas y críticas que actualmente, desde dentro del hispanismo, se atreven a problematizar la inscripción privilegiada y exclusivamente nacional del acontecer literario peninsular. Un breve recorrido por las líneas generales de las propuestas programáticas en los dos volúmenes de *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (coordinados por César Domínguez, Anxo Abuín González y otros) permitirá sentar las bases para una exploración de las posibilidades que hoy se abren para el estudio de las literaturas peninsulares a partir tanto de un posible retrazado de los límites disciplinares e institucionales del campo, como de la elaboración de categorías teóricas y metodologías de análisis que excedan lo que hemos denominado el paradigma de la historiografía de las literaturas nacionales. No basta con enfatizar el carácter comparado, trasnacional, transatlántico de la literatura para construir las condiciones para que su estudio se aventure más allá de los límites impuestos por definiciones naturalizadas y esencialistas de la lengua y la nación.

Palabras clave: historia, literatura comparada, nación, teoría.

Se imaginarán quienes lean este artículo que sólo se podrán esbozar las implicaciones de una pregunta como la que, algo provocadoramente, da título a este trabajo. En Buenos Aires formo parte de un grupo de investigación que se dedica a estudiar tanto la cuestión del nacionalismo en la crítica y la historiografía literaria en la península ibérica, como la de la posibilidad de estudiar las literaturas peninsulares desde perspectivas y metodologías capaces de sustraerse al nacionalismo que ha históricamente permeado en su misma constitución a nuestras disciplinas. Se ha venido trabajando conjuntamente sobre estos temas desde 2012 y está a punto de aparecer nuestra primera publicación colectiva: el libro *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*, que edita EUDEBA gracias al apoyo de Ximena González (Topuzian, 2017). Este trabajo aspira a resumir algunas de las zonas problemáticas que se han abierto a nuestros

proyectos de investigación recientes, pero sobre todo a lanzar algunos interrogantes que puedan servir para la discusión posterior.

El primer objetivo de la pregunta del título es suspender la presunta evidencia del reparto disciplinar usual: el estudio de la literatura supone o bien la especialización en una literatura nacional, identificada con una lengua también definida nacionalmente, o bien la comparación entre dos o más literaturas nacionales. Creo que podemos estar razonablemente de acuerdo en que el sistema disciplinar que distingue la historiografía de las literaturas nacionales y la comparatística –y con esto pretende agotar las posibilidades del estudio de la literatura– está teniendo crecientes dificultades para subsumir bajo esas denominaciones muchos cursos y líneas de investigación literaria recientes, en los que ocupan lugares importantes la diglosia, las migraciones, las traducciones, las identidades colectivas, los espacios geográficos, etc. En un contexto crítico e historiográfico disputado, en el que se imponen cada vez más perspectivas que cuestionan el modelo teleológico que hace de la conformación del estado nacional la piedra de toque de cualquier fenómeno cultural acaecido en los últimos quinientos o, al menos, doscientos años; y en un momento de renacimiento enormemente productivo de la reflexión comparatística según modalidades que han ido muchos más allá de la comparación de obras canónicas de las diferentes literaturas nacionales, las maneras en que organizamos disciplinarmente nuestro trabajo como investigadores –por más actualizados, críticos e incluso contestatarios que nos consideremos– siguen dependiendo de los propósitos y funciones ideológicas que, en relación implícita con dicha conformación, se adjudicó a sí misma la filología hispánica hace ya más de cien años. La paradoja consiste en que, al mismo tiempo que entre los historiadores, como José Álvarez Junco, Borja de Riquer y muchos otros, hay cada vez más consenso en considerar complejo, unilateral, tardío, débil o incluso fallido el proyecto moderno de construcción del estado-nación en España, los investigadores literarios, si bien recurrimos habitualmente como referencia a la obra de los mismos historiadores, seguimos considerando la literatura española como *una* literatura, y además nacional, moderna e inscrita en el concierto de las grandes literaturas nacionales europeas. Pienso que, por el contrario, la literatura española ofrece un caso muy atractivo para volver a pensar de otra manera una cuestión central: la de las relaciones entre literatura y Estado.

El hispanismo ha sido objeto, en este sentido, de oportunas revisiones críticas, entre las que cabe mencionar los estudios de José del Valle y Luis Gabriel Stheeman acerca de sus políticas lingüísticas, o los de Joan Ramon Resina, Thomas Harrington, Brad Epps y Joseba Gabilondo sobre sus políticas culturales e identitarias, entre muchos otros. El imperialismo lingüístico, ideológico y cultural castellano- y península-céntrico que estuvo en el germen mismo de la filología

hispanica, y que tuvo su época de oro con las políticas culturales del franquismo, ha funcionado a menudo como una rémora para la puesta a tono de la disciplina con tiempos como los recientes, cuando las humanidades académicas se han mostrado especialmente sensibles a propósito de cuestiones como la dominación cultural, el sometimiento lingüístico y la opresión identitaria, al tiempo que ganaban una mayor conciencia de sus propios compromisos geopolíticos. La explosión del latinoamericanismo frente a la debacle de los hispanismos peninsularistas y la difícil aceptación de los estudios transatlánticos –al fin y al cabo no otra cosa que un intento de asumir algunos de estos desafíos desde la península que no ha terminado de asimilar estas críticas al hispanismo– son testimonios ejemplares de los efectos todavía presentes de aquel origen problemático. Los conflictos políticos en torno de los nacionalismos peninsulares provocan incluso todavía una desconfianza generalizada respecto de todo estudio comparatístico intrapeninsular, por considerar cualquier planteo de conjunto un intento de sometimiento a la unificación estatal. Sin embargo, es un signo auspicioso que la reciente *Historia de la literatura española* en nueve volúmenes de la editorial Crítica dirigida por José Carlos Mainer haya incluido uno, el último, a cargo de Fernando Cabo Aseguinolaza, dedicado a *El lugar de la literatura española*, entendiendo bajo esta denominación una interrogación crítica acerca de la historiografía nacional de la literatura española, sobre la relación entre centros y periferias, a propósito de las representaciones de la literatura española en otras literaturas, etc. Y más auspiciosa aun es la historia comparada a la que me referiré en un momento.

¿Qué hacer con la investigación sobre literatura española en este contexto? Largos años de latinoamericanismo académico han acabado con el desiderátum teórico y epistemológico del imperialismo cultural peninsular –testimonio de esto es la naturaleza espuria, realizada por burócratas a espaldas de las comunidades académicas locales, de los recientes acuerdos a propósito de la enseñanza de la lengua castellana con el Instituto Cervantes. ¿Tiene sentido hoy y desde Argentina seguir sosteniendo y enseñando que la literatura española es *una literatura nacional* a la par de las otras literaturas europeas que se consideran tales –y que, en este sentido, comparte, por ejemplo, su sistema general de periodización–, pero, cuando es necesario explicar de alguna manera las obvias diferencias, seguir refugiándonos en las figuras de su excentricidad, su periferia, su africanidad, su retraso o su debilidad, que fueron las del hispanismo clásico? ¿O conviene mejor asumir que enseñar e investigar sobre literatura española tiene algo que ver con las literaturas catalana, gallega, vasca y portuguesa de una manera que no se deja subsumir por el aparato conceptual que permite estudiar las literaturas solo como literaturas nacionales? ¿Y que esto constituye un interesante problema literario en sí mismo, que no coincide o se superpone exactamente con el de la simple transnacionalidad literaria, la literatura mundial, la república mundial de las letras o la intercomunicación de literaturas?

La epistemología que opone un origen puro y un desarrollo teleológico contra el señalamiento genealógico del intercambio y la mezcla ya en el origen debe ceder su lugar a un comparatismo radical sin exterior que critique persistentemente las historiografías de las literaturas nacionales, sea capaz de desarrollar nuevas categorías para pensar la historia literaria e imagine nuevos espacios académicos institucionales para desarrollar estas actividades, sin basarse en una oposición abstracta y limitada entre pureza absoluta y dispersión total.

Si bien resta mucho –por no decir todo– por hacer en este camino, creo que pueden ya extrapolarse algunos recorridos interesantes para una investigación como la que estamos intentando postular. Por un lado, una urgente necesidad de reconsideración crítica del canon literario, todavía pendiente, a mi entender, en la literatura española contemporánea. Por otro, la obligación de intentar la lectura conjunta de escritores en las diferentes lenguas de la península, y de pensar el funcionamiento de las traducciones intrapeninsulares. Pero también de las traducciones de autores extranjeros. Son también de interés las literaturas de viajes, dentro y fuera de España, de viajeros españoles y extranjeros. La conciencia creciente del carácter históricamente construido de las compartimentaciones del saber para el estudio de la literatura, y de la configuración de sus objetos, ha llevado a la postulación de operaciones en apariencia menos ideológicamente cargadas, como la geografía literaria o el manejo informático de datos masivos: resta todavía evaluar la productividad real de estos enfoques y metodologías.

El comparatismo intrapeninsular ha sido puesto recientemente a prueba en los dos volúmenes de *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (2010-2016), proyecto comisionado por la Asociación Internacional de Literatura Comparada. La apelación al inglés como *lingua franca* académica en esta publicación, habitual en estas comisiones, muestra tanto la manera en que el proyecto se sustrajo a las disputas lingüísticas intrapeninsulares, como su orientación a la conexión del trabajo de investigadores de dentro de la península con sus colegas en los Estados Unidos, entre quienes perspectivas como las desarrolladas en estos libros –por circunstancias acuciantes para el peninsularismo dentro del hispanismo norteamericano– resultan más que seductoras. Cabe preguntarse, sin embargo, si estas circunstancias no son parecidas en el caso de los hispanismos latinoamericanos, y si no deberíamos sentirnos más atraídos por estos puntos de vista en principio y en apariencia ajenos a nuestras tradiciones.

Los dos volúmenes, separados en su fecha de publicación por seis años y con cambios en su coordinación (César Domínguez y Anxo Abuín González han participado de ambos, y Fernando Cabo Aseguinolaza y Ellen Sapega sólo de uno), guardan importantes diferencias entre sí, que son testimonio de las transformaciones del

campo en estos últimos tiempos. No podré referirme, sin embargo, a estas más que interesantes diferencias en este espacio, y optaré por considerar, por el momento, el proyecto como un todo.

Así, entiendo que son cinco las líneas fundamentales de investigación que esta publicación intenta abrir, más allá del propósito *macro* de construir las condiciones para el desarrollo de unos estudios ibéricos comparados capaces de reunir el estudio de las literaturas castellana, portuguesa, catalana, gallega y vasca. Esas líneas, que en este espacio sólo voy a poder mencionar, son:

1. la lectura crítica de la historiografía de las literaturas nacionales;
2. los estudios sobre diglosia y bilingüismo en la literatura;
3. la configuración de las literaturas menores o minoritarias;
4. la geografía literaria como línea metodológica alternativa respecto de la teleología histórica; y
5. la definitiva introducción en la península de los estudios culturales españoles, más de veinte años después de la pionera antología de Helen Graham y Jo Labanyi.

Un problema importante de estos volúmenes –y que no tenía el volumen nueve de la *Historia* dirigida por Mainer a cargo de Cabo Aseguinolaza– es la dispersión que surge de que se trate de un proyecto colectivo que involucró a casi cien investigadores. No solo la posibilidad de la elaboración teórica integrada se resiente con esto, sino que también se expone la disparidad y la asincronía de la investigación actual en literatura española.

Sin embargo, la cuestión central que se desprende del análisis de este primer gran intento de comparatismo intrapeninsular contemporáneo es qué constituye un problema comparatístico en cuanto tal. No alcanza con armar repertorios de obras o autores alrededor de un género o un tema saltando las fronteras nacionales o lingüísticas. No se trata de descubrir nuevos autores, textos o hechos literarios omitidos por la historia y crítica de la literatura española; ni siquiera de admitir perspectivas que permitan leer otros temas y problemas, sino de dar o no lugar a la posibilidad de una reconfiguración profunda de la disciplina. Pero solo una evaluación teórica, metodológica y epistemológica del trabajo que desarrollamos como investigadores y sus conceptos y herramientas-guía en el campo de lo que me permitiré denominar, para simplificar, las literaturas de la península ibérica, podrá habilitarnos a encarar de manera creativa, actual y seductora para nuevas generaciones de estudiantes e investigadores el estudio de los objetos que nuestra formación como hispanistas nos ha enseñado a amar. Se impone entonces abandonar definitivamente los modelos teleológicos modernocéntricos que restringen

la literatura a cumplir un papel prefijado en la conformación de una cultura nacional, soporte de un Estado que depende de la nacionalización de la población y el territorio. La literatura española no tiene por qué ser víctima del complejo de inferioridad resultado de la supuestamente deficiente modernización de la cultura nacional, ni del simétrico culto a la diferencia primitivista y pintoresquista, espiritualista y mitificante, garantía de un imperialismo que se refugia en lo lingüístico y lo cultural –cuando fallan las pretensiones comerciales sobre las excolonias–. No hay nada más atractivo hoy, cuando el comparatismo renace de sus cenizas promoviendo nuevos métodos de estudio y concepciones de la literatura, que un estudio académico capaz de incluir lenguas y nacionalidades diferentes y en constante diálogo y conflicto entre sí. El carácter intrínsecamente comparatístico de lo que podríamos seguir llamando literatura española, o peninsular, o ibérica, es lo que impone la necesidad de la teoría, para pensar cómo configuramos un objeto de estudio que no es una literatura nacional homogénea, sino un conjunto de tradiciones y prácticas literarias no simétricas ni sincrónicas en un Estado que no las ha reconocido y promovido por igual a lo largo de la historia, según han hecho visibles los importantes cambios ocurridos en los últimos tiempos. Hasta ahora, tengo la impresión de que los conflictos políticos a propósito de las nacionalidades en la propia península han tendido a impedir o enturbiar la elaboración teórico-conceptual necesaria para pensar este nuevo objeto, más allá de la habitual negligencia acerca de estas cuestiones por parte del hispanismo peninsular; pero esto no tiene por qué ocurrir también fuera de la península. La posibilidad de intervención en este campo de verdadera invención teórico-metodológica puede resultar enormemente atractiva para los jóvenes investigadores locales, sobre todo si nos permitimos una reflexión más técnica que principista como la de este trabajo. Pero implicaría también una reconfiguración de lo que entendemos por teoría, y tomar distancia de la contraposición puramente ideológica entre generalización teórica y especialización crítica o historiográfica, que tanto mal le ha hecho al hispanismo: muchas veces la historiografía literaria se ha dejado guiar por concepciones de la evolución literaria tan generales que resultan completamente in-analizadas, y al contrario, la reflexión teórica ha demostrado estar más atenta a la especificidad de los fenómenos literarios efectivos.

Y esto podría dar lugar también a una nueva revisión historiográfica crítica de los orígenes y el desarrollo del hispanismo argentino y latinoamericano, pero esto sería ya materia de otra intervención.

Bibliografía

Cabo Aseguinolaza, F. (2012). El lugar de la literatura española. Vol. 9. En Mainer, J. C. (ed.). *Historia de la literatura española*. Barcelona, España: Crítica.

Cabo Aseguinolaza, F.; Abuín González, A. y Domínguez, C. (eds.). (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Volumen I. Amsterdam y Philadelphia, Holanda y EEUU: John Benjamins.

Del Valle, J. y Gabriel-Stheeman, L. (eds.). (2004). *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua*. Frankfurt y Madrid, Alemania y España: Veruert-Iberoamericana.

Domínguez, C.; Abuín González, A. y Sapega, E. (eds.). (2016). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Volumen II. Amsterdam y Philadelphia, Holanda y EEUU: John Benjamins.

Epps, B. y Fernández Cifuentes, L. (eds.) (2005). *Spain beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity*. Lewisburg, EEUU: Bucknell University Press.

Gabilondo, J. (2016). *Before Babel: A History of Basque Literatures*. [S.l.]: Barba-roak.

Graham, H. y Labanyi, J. (eds.). (1996). *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford y Nueva York, Reino Unido y EEUU: Oxford University Press.

Harrington, T. S. (2015). *Public Intellectuals and Nation Building in the Iberian Peninsula, 1900-1925. The Alchemy of Identity*. Lewisburg, EEUU: Bucknell University Press.

Resina, J. R. (2009). *Del hispanismo a los estudios ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Topuzian, M. (comp.). (2017). *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

ESTUDIOS DE ORALIDAD

MÉTRICAS HISPÁNICAS EN EL FREESTYLE RIOPLATENSE

Matías David Massarella
(UNIPE-UNLP)
matias.massarella@unipe.edu.ar

Resumen

El trabajo aborda algunos diálogos entre las voces escritas de la literatura oral española medieval y renacentista y el RAP argentino contemporáneo desde una perspectiva etnográfica (Rockwell, 2009) que intenta documentar algunas apropiaciones de métricas, formas estróficas y recursos estilísticos, así como de métodos de composición y conocimientos musicales en prácticas performáticas realizadas por jóvenes convocados en torno a la cultura del Hip Hop. Destacamos los usos del octosílabo y de figuras como la *rima*, la *aliteración* y el *encabalgamiento* como principios constructivos del trabajo de composición oral en el contexto de las competencias de *freestyle*, un tipo de evento en el que dos o más participantes, de manera individual o grupal, compiten ante un jurado y el público en una contienda de ingenio, originalidad, consistencia y demás variables de evaluación como el *Flow*, los *punchlines*, los *berretines*, entre otras, o rondas abiertas de composición oral en la que se improvisa sobre un concepto, temática, o serie de palabras.

Indagar sobre este tipo de prácticas que acontecen en el cotidiano de muchos centros urbanos en la actualidad resulta indispensable para conocer en profundidad los modos diversos de circulación de la tradición de la poesía oral y de otro tipo de prácticas que toman en cuenta lo poético como forma de participar en la cultura. Según Robin (1993) estas apropiaciones de prácticas letradas hacen *estallar* a la noción de literatura como concepto *unívoco*, aunque entablan relaciones en las que sus saberes se entraman de maneras particulares.

Desde una perspectiva de la didáctica de la literatura (Cuesta, 2006, 2012) estos *otros* saberes de las culturas juveniles en torno a la lectura y la escritura, en sentido amplio, son un insumo que resulta necesario conocer para poder repensar constantemente a la lengua y la literatura como objetos de enseñanza en los diversos niveles educativos.

Palabras clave: freestyle, hip hop, métrica, poesía.

En las últimas décadas el fenómeno cultural del hip hop se ha expandido y diversificado en las grandes ciudades del mundo entero. Aficionados o profesionales, de manera lúdica o como modo de vida, la figura del rapero/a o MC´s es habitual en el imaginario cultural contemporáneo.

Algunos autores han privilegiado un acercamiento sociológico (Mingardi Minetti & Román, 2009), intentando reconstruir y comprender las dinámicas de los grupos o bandas (*crew*), en su caso en la ciudad de La Plata. Otros, desde los estudios filológicos o literarios, han intentado dar cuenta de la utilización de recursos retóricos y estilísticos o de las diferentes figuras o *tropos* literarios en letras de canciones "transcriptas" o versificadas por el investigador (Pujante Cascales, 2009).

En el ámbito del Hispanismo, desde hace ya algunas décadas existen estudios que se han preocupado por describir y ofrecer diversos acercamientos académicos al universo del rap (Unamuno, 2001; Bernabé, 2014), tomando en cuenta su relación con los estudios sobre la poesía medieval y renacentista en sus sustratos artísticos orales. Asimismo, para reconstruir la oralidad poética medieval es destacable el trabajo de Zumthor (1987), precisamente por la caracterización que realiza acerca de lo performático en la poesía medieval. Así lo refiere Unamuno (2001) al destacar que el uso de la voz y el cuerpo en la poesía medieval consiste en un arte vocal y masivo que trasciende las épocas en diferentes prácticas de improvisación oral, que toman características particulares al seno de las culturas globales:

Características éstas que, por mi parte, no dudo en referir a fenómenos como la *popular music* y, dentro de ella, al rap, heredero de una poesía vocal que, bajo nuevas vestiduras, vuelve a ocupar un lugar importante en el ámbito de la cultura humana, ahora que la literatura ha sido englobada en la comunicación de masa en virtud del proceso de "desdiferenciación" responsable de un acercamiento entre el arte y la vida, viejo sueño vanguardista que ha sumido en el pánico a buena parte de la clase intelectual. En este orden de cosas, sería posible establecer un paralelo entre el arte vocal y musical de los juglares medievales y algunas características de nuestros raperos actuales, empresa que excedería, sin embargo, el aliento de esta breve intervención. (p. 237)

Esta "desdiferenciación" puede complementarse con lo propuesto por Regine Robin (2006) quien discute la univocidad del concepto de literatura al señalar que

Ya no hay una literatura, ya provenga del círculo amplio o del círculo restringido. A partir de ahora hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario. (p. 53)

Esta postura considera superada la discusión entre alta/baja cultura, o cultura letrada y cultura de masas, o entre lo que es considerado o no "literatura". Creemos que esta posición posibilita operaciones críticas diversas sobre una literatura estallada o desbordada de sus límites, pero que converge en una multiplicidad de prácticas y objetos culturales. Así, el RAP se presenta como otra de esas prácticas que toman en cuenta lo poético o lo literario y, agregaremos, lo performático como principios compositivos. Estos tres órdenes configuran el hecho artístico, la intervención del Mc o Maestro de Ceremonias, que con sus líricas avivará el fuego del pensamiento colectivo.

Como lo sugieren los estudios mencionados, la continuidad relativa de prácticas poéticas de composición oral se ancla en la historia literaria medieval y perdura hasta nuestros días. En otros trabajos (Massarella, 2014) estudiamos los movimientos de la subjetividad en poemas escritos en un corpus de fuentes medievales latinas, hispánicas y célticas. De allí concluimos que durante los siglos X-XIII, de consolidación de las lenguas romance, la plasticidad literaria se manifestó en una cosmovisión poética compartida, organizada alrededor de comunidades escriturarias y artísticas, ya sea en las cortes, en las fiestas populares, o en los momentos de encuentro entre castas. Observamos preliminarmente que durante estos siglos comienza a modelarse en los diferentes reinos de Europa un procedimiento artístico que era algo más que un recurso literario en el que se destaca, sobretodo, el lugar que ocupa la representación de la subjetividad. Algunos teóricos han denominado a este procedimiento *performing self* (Stevens, 1978) asociado a la intervención oral y física del poeta, la posibilidad de transponerse en los sujetos líricos posibles, de utilizar máscaras, de referirse a sí mismo o ficcionalizar lo biográfico. En consonancia con esta línea, el "yo performático" pervive transfigurado pero reconocible en el RAP, en palabras de Bernabé (2014), la poesía plebeya.

Para ir al punto, nos posicionamos desde la etnografía cultural (Rockwell, 2009) para realizar un acercamiento a cómo definen el rap y sus elementos, jóvenes que asisten a un "taller de rimas" en Cósmiko, un centro cultural de la ciudad de La Plata. A partir de las observaciones y la participación del espacio durante casi dos años reconstruiremos cómo entienden y definen esta práctica los sujetos que participan de ella.

El universo hip-hop: Los cuatro elementos

Existe diversa información sobre los orígenes de la cultura Hip Hop, accesibles en cualquier buscador online de uso masivo o especializado. Series como "Get Down" (Netflix, 2016, 2017) o documentales como SCRATCH (Doug Pray, 2001) narran una épica sobre el Bronx y las personas que llevaron adelante las primeras movidas raperas:

El arribo a Estados Unidos se da de la mano de Clive Campbell (Kool Herc), jamaiquino, que se instala en el barrio del Bronx alrededor de 1970 y comienza a expandir este estilo de música que se basa en la mezcla de dos discos iguales que se escuchan con segundos de diferencia, a fin de que se alarguen los tiempos musicales –dijing–, a esto se le suman luego pasos de baile característicos –break dance–, la creación de rimas –rapeo– y posteriormente se le suma otro fenómeno emergente y muy ligado a lo urbano: el grafiti. Estas prácticas se denominan en general, “cuatro elementos”. (Mingardi Minetti & Román, 2009)

De allí en adelante es historia conocida. Como se sigue del fragmento, el RAP es uno de los *elementos*, y si bien se trata de una práctica particular, puede presentarse con distintas modalidades (competencias, eventos, batallas, consignas temáticas, personificación de objetos, entre otras). Todas ellas incluyen a los Mc’s (maestro de ceremonias) demostrando destrezas líricas, de manera individual o grupal; el público, el dj, los organizadores o comentaristas, el jurado, etc., ocupan un lugar preponderante en la cultura Hip Hop. Respecto al universo del Hip Hop, los jóvenes que asisten al taller suelen conversar o proponer temas de improvisación que refieren a los elementos. Entre las charlas informales que se dan entre ellos antes de realizar las improvisaciones se suele hablar de otras competencias que escucharon en las plazas o en Internet, así como de referencias a la mística y la cultura del Hip Hop, las escuelas, sus tendencias. Esto hace que aquellos que no son consumidores habituales de rap no comprendan ciertas referencias o muletillas que son retomadas al momento del *freestyle*.

El Rap

El RAP, propiamente dicho, es la práctica de decir, a través de rimas ingeniosas y demás destrezas líricas, un mensaje que represente a la cultura Hip Hop. Estos tópicos no han sido estudiados de manera sistemática, pero el estudio de Unamuno (2001), mencionado anteriormente, ofrece algunas recurrencias o regularidades temáticas a tener en cuenta, como las narrativas autobiográficas, la crítica social, la lírica amorosa, o la reflexión sobre el propio RAP. En este sentido, una fuerte presencia performática organiza parámetros que delimitan los tópicos habituales: historias de vida signadas por la marginalidad, luchas internas por la emancipación a través del arte, referencias metapoéticas acerca de las destrezas o habilidades del rapero o de su crew, entre otras.

Como dijimos, el RAP posee diferentes modalidades, pero las tendencias mayoritarias son la ronda de improvisación (*Cypher*) o la batalla, ya sea individual o por equipos. Cada modalidad puede procurar la utilización de consignas, temáticas,

o palabras a las que los Mc's deben ceñirse, o bien ser simplemente un ejercicio libre de improvisación, sin temática previa pero intentando recuperar lo que dicen los otros raperos.

Freestyle

El *freestyle*, por lo tanto, será al RAP lo que un enunciado es a la lengua, es decir, refiere al acto mismo de la improvisación oral, una enunciación lírica con un énfasis puesto en lo rítmico. Rimas encadenadas en métricas y estructuras que se desenvuelven al compás de una base rítmica regular (*beat*) "disparado" por el DJ o *beat-boxer*. El objetivo del freestyle es improvisar de manera fluida sobre la base (tener *flow*) tanto en lo técnico (los *skills*, el uso del aire y la voz, etc.) como en el contenido y la impronta. Dicho de otro modo, el objetivo del Mc es poder fluir por las barras demostrando destrezas y habilidades líricas que sirvan de argumento para ofrecerse como el mayor representante de la cultura Hip Hop. La confluencia de estos requisitos definen al RAP actual y se relacionan con su épica y marcas identitarias globales (Bernabé, 2014).

Versos y barras

A diferencia del verso como unidad, la medida métrica sobre la cual improvisan los Mc's se denomina *barra*. Este nombre, al igual que en el sistema de notación musical, refiere a la barra que separa los compases en el pentagrama. En el espacio de cada barra el Mc improvisa una medida métrica que podríamos equiparar a un verso (este es un ejercicio que realizamos a fin de poder encontrar un punto de comparación entre la noción de verso y la de barra). Sin embargo, vale advertir que al tratarse de improvisaciones exclusivamente orales, la noción de verso puede resultar insuficiente a la hora de describir los fenómenos métricos y estilísticos que ponen en juego los competidores de *freestyle* o los participantes del *Cypher*.

En consecuencia con esto, la métrica del rap dependerá estrechamente del tipo de *beat* o base, pero también de la habilidad del rapero para aumentar o disminuir la velocidad de sus sílabas (*dobletempo*, *downtempo*, etc.), o de la posibilidad de escandir cesuras, alargamientos vocálicos, interjecciones, modulaciones de la voz, entre otros elementos ya tradicionales en el género.

Entradas

Se denomina a las veces que le toca al Mc entrar al *beat* para decir las barras que le corresponden. Al igual que otros géneros de improvisación como la payada o la improvisación campera, el desafío es la demostración de la destreza o los *skills*,

y la habilidad de rimar con potencia y contenidos. Pero sobre todo se tiene en cuenta la capacidad del artista para proponer una idea, un *acote*, y cerrar el mensaje en el tiempo determinado por el ritmo. A continuación veremos algunas *entradas* de *Freestyle* en modalidad batalla para ilustrar algo de lo que venimos exponiendo.

Métricas

Al consultar a los jóvenes Mc's que asisten al taller de rimas sobre a qué se referían con métricas ellos realizaron algunas precisiones:

B: Métricas son las estructuras, cómo hacer que entre cierta idea en una estructura, tipo una barra.

C: Sí, pero por ejemplo hay algunos chabones que tienen mucha técnica en métricas pero que no dicen nada.

B: Las métricas son en realidad una parte digamos. Cruzar palabras, hacer calambures, o sino con los sonidos de las rimas.

Como se sigue de los comentarios de los jóvenes, la utilización de estos conceptos, que tienen un larga tradición en la cultura letrada, es apropiada y adaptada a los usos del Rap, variando en sus definiciones de lo que los estudios literarios entienden como métrica (no se refieren al número de sílabas, sino al modo de encadenar las barras y las ideas). Entre otras cosas, también me comentaron que "sin rima no hay rap posible" (Bringer) o que

se usa mucho lo de "tirar tablas", o sea agarrás una palabra y empezás a rimar todas las que siguen con la misma palabra, pero con ritmo... y haciendo calambures que sería por ejemplo, "estoy compitiendo en la Sucre porque creo, creo en su credibilidad y *su*-crecimiento" (el resaltado es nuestro).

En las palabras de Bringer vemos que algunos raperos creen que deben estudiar los recursos de la poesía porque "te dan más herramientas".

En algunos de los encuentros a los que asistí en el taller me quedé aparte e intenté prestar oído para escandir la improvisación como si se tratase de versos, pero intentar contar las sílabas para tratar de determinar algún modelo regular, intentar aplicar modelos métricos propios de la tradición poética a lo que ocurría en las barras del RAP resultaba algo artificioso. De allí que nos pareciera más interesante dejar de lado por un momento el análisis interno de los procedimientos retóricos utilizados por los improvisadores, que sin duda resulta un ejercicio revelador de

indagación, para comenzar a mostrar los funcionamientos del “yo performático” y los modos en que los jóvenes se apropian de conocimientos que retoman saberes sobre lírica y la poesía, sin ceñirse sólo a ellos a la hora de componer.

Acru – el poeta del rap. 0:37 a 1:00 (Acru- |Estructura, Flow y acotes| Batallas de Rap –) 1:20 – 1:33

“Ey, infame, deje de mancharme, me toca comenzar,
era mi fan y ahora me quiere copiar el estilo original/
ei ei no tenes nada para ganar,
te tengo cara a cara y ya no me sos rival,

Yo suelto Rap en párrafos, se muere como Lázaro,
van a reventa l tártaro, la que te está jodiendo todo el párpado,
cortaron las raíces pero sigue vive el álamo”

yo no hablé porquería, tu cuerpo llora
y hoy en día se muere y mejora tu melancolía.
El rap es lo que tengo, mis rimas son robustas
vos empezás a llorar, perro, y te morís de angustia”

Sur-Micrófono-Estrella (Dany vs Krónico, Round 2, en *El surgimiento*. 2:55-3:55)

Dani

No hay sur ni micrófono ni estrella,
solo hay un rapero no monótono que así deja su huella,
en cada *lorto* que va y mata plebeya
Dani pone palizas, el sur pone las huellas.

Krónico

Noo, este es el Mc que te mata y te atropella,
en el sur agarro el micrófono, el surgimiento de una estrella
así que, te puedo demostrar con rimas bellas
que yo vengo a surgir, vo’a resurgir doncella.

Dani

Buen argumento que no funca,
no se si será por vos o por todas tus junta’,
que se le juntan las preguntas juntas,
en el sur agarra el micrófono, y en Capi... nunca.

Krónico

Tenés razón, en capi no, no agarro el micro
pero te puedo matar tranquilo con esta rima,
que hables de mi junta me baja el autoestima,
ahora sentís mismo que el Quinto sintió conmigo.

**Krónico Vs Naim (Krónico vs Naim, Round 2, en *El surgimiento*. Disponible en:
Temática: Latinoamérica, 6 entradas cada uno. 0:36 – 1:55)**

Krónico

Me meto tranquilo, cada vez que suelto lo bueno que te puedo mostrar freestyle
vos escuchas mi forma de rapear y decís que te vas para Paraguay, una *piparaí*
vos buscas mi rapero puede estar como en Jamaica un rastafar I
cada vez que empiezo a rapear tranquilo clavo Uruguayy ayy ayy

Naim

Como un rastafar I, yo vengo a fumar como en Jamaica,
no puedo acotar todo el rap que habla, por eso que estos loros seguro hablan
aah, ahh, me hablan de Latinoamérica
pero no pueden porque yo soy nativo en la métrica

Krónico

Me escuchan y se desesperan mira esta fiera va pa fuera
rapeando en esta era, otros desesperan,
mi rap puede mostrar un ritmo que no prolifera
si mi ritmo se puede alargar como se alarga la cordillera.

Naim

no pode hacer lo quebrado vengo haciendo estilo hermano
vengo a demostrar, gusano, vo estas flayando que yo soy un diablo.

Krónico

eii yo lo hago, rapeás y vas
buscando en el compás rimas
de otra historia, no se que me hablás
flashás y vas a mirar mis líneas que son mejor
que Colombia.

Conclusión

En la actualidad, las perspectivas mixtas problematizan la construcción científica
pura y los medios tecnológicos ofrecen nuevas herramientas para abordar la ora-

lidad de manera sistemática. El RAP y su estudio no pueden estar ajenos a estas dinámicas que proponen cruces para abordar nuevos objetos de la cultura popular. En nuestro caso, el estudio de la improvisación oral con herramientas de la teoría literaria y los estudios culturales. Este trabajo se presenta, entonces, como un acercamiento o esbozo a futuras indagaciones. Concluimos que el estudio de las prácticas performáticas como el RAP o la composición musical no puede llevarse a cabo tan solo con los conceptos de la filología o los estudios literarios. En cambio, creemos con Bernabé (2014) que para estudiar estas líricas es necesario no disociarlas de su materialidad, eminentemente sonora y en estrecha relación con dispositivos tecnológicos (mic's, consolas, o el *beatboxer*), por lo que las métricas y los esquemas estróficos desde los cuales estudia el literato serán insuficientes para dar cuenta de una diversidad de fenómenos estilísticos de diferente índole (vocálico, lírico, prosódico, performático, etc.) que son puestos en juego en el *freestyle*, y que sin duda no se hallan aislados de otros conocimientos canónicos que la cultura letrada ha descrito para las literaturas orales. Asimismo, el *freestyle* se enmarca en otras prácticas orales de composición como puede ser el contrapunto, la payada, las competencias de insultos, entre otras formas de la cultura popular centradas en la oralidad poética y con una gran pervivencia en Argentina y la región.

Para resumir, en el presente trabajo hemos expuesto algunas consideraciones sobre el *freestyle* rioplatense en relación a las tradiciones líricas medievales, especialmente en sus vínculos con el *performing self* (Stevens, 1978) o *yo performático*, cuyas raíces se rastrean en las voces escritas de la oralidad poética medieval y renacentista. Salvando las distancias, creemos que es en la confluencia de los estudios literarios y los estudios culturales donde las prácticas literarias actuales emergen como un objeto de estudio sobre el cual continuar indagando. Prácticas como el *freestyle* tienen actualmente un ingreso notable en los consumos culturales juveniles, por lo que creemos que fomentar estudios sobre este tema pueden contribuir a futuras investigaciones desde una didáctica de la literatura de perspectiva social y cultural (Cuesta, 2006; 2012) que se ocupe de pensar en los procesos de formación del rapero en relación a la educación formal, especialmente en sus posibles aportes para la enseñanza de la poesía en la escuela secundaria.

Bibliografía

Bernabé, M. (2014). *Rap: poesía plebeya*. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-2014/essays1/bernabe.html>

Cuesta, C. (2006). *Discutir sentidos: La lectura literaria en la escuela*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

— (2012). *Lengua y Literatura: disciplina escolar. Hacia una metodología circunstanciada de su enseñanza* (Tesis Doctoral) Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.641/te.641.pdf>

Mingardi Minetti, M. & Román, C. R. (2009). Culturas juveniles: prácticas de hip hop en la ciudad de La Plata. *Question*. 1(23). La Plata. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/831/732>

Massarella, M. (2014). La lírica románica medieval y renacentista en la formación en Letras : El caso de la UNLP (1900-1990). Trabajo presentado en *V Jornadas de Graduados-Investigadores en Formación FaHCE-UNLP*, Ensenada. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3948/ev.3948.pdf

Unamuno, E. S. (2001). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap. *Actas del XIX Congreso de la Asociación Hispanista Italiana*. Roma, 16-18 de septiembre de 1999. Unipress. pp. 235-242.

Pujante Cascales, B. (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de violadores del verso. *Revista Tonos Digital*. (17). Recuperado de <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/312/232>

Robin, R. (2002). "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura" en Ange-not, M., et. al. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI. pp. 51-56.

Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.

Stevens, M. (1978). The Performing Self in Twelfth-Century Culture. *Revista Viator*. 9. pp. 193-212.

Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix*. Paris: Seuil.

Videos utilizados

Acru [R4P] (2017, marzo, 14) Si te cebas con Acru pierdes/ batallas de freestyle. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=b5670dlHlok>

Dany vs Krónico [Sucre producciones](2017, abril, 18) Dani vs Kronico - Cuartos de Final - El Surgimiento- Round 1 - La Plata. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=otuJXQHeq_E

Naim Vs Kronico [Sucre producciones](2017, abril, 19) Final - El Surgimiento-
Round 1 - La Plata. Recuperado
de:<https://www.youtube.com/watch?v=IOGRkt9xEMY> Krónico vs Naim

**LITERATURAS
COMPARADAS Y
CONTRASTIVAS**

RETÓRICA Y POESÍA: DON QUIJOTE LECTOR DE CICERÓN

Carlos Enrique Castilla
Universidad Nacional de Tucumán
castencar@hotmail.com

Resumen

En la *Segunda Parte del Quijote* (1615) hallamos una escena que ha llamado nuestra atención. Es el pasaje del capítulo XVI donde el Caballero de la Triste Figura se encuentra con el Caballero del Verde Gabán y entabla una conversación que, entre otros temas, recae en las particularidades de la poesía y de las letras. La práctica comienza cuando en poco más de cinco líneas el caballero del Verde Gabán hace un recorrido por los hitos de la literatura grecolatina y expresa su preocupación debido a que su hijo manifiesta un profundo interés en el ejercicio de la literatura. Este requiebro da pie para que Don Quijote despliegue su defensa de la poesía. Lo interesante de esta disertación quijotesca radica en el hecho de que el personaje cervantino recupera argumentos y tópicos ciceronianos. Dos textos del Arpinate dialogan en este pasaje: por un lado, la *Pro Archia poeta oratio*, un discurso pronunciado hacia 62 a.C., en el juicio contra el poeta Arquías acusado de usurpación de la ciudadanía romana y, por otro, *De oratore ad Quintum fratrem*, escrito hacia 55 a.C. El discurso forense de Cicerón es bien conocido porque la defensa del poeta se convierte en una defensa de la poesía y de las humanidades; mientras que el tratado dedicado a su hermano Quinto resulta una suerte de compendio del arte de la elocuencia. En esta oportunidad propongo una lectura intertextual del discurso de Don Quijote en diálogo con algunos pasajes de las obras ciceronianas mencionadas para dejar ver cómo los argumentos de la defensa del de la Triste Figura se engarzan en una tradición de escrituras y lecturas.

Palabras clave: Cervantes, Cicerón, poesía, retórica.

La intertextualidad: Los espejos

La convocatoria a este XI Congreso Nacional de Hispanistas bajo el lema "Los nor-tes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas" me llevó a pensar –como sucede cuando se regresa a un lugar amado– nuevamente en *El Quijote*. Resulta que, al dirigir la mirada en torno a recorridos textuales y vitales, se me impone –casi inevitablemente– la obra de Cervantes con su personaje siempre trashu-

mante, siempre haciendo camino al andar; porque, quizás, como ningún otro, el caballero manchego sólo se comprende cabalmente –si es que podremos comprenderlo del todo alguna vez– desde su itinerancia. Solamente él parece tener el arrojo necesario para salirnos al encuentro en algún cruce de caminos y arremeternos en una vuelta de página con sus palabras para dejarnos intranquilos, pensativos, vueltos sobre nosotros mismos. Siempre que retorno a *El Quijote* me asaltan idénticas inquietudes como las que me acometen cuando contemplo los cuadros de Velázquez: podemos saber cuál es su contenido, la temática, la paleta insistente del artista, pero cada vez que nos enfrentamos a ellos hay un detalle que no habíamos visto antes, una mirada furtiva que nos asalta desde alguna parte del lienzo y; hasta se nos ocurre pensar “eso no estaba allí”. La experiencia vital de lectura y de encuentro con las obras de arte se constituye, así, en un acto de configuración de sentidos en el que, parafraseando a Paul Ricoeur (1985), sin lector que se lo apropie no es posible desplegar los universos simbólicos de los textos y recorrer los infinitos mundos de significados contenidos en ellos (p. 297). Esa capacidad de evocación de universos personales que poseen las obras de arte reside en lo que Ernst Gombrich (2002) despliega ante nuestros ojos cuando afirma que “las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras” (p.9).

En ese carácter especular, creo, reside la alquimia del texto cervantino. ¿Alguna vez han prestado atención a lo que sucede al mirarnos en un espejo? Cada mañana somos testigos de esa magia que muestra y oculta, que dice y calla. Al mirar el espejo, ¿qué vemos? Miramos hacia el frente y nos devuelve nuestra propia imagen que no podríamos ver si no fuese por el reflejo; pero, además vemos simultáneamente lo que tenemos a nuestras espaldas, aquello que nos acecha desde un lugar que de otra forma nos está negado percibir. El espejo, las obras de arte, su magia perceptual, tienen razón de ser, precisamente, en ese juego. Por ello, como afirmaba Umberto Eco (1993), la complejidad de los textos radica precisamente en la capacidad de hacer evidente lo no evidente, de hacernos explorar a través de sus expresiones lingüísticas los territorios de lo “no dicho”¹. El mismo Eco expone magistralmente que no se trata de “hacer decir” al texto cualquier cosa, sino de traer a la superficie textual lo que no está manifiesto en la superficie: “precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector” (1993, p. 74) y en los que opera la dinámica intertextual².

¹ Cf. Ducrot, 1972.

² En *Lector in fabula*, Umberto Eco anota al respecto del concepto de “interpretante”: “Al hacer que cada cosa funcione como interpretación del significado de otra, este pansemiotismo, en su

La otra biblioteca del Hidalgo Manchego

Los libros más recordados de la biblioteca de Don Quijote, son sin duda, los libros de caballería. Cualquier persona –me atrevo a decir– aunque no haya abierto jamás el libro de Cervantes sabe, de alguna manera, que fueron los libros de caballería los que trastornaron al hidalgo manchego. Sin embargo, una simple lectura de la escena del famoso escrutinio en el capítulo VI de la *Primera Parte* nos abre un abanico de posibilidades y; en el intersticio de lo “no dicho”, se libera el juego de espejos que habilita mi lectura intertextual.

La biblioteca de Don Quijote es mucho más que los libros de caballerías “autores del daño” (Cervantes, 2013, I, VI, p. 50)³. El narrador comenta que estaba compuesta de “más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños” (Cervantes, 2013, I, VI, p. 50). En la actualidad, el hecho de poseer una biblioteca personal de algunos cientos de volúmenes podría ser causal para adjudicarnos algún tipo de locura compulsiva. Pero, bien, para tener una idea más acabada de lo que podría haber representado para los lectores de su época esta mención del número de ejemplares antes que de la calidad y naturaleza de los libros, recordemos rápidamente que “el libro humanístico era un libro de lujo, elegante y costoso, al que se incorpora además de la ornamentación, el gofrado, diversidad de orlas, miniaturas, profusión de dorados, etc.” (Galende Díaz, 1996, p. 93). Tampoco la cantidad de ejemplares resulta un dato menor si comparamos la tan bien nutrida biblioteca quijotina, en espejo, con otras bibliotecas humanísticas (Baker, 2015, p. 117), por ejemplo:

- a) la biblioteca de Boccaccio poseía un centenar de libros,
- b) la de Francesco Poggio Bracciolini, un centenar de libros,
- c) los duques de Ferrara poseían más de 500 volúmenes,
- d) los duques de Mantua, casi 400,
- e) la biblioteca privada de Juana de Castilla contó con unos 150 volúmenes.

aparente fuga metafísica hacia adelante, salva en realidad la categoría de significado de cualquier tipo de platonismo. A través de los interpretantes, las determinaciones del significado como contenido resultan, en cierto modo, física, material y socialmente alcanzables y controlables. Nada expresa mejor la dialéctica de los interpretantes (y el modo en que a través de ella el contenido deja de ser un acontecimiento mental inaccesible) que la Piedra de Rosetta. El contenido del texto jeroglífico es interpretado y resulta controlable intersubjetivamente por el texto demótico, y éste, a su vez, por el texto griego. El texto griego es interpretado por otros textos griegos, que en conjunto producen el diccionario y la enciclopedia de la lengua griega. El significado se manifiesta a través de la realidad intertextual” (Eco, 1993, pp. 68-69).

³ Cito *Don Quijote* por la edición de referencia con la indicación de la Primera o Segunda parte, el capítulo y el número de página.

Por otra parte, sabemos que el escrutinio no fue minucioso, sino más bien al azar, y que muchos de los libros se salvaron de la hoguera, digámoslo así, por feliz casualidad⁴. Mientras el cura y el barbero se van deteniendo entre uno y otro libro, la atención recae sobre los de poesía, que según el parecer del cura podrían salvarse debido a que no representarían mayor riesgo. Sin embargo, la oportuna intervención de la sobrina nos permite vislumbrar la representación social en torno a la inutilidad de la poesía⁵:

Bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen es enfermedad incurable y pegadiza. (Cervantes, 2013, I, VI, p. 53)

Y no anduvo desacertada la sobrina del manchego caballero, pues, no pocas veces Don Quijote se mete a poeta. Ahora bien, los libros escrutados y comentados entre el cura y el barbero son casi una treintena, los demás, casi un setenta por ciento de la biblioteca del hidalgo, fueron a alimentar la hoguera sin mayores contemplaciones. En este resquicio de lo sugerido, se me ocurren las preguntas: ¿Qué temáticas trataban? ¿Quiénes eran los autores? Presumo que entre los que fueron condenados sin juicio previo habrían estado algunos libros de Cicerón, cuya lectura nutriría el seso de Don Quijote otorgándole la destreza de la elocuencia, de saber decir lo oportuno en cada ocasión.

Cicerón y Cervantes: Entre retórica y poesía

En el Renacimiento las relaciones entre poética, poesía y retórica se habían estrechado en la medida en que se juzgaban como artes basadas en una reflexión y unas prácticas en torno a la palabra y sus usos estéticos más bien que pragmáticos, en el sentido estricto de la expresión. La retórica había visto su apogeo en la Antigüedad Clásica como expresión de la vida pública amparada por la democracia ateniense y la república romana. Solamente en estos contextos la libertad de uso de la palabra persuasiva en el ágora o en el foro encontró su más plena manifestación. La tradición posterior de la recepción de las obras de Cicerón y Quintiliano pusieron su atención en la retórica entendiéndola como un arte del “bien decir”

⁴ No es nuestro interés en este momento advertir acerca del juicio del propio Cervantes sobre los libros condenados, los reservados bajo tierra hasta una ocasión más propicia y los enaltecidos como piezas maestras de la literatura, para lo cual se puede recurrir al excelente libro de Edward Baker, citado en las referencias bibliográficas.

⁵ Para quienes deseen ahondar en aspectos de la psicología y el logos de la poesía recomiendo *El brillo de lo inútil*, varios autores, Letra Viva, Buenos Aires, 2007.

entendido como el “decir bello y apropiado” y, por tanto, acercando ambas disciplinas hasta el punto de ser consideradas prácticamente una sinónimo de la otra (Miguel Mora, 2000).

Tras este –en extremo breve– planteo de la recepción y transmisión de la retórica clásica en épocas posteriores, recordemos que hacia 62 a.C. Marco Tulio Cicerón pronuncia la *Pro Archia poeta oratio* o *Defensa del poeta Arquías*, quien había sido acusado de usurpar la ciudadanía romana. El discurso, pronunciado ante el jurado en el foro, comienza siendo netamente judicial, pero lentamente se desliza hacia el discurso epidíctico para ensalzar la figura del poeta y el estudio y ejercicio de las artes liberales en el contexto de la vida republicana. En el *exordium*, el Arpinate expone magistralmente la relación entre elocuencia y poesía argumentando que, si su propio ejercicio de la oratoria había sido provechoso en alguna medida para el estado y los ciudadanos, tales frutos se debían a las enseñanzas del poeta⁶. A partir de este punto el discurso ciceroniano se despliega en los siguientes tópicos:

- a) Todas las disciplinas humanas tienen un parentesco entre sí⁷.
- b) La defensa del poeta merece un discurso acomodado al reo⁸.
- c) El poeta debe ser admitido entre los ciudadanos más respetables⁹.

En la *narratio* la defensa se articula sobre lo siguiente ejes:

- a) El origen del poeta. Le precede el prestigio de la noble Antioquía¹⁰.

⁶ “Si quid est in me ingeni, iudices, quod sentio quam sit exiguum, aut si qua exercitatio dicendi, in qua me non infitior mediocriter esse versatum, aut si huiusce rei ratio aliqua ab optimarum artium studiis ac disciplina profecta, a qua ego nullum confiteor aetatis meae tempus abhorruisse, earum rerum omnium vel in primis hic A. Licinius fructum a me repetere prope suo iure debet” (Cic. Pro Arch. I, 1).

⁷ “Etenim omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur” (Cic. Pro Arch. I, 2).

⁸ “Quaeso a vobis, ut in hac causa mihi detis hanc veniam, adcomodatam huic reo, vobis (quem ad modum spero) non molestam, ut me pro summo poeta atque eruditissimo homine dicentem, hoc concursu hominum literatissimorum, hac vestra humanitate, hoc denique praetore exercente iudicium, patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulo loqui liberius, et in eius modi persona, quae propter otium ac studium minime in iudicii periculisque tractata est, uti prope novo quodam et inusitato genere dicendi” (Cic. Pro Arch., II, 3).

⁹ “Quod si mihi a vobis tribui concedique sentiam, perficiam profecto ut hunc A. Licinium non modo non segregandum, cum sit civis, a numero civium, verum etiam si non esset, putetis asciscendum fuisse” (Cic. Pro Arch. II, 4).

¹⁰ “Nam ut primum ex pueris excessit Archias, atque ab eis artibus quibus aetas puerilis ad humanitatem informari solet se ad scribendi studium contulit, primum Antiochiae–nam ibi natus est loco nobili–celebri quondam urbe et copiosa, atque eruditissimis hominibus liberalissimisque studiis adfluente, celeriter antecellere omnibus ingeni gloria contigit” (Cic. Pro Arch. II, 4).

- b) El mérito del poeta no sólo reside en su ingenio y cultura literaria, sino también en su virtud¹¹.
- c) Las naciones necesitan al poeta que canta las grandes hazañas¹² y perpetúa la memoria de los hombres célebres¹³.
- d) El poeta nace por sí mismo y suma al arte la inspiración divina¹⁴.
- e) El poeta es sagrado¹⁵.

Estas líneas directrices del pensamiento ciceroniano junto a otros ejemplos entresacados de los libros de *De oratore* son el espejo con el que propongo leer el pasaje de Cervantes.

Volviendo a lo nuestro, en el Capítulo XVI de la *Segunda Parte de Don Quijote*, el Caballero de la Triste Figura se encuentra con el Caballero del Verde Gabán y entabla una conversación que, entre otros temas, recae en las particularidades de la poesía y de las letras. La plática comienza cuando en poco más de cinco líneas el del Verde Gabán declara, haciendo alarde de su prestigio, que posee una biblioteca bien nutrida de “seis docenas de libros” (Cervantes, 2013, II, XVI, p. 475). Si tenemos en cuenta que seis docenas de libros son poco más de setenta ejemplares, se nos hace imposible no mirar en espejo la biblioteca quijotina e imaginar el gesto y la mirada socarrona del caballero manchego que permanece callado.

A continuación, el caballero del Verde Gabán comienza a hablar de su hijo, quien, tras haber cumplido sus estudios en Salamanca¹⁶ vino a dar, para tristeza de su padre, en la práctica de la poesía. La estrategia retórico-literaria para la configuración discursiva de la imagen del muchacho –y del poeta– es el recurso de la construcción en espejo que, como hemos dicho, permite mostrar lo que tenemos en frente y, a la vez, lo que está por detrás, lo que de otra manera no podríamos

¹¹ “Sic etiam hoc non solum ingeni ac litterarum, verum etiam naturae atque virtutis, ut domus, quae huius adulescentiae prima fuit, eadem esset familiarissima senectuti” (Cic. Pro Arch. III, 5).

¹² “Qui libri non modo L. Lucillum, fortissimum et clarissimum virum, verum etiam populi Romani nomen inlustrant” (Cic. Pro Arch. IX, 21).

¹³ “Sed pleni omnes sunt libri, plenae sapientium voces, plena exemplorum vetustas: quae iacerent in tenebris omnia, nisi litterarum lumen accederet” (Cic. Pro Arch. VI, 14).

¹⁴ “Atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare: poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari. Qua re suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur” (Cic. Pro Arch. VIII, 18).

¹⁵ “Sit igitur, iudices, sanctum apud vos, humanissimos homines, hoc poetae nomen, quod nulla umquam barbaria violavit” (Cic. Pro Arch. VIII, 19).

¹⁶ Salamanca conserva la universidad más antigua de España, creada en 1218 por Alfonso IX de León. Esta universidad fue la primera europea que ostentó dicho título por real cédula de Alfonso X el Sabio (1252). Unos años más tarde el papa Alejandro IV (1255) le otorgaría la *licentia ubique docendi* algo así como un “doctorado universal” (Burke, 2002, pp. 31-41).

ver. En el juego de los espejos se establece el diálogo entre ambos caballeros y también, por el diálogo de los espejos, vemos por detrás –en la hendidura de lo “no dicho”– el discurso ciceroniano en defensa del poeta, la poesía y las humanidades. Advirtamos, entonces, cómo acontece tal estrategia.

Habla el padre (Cervantes, 2013, II, XVI, p. 476) y contempla tópicos y contra tópicos de la argumentación a favor y en contra de la poesía:

- a) El origen ilustre. Así como al poeta de la *oratio* ciceroniana le precede la fama de Antioquía, la ilustre ciudad que le vio nacer; al estudiante-poeta le precede la fama de la docta ciudad de Salamanca en la que se formó.
- b) El estudio –entendido como competencia y práctica disciplinada– de las lenguas griega y latina.
- c) La inutilidad de la poesía:

Halléle tan embebido en la de la poesía, si es que se puede llamar ciencia, que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología (...). Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*, si Marcial anduvo deshonesto, o no, en tal epigrama; si se han de entender de una manera u otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo; que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta. (Cervantes, 2013, p. 476)

d) La práctica de la poesía no siempre va asociada a la práctica de la virtud. En *De oratore*, el propio Cicerón anuncia el peligro de entregar este conocimiento en manos de un loco –*furens*– desatinado¹⁷:

¹⁷ En relación con el ejercicio de la palabra y la elocuencia como estímulo de la práctica de la virtud es interesante este pasaje ciceroniano: “Est enim eloquentia una quaedam de summis virtutibus; quamquam sunt omnes virtutes aequales et pares, sed tamen est specie alia magis alia formosa et inlustris, sicut haec vis, quae scientiam complexa rerum sensa mentis et consilia sic verbis explicat, ut eos, qui audiant, quocumque incubuerit, possit impellere; quae quo maior est vis, hoc est magis probitate iungenda summaque prudentia; quarum virtutum expertibus si dicendi copiam tradiderimus, non eos quidem oratores effecerimus, sed furentibus quaedam arma dederimus” (Cic. De orat. III, XIV, 55). Ofrezco la siguiente versión: “La elocuencia es una de las principales virtudes; y no porque las virtudes dejen de ser todas iguales entre sí, sino porque hay algunas más hermosas y esclarecidas que otras, como es ésta que, abrazando la ciencia de las cosas, de tal manera explica con palabras los designios y afectos del ánimo, que fácilmente puede llevar adonde quiera el ánimo de los que oyen. Cuanto mayor es su fuerza, más conviene que vaya unida con una probidad y exquisita prudencia: si al que carece de estas virtudes le damos la facilidad y abundancia en el decir, no haremos de él un orador, sino que pondremos un arma en manos de un loco furioso”.

Quisiera yo que fuera corona de su linaje, pues vivimos en el siglo donde nuestros reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras; porque letras sin virtud son perlas en el muladar (Cervantes, 2013, p. 476).

e) La poesía aliena al poeta, como una enfermedad que lo aparta de sus obligaciones y lo transporta a un estado de enajenación, fuera de sus cabales¹⁸:

Y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance; le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria. (Cervantes, 2013, p. 476)

Este último comentario da pie a don Quijote para tomar la palabra y componer –cual Cicerón– el elogio de la poesía y de las artes liberales (Cervantes, 2013, II, XVI, pp. 476-478). La argumentación se estructura sobre tópicos bien conocidos en la tradición retórica humanística y, me aventuro a imaginar, también leídos por el caballero manchego en los volúmenes de su bien dotada biblioteca. Los ejes estructurantes de la intervención de Don Quijote son los que aparecen en la *Defensa del Arpinate* y en *De oratore*. A continuación, enumero los más relevantes del discurso quijotino y cito los pasajes de la perorata del manchego caballero, que pueden leerse en espejo con los textos ciceronianos mencionados:

a) La práctica de la poesía supone la práctica de las demás artes liberales:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella. (Cervantes, 2013, p. 476)

b) La poesía tiene virtud transformadora:

Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio. (Cervantes, 2013, p. 476)

¹⁸ El hecho de tener “desvanecidos los pensamientos” a causa de la poesía nos remite espejadamente, por un lado, en relación extra textual al adjetivo latino *vesanus* (Gaffiot, 1934) que se incorpora a la poesía amatoria latina en los poemas de Catulo: la vesania es una especie de locura cuyo equivalente más acertado es cierta falta de sensatez que lleva al hombre a decir y a conducirse de forma extravagante, ajenas a las formas y costumbres esperadas por su época (cf. la introducción de Joan Petit a la obra de Catulo, 1930); a su vez, esta referencia nos conduce al mismo texto cervantino y, sin demasiadas explicaciones, al propio Don Quijote, extravagante casi por antonomasia.

c) El nombre de poeta es tenido como uno de los más grandes entre las naciones civilizadas de la tierra, en las que predomina el trato cortés y humano (Terreros y Pando, 1767):

Y así, el que con los requisitos que he dicho tratare y tuviere a la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo. (Cervantes, 2013, p. 477)

d) El valor de la creación por sobre la imitación. En el segundo libro del *De oratore*, el Arpinate propone que una de las virtudes más valorables del orador es la capacidad de encontrar un estilo propio en consonancia con la personalidad del orador, sin tratar de imitar las formas de decir y estilos del otro¹⁹:

Pero vuestro hijo, a lo que yo, señor, imagino, no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romanistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro. (Cervantes, 2013, p. 477)

e) El poeta lo es por naturaleza y por inspiración celestial:

Porque, según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est deus in nobis*²⁰. (Cervantes, 2013, p. 477)

f) El arte perfecciona la naturaleza:

También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfecciónala; así que mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta²¹. (Cervantes, 2013, p. 477)

¹⁹ "Atque esse tamen multos videmus, qui neminem imitentur et suapte natura, quod velint, sine cuiusquam similitudine consequantur; quod et in vobis animadverti recte potest, Caesar et Cotta; quorum alter inusitatum nostris quidem oratoribus leporem quandam et salem, alter acutissimum et subtilissimum dicendi genus est consecutus" (Cic. De orat. II, XXIII, 98). Esto es: "Considero que hay muchos que a nadie imitan, y por su propio ingenio hablan como quieren, sin parecerse a nadie, lo cual puede advertirse en vosotros, César y Cota, de los cuales, el uno tiene una sal y gracia desconocida de nuestros oradores, y el otro un género de decir agudo y sutil".

²⁰ La cita pertenece a Ovidio, *Fasti VI*, 5.

²¹ "Ego enim neminem nec motu corporis neque ipso habitu atque forma aptiorem nec voce ple-

g) La práctica de la poesía va asociada a la práctica de la virtud:

Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma²² (Cervantes, 2013, p. 477).

h) Poesía y política, escritura y poder. Como en Cicerón la poesía asociada con la política tiene importantes frutos, pues los hechos de los hombres ilustres se conservan por la palabra del poeta:

Y cuando los reyes y príncipes ven la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aún los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas se ven honrados y adornadas sus sienes. (Cervantes, 2013, p. 478)

En este último apartado, la defensa quijotina adquiere matices prescriptivos, casi como un microcompendio de lo que representa ser un escritor comprometido con su tiempo. Nuevamente se habilita en el discurso literario el efecto del espejo. Solamente debemos movernos un poco de la posición en que venimos mirando y, entonces, comienza a reflejar un trasfondo no visto antes, pero no menos interesante: una micropoética de lo conveniente. Esta micropoética exalta la sátira como género-instrumento de la crítica social y menciona el modelo de escritor que debe seguirse y a quien debe evitarse. En poco más de cuatro frases advierte a su interlocutor –que en este punto ya no sabemos si es el Caballero del Verde Gabán o el lector mismo– sobre los peligros de escribir en tiempos en que el ejercicio de la palabra no es del todo libre; y en los que “decir” o “no decir” puede significar la diferencia entre la gloria o el exilio. En este punto dejamos por el momento estas reflexiones, porque el juego de los espejos nos lleva a otros universos textuales en los que entre las palabras de nuestro personaje danzan Horacio, Ovidio y Maquiavelo.

Conclusión

Nuestro *Don Quijote* es uno de esos libros entrañables en los que la magia trans-

niorem aut suaviorem mihi videor audisse; quae quibus a natura minora data sunt, tamen illud adsequi possunt, ut eis quae habent, modice et scienter utantur et ut ne dedeant” (Cic. De orat. I, XXIX, 132).

²² Estos conceptos también ponen en diálogo la concepción del poeta y la poesía que leemos en el *Carmen XVI* de Catulo: “Nam castum esse decet pium poetam/ipsam, versiculos nihil necesse est”. En estas palabras sintetiza magistralmente el poeta la independencia entre el autor y la creación literaria, pues la virtud moral del poeta no puede inferirse de la naturaleza de los versos.

formadora de las obras de arte nos asalta en cada página. La superficie textual nos ofrece el relato, la historia de un desopilante hidalgo manchego que sale en busca de aventuras caballerescas. Pero por detrás de esa historia se entreteje la enciclopedia del universo cervantino, un universo infinitamente más complejo y diverso de lo que sospechamos y que solamente alcanzamos a entrever si vamos al encuentro del texto con una actitud colaborativa y munidos de un espejo que nos permita ver lo que tenemos en frente y, simultáneamente, lo que permanece en el espacio de lo “no dicho” y nos espera en cada encrucijada de lectura para emboscarnos.

Bibliografía

Baker, E. (2015). *La biblioteca de don Quijote*. Madrid, España: Marcial Pons Historia.

Burke, P. et al. (2002). *Educación y transmisión de conocimientos en la historia*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

Catulo, C. V. (1990). *Poesía*. Introducción, traducción y notas de Joan Petit. Barcelona, España: Planeta.

— (1995). *Carmina*. Edición, traducción y notas de Michael von Albrecht. Stuttgart, Deutschland: Reclam.

Cervantes Saavedra, M. de (2013). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

Cicerón, M. T. (1993). *Defensa del poeta Arquías*. Texto latino con traducción literal y literaria por Antonio Fontán Pérez. Madrid, España: Gredos.

— (1995). *De oratore liber I- II- III*. Introducción, versión y notas de Amparo Gaos Schmidt. México, México: UNAM.

Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris, France: Hermann.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Lumen.

Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris, France: Hachette.

Galende Díaz, J. C. (1996). “Las bibliotecas de los humanistas y el Renacimiento”.

Revista General de Información y Documentación. 6(2). pp. 91-124. Madrid, España: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.

Gombrich, E. (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, España: Debate.

Miguel Mora, C. de (2000). "El De oratore de Cicerón como fuente del De poeta de Minturno". En Ribeiro Ferreira, J. (coord.). *Actas do Congresso A Retórica Greco-latina e a sua Perenidade*. Vol. II. Porto, Portugal: Fundação Eng. António de Almeida. pp. 645-654.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et Récit III. Le temps raconté*. Paris, France: Seuil.

Terreros y Pando, E. de (1767). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo tercero. Madrid, España: Viuda de Ibarra.

TEATROS EJEMPLARES: CERVANTES Y EL LICENCIADO VIDRIERA DESDE LA MIRADA DE DOS DRAMATURGAS

Noelia Vanesa Villegas
U.C.C.
nolysfn@hotmail.com

Resumen

En el año 2013, con motivo de conmemorar el IV centenario de la publicación de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, comienza a gestarse en Buenos Aires un proyecto que culmina tres años después, al cumplirse cuatrocientos años del fallecimiento del célebre autor. Reúne producciones dramáticas de escritores latinoamericanos y españoles que llevan al teatro las novelas cervantinas.

Teatros ejemplares es el resultado de la transposición realizada por distintos autores que imprimen en cada pieza su estilo y particular visión de los textos de Cervantes. Son diecinueve obras, de las que se analizarán aquellas basadas en *El licenciado Vidriera* y escritas por dos mujeres: Laila Ripoll, de España y la uruguaya Angie Oña.

Dos mujeres con trayectorias y experiencias distintas que recrean la misma historia desde lugares tan distantes y que comparten el *leitmotiv cervantino*. *Vidriera* y *Transparente* retoman el personaje de Tomás Rodaja y añaden o actualizan elementos para crear piezas contemporáneas.

Palabras clave: dramaturgia, personaje, *Teatros ejemplares*, transposición.

*Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote,
que si viene vencido de los brazos ajenos,
viene vencedor de sí mismo, que,
según él me ha dicho, es el mayor vencimiento
que desearse puede.*

Miguel de Cervantes Saavedra

Los teatros ejemplares

Considerar los Teatros ejemplares implica un acercamiento a *Las novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos. Se trata de un proyecto que comenzó a gestarse en el Centro Cultural de España en Buenos Aires en el año 2013 y concluyó tres años después. Los objetivos del mismo eran tres: 1) rendir tributo al autor destacando sus aportes al mundo de las letras y la cultura universal; 2) generar un espacio en el que dramaturgos actuales puedan mostrar la influencia de Cervantes en su obra; y finalmente 3) dar corporeidad a la literatura a través de la escenificación de las piezas creadas a partir del *leitmotiv cervantino*.

El producto final reúne diecinueve obras de autores españoles y latinoamericanos que a partir de alguna de las novelas llevan a cabo una adaptación teatral. Realizar una transposición semántica conlleva un proceso de resemantización en el que se deben tener en cuenta las características del género así como los aspectos del hipotexto que se recrearán. También es importante la distancia temporal entre las obras involucradas, ya que la misma exige modificaciones que tienen que ver con la recepción.

En este trabajo analizaremos los textos de dos dramaturgas: Laila Ripoll y Angie Oña, que con trayectorias y estéticas diferentes se apropian de *El licenciado Vidriera* para llevarlo a los escenarios del siglo XXI. Ambas centran los acontecimientos en el episodio de locura del protagonista, sin embargo los textos son muy diferentes y el resultado de la transposición semántica que realiza cada una pone de manifiesto la perspectiva individual de las autoras sobre dicho proceso.

Vidriera de Laila Ripoll

La autora española es quien reproduce con mayor fidelidad el hipotexto. En la pieza sólo aparecen tres personajes: Vidriera, un fraile jerónimo y un muchacho llamado Cristóbal que está al servicio del protagonista.

La obra inicia con el diálogo del fraile y el muchacho que a través de anáforas extra referenciales aluden a los acontecimientos previos a la locura del protagonista. Se plantea el tema de la identidad como manifestación de la pérdida de razón del personaje principal; el religioso le llama en varias oportunidades señor Rodaja e inmediatamente el otro insiste en llamarse Vidriera pero sin desconocer o negar quien era.

Vidriera: Así me hacía llamar cuando yo era hombre de carne y no de vidrio. Ahora, que soy muy tierno y quebradizo, mi nombre es Vidriera.

Puede decirse, sin temor a errar, que acóstemme Rodaja y levántome Vidriera, a vuestro servicio. (Ripoll, 2016, p. 188)

En *Vidriera* se respeta el argumento de la novela de Cervantes y el lenguaje utilizado en las conversaciones, con la diferencia de que muchas de las intervenciones que realizan varios personajes en la narración, ésta vez, se ponen en boca sólo del fraile. La cita textual es el procedimiento más utilizado por la dramaturga, por lo tanto los modismos y la sintaxis del discurso nos brindan una referencia temporal de los hechos, similar a la del texto original.

En la adaptación teatral los diálogos se construyen en base a fragmentos de *El licenciado Vidriera*; sin embargo se introducen elementos que lo amplían o complementan. En el hipotexto se explicita que un religioso lo cura pero no se dan detalles sobre tal acontecimiento.

Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo, que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad: y le curó y sanó y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. (Cervantes, 1613, p. 213)

El texto de Laila Ripoll teatraliza el procedimiento utilizado para devolverle la razón al personaje. Primero le ofrece llevarlo a un hospital en el cual además de cuidados recibirá un tratamiento en base a baños calientes y duchas frías, sanguijuelas y sangrías cerca del cerebro. Lo rudimentario de la curación también brinda indicios sobre el tiempo. Se representa el momento en el que Vidriera recupera la cordura luego de una escena violenta cuando la habitación en la que se halla recluido es incendiada por el fraile mientras éste recita y canta plegarias a Dios. También es importante rescatar que el monje está convencido que se trata de un castigo de Dios por ir en contra de sus designios al pretender estudiar, ya que no es algo que corresponda a su naturaleza por ser hijo de un labrador.

A lo largo del texto se plantean una serie de opuestos binarios que se estructuran sobre la oposición cordura/locura; asociando los aspectos favorables o positivos a la primera. Se atribuye la locura a Satanás, por eso el religioso utiliza todos los medios que considera necesarios para salvar el alma de ese sujeto que permanece encerrado.

Una vez que el protagonista recupera la razón admite que fue por intervención divina, no obstante no recupera su identidad original sino que se designa como

el licenciado Rueda, al igual que el texto cervantino. Cabe aclarar que de principio a fin el nombre que le da la autora al personaje es Vidriera.

Vidriera: Señores, yo soy el licenciado Vidriera, pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda. Sucesos y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me le han vuelto. (Ripoll, 2016, p. 198)

El personaje principal no niega su identidad anterior, por el contrario, la recuerda y afirma como cuando estaba loco. Tiene tres identidades que conforman su personalidad: el señor Rodaja, Vidriera y el licenciado Rueda. La sabiduría y el ingenio son atributos que se destacan tanto en sus etapas de lucidez como cuando pierde la razón.

Finalmente el licenciado Rueda recupera la cordura y pierde su encanto, debiendo dedicarse a las armas que le darán fama como soldado.

Para muchos lectores y críticos el tema de la locura sugiere una conexión con el célebre don Quijote de la Mancha y Ripoll lo comenta a través del religioso, conocedor de este tipo de desvaríos.

Fraille: Bien se echa de ver que de aquellos polvos vinieron estos lodos, ya que es sabido que el mucho estudio y la lectura sin freno estimulan la imaginación reblandeciendo el cerebro de los hombres. (...) Toma ejemplo de este caso, muchacho, que el mucho pensar acaba con la cordura. (Ripoll, 2016, p. 191)

El protagonista de la pieza teatral, al igual que el licenciado Vidriera y el Quijote de Cervantes recupera la cordura al final y debe resignarse a cumplir con un destino que no era el que anhelaba; en el primer caso renuncia a conseguir la fama por sus estudios y en el otro, la muerte le impide una nueva aventura.

Transparente de Angie Oña

Más extensa que la pieza de Ripoll, la autora uruguaya incorpora en su texto una serie de elementos y variaciones en relación al original de Cervantes. Con la didascalía introductoria incita a directores y actores a crear y enriquecer el texto espectacular, pues considera que no es fácil plasmar ciertas cuestiones en el papel.

Las didascalías y sistemas operantes en escena son fundamentales, ya que posibilitan la progresión de períodos largos de tiempo sin la división explícita en escenas y actos.

Aclara que “Todo parece indicar que se trata de otra época, pero no importa en concreto qué época. La estética es teatral y atemporal” (Oña, 2016, p. 201); sin embargo el lenguaje y algunos de los temas que tratan los personajes dan indicios de una época actual.

Similar a *Vidriera*, en *Transparente* se lleva al escenario el tiempo que transcurre desde que despierta el personaje hasta que recupera la razón, pero Angie Oña no reproduce fielmente el hipotexto. Desde el inicio se puede observar que incorpora personajes y omite otros como el fraile de la Orden de San Jerónimo; además otorga mayor protagonismo a otros, dándoles un nombre y parte importante en la historia, como ocurre con Héctor que es uno de los caballeros que lo toma a su servicio y lo lleva a Salamanca; además incluye personajes femeninos. Es importante destacar que cuando menciona los personajes inicia con *Vidriera* y al final está Tomás, como si se tratara de seres distintos interpretados por el mismo actor.

El protagonista despierta espantado al observar su cuerpo y creer que es de vidrio, por lo tanto teme romperse, pero a diferencia del texto de Cervantes y el de Ripoll, él no se hace llamar *Vidriera*; todos lo llaman Tomás y él no los corrige como en la novela y la otra obra.

El motivo de su delirio es atribuido a un afrodisíaco que le dio Clotilde, una mujer que llega a la casa invitada por Héctor, quien se siente responsable de la enfermedad de su amigo y por eso lo cuida y se hace cargo de los gastos médicos.

Con el título se hace referencia a la virtud de la sinceridad, ser transparente implica ser coherente en acción y discurso; dejar ver el interior, darse a conocer tal cual, sin mentiras. A partir de lo dicho sobre el personaje más arriba podemos afirmar que el estado en que se encuentra el protagonista no lo convierte en un ser diferente, sino que su nueva corporeidad lo muestra verdaderamente, tal como es.

Vidriera: (...) Soy de cristal. Es una materia sutil. La verdad florece de mí con más eficacia y rapidez que de cualquiera de ustedes. Me puedo romper fácil. Es verdad. Pero no tengo reparos en decir la verdad. Me puedo comunicar sin interferencia. Sin falsedad. Estoy limpio de toda hipocresía. (Oña, 2016, p. 208)

Creerse de vidrio lo lleva a sincerarse y mostrarse realmente. La verdad es uno de los temas principales; Tomás se da a conocer a los otros, generando extrañamiento en los más cercanos que notan el cambio y lo asocian con un síntoma de su locura.

El Doctor: La verdad es que no parece muy limpio. Está hecho un chanchito, dice malas palabras, se calienta. Todos dicen que antes usted era un hombre muy correcto. Que siempre se destacaba por su cordialidad, su laboriosidad y sus estudios. (Oña, 2016, p. 220)

Además expresa lo que piensa de los otros, sin importarle lo que éstos puedan sentir. Ante la verdad que se hace patente en el discurso del protagonista, los personajes reaccionan de diferente modo: Héctor y el doctor se enfurecen; Marta, la enfermera, acepta su consejo; Gilberto finge no escuchar cuando lo critica como padre y otros simplemente eligen imitarlo en algunas acciones.

Vidriera a lo largo del texto reflexiona sobre la diferencia entre lo que uno es y lo que cree ser, cuestionando una serie de mandatos sociales: "Vidriera: (...) Ahora lo veo todo muy claro. Nadie es quien cree ser. Hay una distancia abismal entre lo que uno es y lo que uno cree que es." (Oña, 2016, p. 211).

Atribuye dicho desfasaje a las obligaciones sociales que cargan a los sujetos de prejuicios, limitándolos y no dejándolos ser. "Vidriera: Criticar a los demás es un escudo (...) Ni siquiera se permite preguntarse con sinceridad si le gusta o sino. Por prejuicio la gente ni siquiera se conoce." (Oña, 2016, p. 211)

Otra clara diferencia con los dos textos ya mencionados es que no hay alguien a quien se le atribuya su curación, al parecer la incomodidad de mostrarse como es realmente ante un mundo de apariencias y falsedad le generan una gran tristeza y lo vuelven de carne y hueso. Terminan venciendo la sociedad, los prejuicios y los mandatos sociales.

El retorno a la cordura lo aísla de los demás, que preferían escuchar la verdad, por incómoda que ésta les resultara, a oír frases y discursos convencionales. Se interroga a Tomás sobre inquietudes que ya le habían planteado con anterioridad y al notar que sus respuestas cambiaron radicalmente lo dejan solo.

La locura del protagonista en este caso consiste en decir la verdad sin filtro; ser coherente con lo que piensa y hace y aunque al final cambia su discurso no está convencido de lo que dice; pesan sobre él los prejuicios y miedos que antes, en su delirio, cuestionó.

El marcado tono humorístico de *Transparente* es otra innovación de la dramaturgia. Si bien en los otros textos encontramos fragmentos irónicos o graciosos, en este caso el humor se convierte en un elemento principal.

La transposición realizada por Angie Oña difiere del texto original; a través de la incorporación de diferentes estrategias y temáticas lo actualiza; de manera que el *leitmotiv cervantino* adquiere un matiz distinto, contemporáneo pero no por ello extraño o ajeno a *El licenciado Vidriera*.

España y América: Dos dramaturgas, dos miradas

Laila Ripoll y Angie Oña, dos dramaturgas insertas en contextos muy diferentes que coinciden en un proyecto tan importante como son los *Teatros ejemplares*. Ambas reescriben la historia de Tomás Rodaja pero le imprimen una estética particular que manifiesta la incidencia de Miguel de Cervantes Saavedra en sus textos.

Al igual que en el hipotexto, las piezas teatrales toman el tema de la locura del protagonista para recrearlo; la autora española recurre a la fidelidad tanto del argumento como del lenguaje, con todo lo que esto implica. No ocurre lo mismo con la uruguaya Oña que presenta una versión bastante diferente al original. Lo novedoso se hace patente a través de los personajes y el lenguaje tan lejano a Cervantes pero tan cercano a nosotros. "Héctor: Basta, Tomás, dejate de pavadas. Nos estás asustando. Vos no sos de cristal. Lo sabés bien." (Oña, 2016, p. 205).

Con estéticas y criterios de transposición diferentes, en los textos de estas autoras se mantiene la crítica a la sociedad que realiza el protagonista. En *Vidriera* se cuestionan ciertos oficios o actitudes de las personas que los ejercen, en cambio, en *Transparente* las observaciones se dirigen a la sociedad en general y a los prejuicios y mandatos que exigen ser o mostrarse de una determinada manera.

Más respetuosa de la novela cervantina en el caso de Ripoll; y más arriesgada en el de Oña, lo cierto es que sus textos llevan impresos las lecturas del célebre autor del Quijote. La primera desde la cuna de Cervantes y la otra desde América rinden su homenaje llevando al teatro al licenciado Vidriera, por muchos considerado como el heredero de la locura de don Quijote de la Mancha.

Bibliografía

Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

Cervantes Saavedra, M. (1613). *Novelas ejemplares*. Madrid: Taurus.

Ripoll, L.; Oña, A. AAVV. (2016). *Teatros ejemplares*. Recuperado de <http://teatrosejemplares.es/>

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

LA ENSEÑANZA DE LA GRAMÁTICA EN LA ESCUELA SECUNDARIA: UNA PROPUESTA DESDE UN ENFOQUE DISCURSIVO

María Soledad Funes
CONICET-UBA
solefunes@gmail.com
Anabella L. Poggio
Universidad de Buenos Aires
anabella.poggio@gmail.com

Resumen

Históricamente, el área de Lengua y Literatura en la escuela media ha sido tratada como si fueran dos ámbitos de conocimiento completamente divorciados: por un lado, la literatura, vinculada al goce estético y al placer de leer; por otro, la lengua, con sus reglas y su rigidez, lo que debe ser y lo incorrecto. En la actualidad, el nuevo diseño curricular de la Nueva Escuela Secundaria (NES) sugiere que los docentes integren el discurso con la gramática oracional, aunque no otorga herramientas para hacerlo. La dificultad en conciliar discurso y gramática radica en que los enfoques predominantes en la elaboración de perspectivas teórico-didácticas siempre fueron los modelos estructuralistas, que consideran a la lengua como un conjunto inmanente de reglas invariables y proponen como unidad máxima de análisis la oración descontextualizada de su situación real de uso. En contraste con esta perspectiva, el Enfoque Cognitivo Prototípico (ECP) sostiene que la Gramática es un sistema de tendencias que refleja la concepción del mundo de una sociedad. Las formas lingüísticas más útiles para la mayor parte de la comunidad hablante serán las que perduren y la Gramática emergerá del discurso como un conjunto de rutinas recurrentes más o menos gramaticalizadas constantemente renegociadas en el habla. Considerando el planteo de la NES, el objetivo de la presente ponencia es dar a conocer los resultados obtenidos en la aplicación del ECP a la enseñanza de la lengua como marco de referencia para la elaboración de actividades y secuencias didácticas.

Palabras clave: discurso, enfoque cognitivo-prototípico, enseñanza, gramática.

Introducción: Algunos datos históricos

En los últimos 20 años, el sistema educativo argentino pasó por dos reformas curriculares. La primera tuvo lugar en 1993 con la sanción de la Ley Federal de Educación (N° 24.049), ley que acompañó la reforma del Estado encabezada por el entonces Presidente de la República, Carlos Saúl Menem. Para lograr uno de los propósitos centrales de su gestión (la “competitividad” internacional de la Argentina) se tomó una serie de medidas económicas vinculadas con el recorte de gastos: se privatizaron servicios públicos, hubo mayor ajuste y una política fiscal regresiva. La efectivización de la ley N° 24.049 se acompañó de un proceso de transferencia de las escuelas que pertenecían a la esfera nacional hacia la gestión provincial, lo que implicó una reducción en el presupuesto destinado a la educación. La segunda reforma mencionada se produjo en 2006 con la sanción de la Ley de Educación Nacional (N° 26.206). Esta ley acompañó un proceso de creación de políticas de inclusión social desplegado por el Estado para paliar las consecuencias que había dejado la crisis político-económica de 2001, aunque no implicó una ruptura con las concepciones educativas de la legislación precedente (Carril, Marrone y Tejera, 2008).

La Ley de Educación Nacional (2006) mantiene muchos de los cambios iniciados en la década de 1990: sostiene la transferencia de los establecimientos educativos a las provincias, sigue subsidiando la educación privada, ubica al Estado como el responsable de implementar políticas de promoción de la igualdad, que se asemejan bastante a las políticas focalizadas en sectores desfavorecidos que ya mencionamos. Entre los objetivos de esta nueva ley podemos mencionar la garantía de derechos como el de recibir una educación de buena calidad para todos, el libre acceso y la permanencia en el sistema educativo; el derecho a ser reconocido y respetado en su lengua y su cultura.

En cuanto a las novedades que plantea la Ley de Educación Nacional podemos destacar dos cuestiones fundamentales. Por un lado, esta nueva ley avanza sobre los temas que deben estar incluidos en los Contenidos Básicos Comunes (CBC), resulta así más prescriptiva que su antecesora, y, por otro lado, establece la obligatoriedad de la educación secundaria.

En este contexto de implementación del nuevo currículo se reabre el debate sobre la “utilidad” de enseñar gramática y sobre qué gramática enseñar. El nuevo diseño para la Nueva Escuela Secundaria (NES) (Ministerio de Educación, 2013) propone, por un lado, que se integre la enseñanza de la gramática al estudio del discurso y de los géneros, pero, por otro lado, sigue pensando la gramática como una herramienta necesaria y de adquisición previa e independiente para la producción

de textos, lo que se observa en el título “Herramientas de la lengua, uso y reflexión” (Ministerio de Educación, 2013, p. 443). Persiste así una idea “utilitaria” de la gramática, que está directamente asociada a las teorías de corte formal, especialmente el Estructuralismo lingüístico y el Generativismo chomskiano, que sustentan la gramática escolar. La escisión gramática/discurso que se plantea desde estas perspectivas formales resulta problemática para los objetivos que la misma ley se propone. Una correlación epistemológica distinta (no disociada) entre gramática y discurso podría resultar operativa frente a la situación que se plantea (véase el apartado 3).

Periodización de las relaciones entre teorías lingüísticas y enseñanza de la lengua

La enseñanza de la gramática en Argentina ha mantenido una fuerte raigambre normativa y formal. La mayoría de los autores que periodizan las relaciones entre lingüística y escuela coinciden en señalar tres momentos:

1. La primera mitad del siglo XX: es un período de predominancia de la gramática de tradición normativa-prescriptiva, relacionada con la antigua idea de Gramática como “el arte de hablar y escribir correctamente una lengua” (Otañi y Gaspar, 2001; Gaiser 2011). Según Gaiser (2011), esta corriente manifiesta una concepción de lengua homogénea, como patrimonio social y bien cultural, en la que la “corrección” comporta una valoración ideológica. Las “faltas” son sancionadas socialmente y el que las comete es visto como “inculto”, ya que la “lengua general” está definida a partir de los grupos cultos. Aquí, el rol de la escuela será adiestrar a los alumnos en el “buen uso” del idioma.

2. A partir de la década de 1960, el Estructuralismo empieza a dominar casi exclusivamente la escena de enseñanza. El auge cientificista de la época favorece el ingreso de esta corriente que postula la independencia científica de la lingüística, basada en la consideración de la lengua como sistema (Manacorda de Rosetti, 1961). Sin embargo, la dominancia del Estructuralismo en la enseñanza media no trajo los resultados esperados: el supuesto de que la reflexión sobre la gramática de la propia lengua llevaría naturalmente a los alumnos a hablar y a escribir bien no se vio en los resultados. Así, Otañi y Gaspar (2001) señalan que la escuela se encuentra en un punto de tensión entre un modelo que está centrado en el sistema de la lengua y el objetivo de desarrollar habilidades de uso.

3. A partir de la década de 1980, ingresa una perspectiva más armónica con el concepto de uso del lenguaje, que es el Enfoque comunicativo. Este nuevo enfoque pone énfasis en el concepto de “competencia comunicativa” (Hymes, 1972)

que, retomando y refutando el concepto chomskiano de “competencia lingüística” (Chomsky, 1965), postula que lo innato en el hombre es la capacidad de comunicar. El componente lingüístico es uno de los varios que conforman la “competencia comunicativa”. Para este nuevo enfoque, que ingresa a la escuela con la reforma de 1994, la gramática aparece como un conocimiento adicional al servicio de la escritura, cuyo abordaje estará condicionado por la aparición de problemas en la revisión del texto (Otañi y Gaspar, 2001). Esta forma de abordar la enseñanza de la lengua es la que persiste hasta 2014 y es retomada en el nuevo diseño curricular:

Se sugiere un interjuego entre el uso de los recursos de la lengua y la reflexión acerca de ese uso, para avanzar gradualmente hacia la conceptualización de los componentes, las relaciones y las estructuras de sistema de lengua. El conocimiento de los conceptos gramaticales adquiere sentido en la medida en que se lo puede reutilizar como herramienta en las prácticas del lenguaje. Estos contenidos necesitan ser trabajados en torno de los textos que están leyendo o escribiendo, o cuando se toma el habla como objeto de análisis. *Se abordarán a partir de los problemas de comprensión y/o de producción que se les presentan a los alumnos.* (Ministerio de Educación, 2013, p. 443, el subrayado es nuestro)

Dentro de esta perspectiva se inscribe, por ejemplo, la propuesta para una gramática pedagógica de Ángela Di Tullio (1990), quien (re)toma la noción de “competencia comunicativa” y la define como “el conocimiento de la lengua más las habilidades para el uso” (p. 7). Luego, describe los componentes de esa competencia, entre los cuales se encuentra el componente gramatical cuya especificidad es “la fluidez entendida como capacidad de expresión del significado literal y medida en términos de cantidad, calidad y rapidez relativa” (p. 8). Desde este supuesto, Di Tullio define la gramática pedagógica como “el módulo de la enseñanza de la lengua dirigido a la competencia gramatical del estudiante” (p. 8). A continuación, provee una lista de los conocimientos gramaticales que deberán desarrollarse en esta gramática pedagógica:

a. RELACIONES INTRACLAUSULARES

- a.1. Reconocer los esquemas clausulares básicos del español (verbo como elemento central).
- a.2. Reconocer construcciones sinónimas y construcciones ambiguas.
- a.3. Sustitución de sintagmas nominales. Recuperación de elementos elididos. Mecanismos de correferencia.
- a.4. Expansión y reducción de la cláusula: los modificadores.

b. RELACIONES INTERCLAUSULARES (combinación de cláusulas): “Madurez sintáctica”.

c. LÉXICO

Campos semánticos. Relaciones de sinonimia, antonimia, hiperonimia.

Cambios de clase: nominalización, conversión, derivación. (1990, pp. 8-10)

Si bien esta propuesta pedagógica se autodenomina como perteneciente al enfoque comunicativo, se constata que los contenidos siguen siendo de índole formal, sin articulación con el discurso: persiste la concepción de una gramática autónoma del uso, que lo precede y que es condición para la formación de discursos. Coincidimos en este punto con Dora Riestra (2003, p. 73), quien sostiene que la tradición formalista en la enseñanza de la lengua materna tiene una historia tan extensa y arraigada en la didáctica de la lengua en Argentina que hace muy dificultoso el cambio de paradigma. En este sentido, el desplazamiento de la enseñanza de la gramática (formal) fundamentado en los enfoques comunicativos se da en el plano enunciativo del nuevo diseño. Esto no significa, sin embargo, que la representación de la gramática como instrumento formal e independiente (cuya efectividad se había visto cuestionada) se haya modificado. Simplemente se la desplazó en el esquema de contenidos.

Hipótesis

La hipótesis de base de este trabajo sostiene que el nuevo diseño desplaza de la escena de enseñanza los contenidos gramaticales y la reflexión metalingüística. Este corrimiento del centro de la escena se explicita en el texto del diseño cuando se indica específicamente la cantidad de tiempo de clase que habría que destinar a estos menesteres:

En relación con la ponderación del tiempo didáctico y la enseñanza de la lengua, se sugiere, en principio, destinar el 80% del total del tiempo de cada año al ejercicio intensivo de las prácticas de lectura, escritura e intercambio oral en sus distintos ámbitos, priorizando el eje del ámbito literario. Dado que en el ejercicio mismo de estas prácticas los alumnos ponen en acción contenidos gramaticales, léxicos y ortográficos, se sugiere consolidar esos conocimientos adquiridos en el uso, empleando el 20% del tiempo restante en su sistematización, para que puedan reutilizarlos de manera efectiva como herramientas en la comprensión y producción de textos de diversos géneros. (Ministerio de Educación, 2013, p. 437)

Asimismo, el desplazamiento de la enseñanza de la gramática está sostenido de manera implícita por la denominación y la estructuración de los contenidos tron-

cales de la materia. Mientras los contenidos vinculados a los géneros discursivos llevan la denominación de “prácticas del lenguaje”, los contenidos de gramática son designados mediante un recurso metafórico que consiste en pensar la lengua como un conjunto de herramientas para desarrollar esas prácticas (véase el apartado 4).

Por otra parte, el nuevo diseño propone un cambio metodológico para la enseñanza de la lengua que supone una inversión de la forma tradicional de abordar los contenidos gramaticales: la propuesta es ir de los textos a la reflexión lingüística (método descendente), en lugar de ir de las formas al texto (método ascendente). El problema que observamos en esta propuesta es la ausencia de una teoría lingüística y/o gramatical que permita hacer el abordaje descendente que se propone. En relación con esto, la segunda hipótesis de este trabajo es que el cambio metodológico se da solo al nivel de la enunciación, pero las representaciones sobre la gramática y la enseñanza de la lengua permanecen incólumes. Esta hipótesis se sostiene en la permanencia de ciertos términos científicos que se observan en la elaboración de los contenidos, y que nos darían la pauta de que las teorías lingüísticas que funcionan como sustento teórico siguen siendo las teorías formales que piensan la lengua como un sistema autónomo y autosuficiente.

Como última hipótesis sostenemos que el nuevo diseño manifiesta una fuerte incongruencia entre los objetivos de enseñanza-aprendizaje que propone como metas a alcanzar, y la metodología y el marco teórico con el que fundamenta esos objetivos. Como ya mencionamos, el problema radica en que se critica la forma en la que se enseñó gramática hasta el momento pero no se cuestiona la pertinencia de las teorías gramaticales para el abordaje textualista propuesto. Consideramos que la incorporación de una gramática de base discursiva como la que propone el Enfoque Cognitivo Prototípico podría redundar en un beneficio para llevar a cabo un verdadero cambio metodológico, ya que el trabajo desde los textos hacia la reflexión sobre las formas lingüísticas posibilita un trabajo profundo con el significado y con la motivación de las formas seleccionadas. En este sentido, el Enfoque Cognitivo Prototípico (cfr. Lakoff, 1987; Langacker, 1987; 1991, entre otros) sostiene que la gramática no constituye un nivel formal de representación autónomo, sino que se encuentra motivada por la semántica y la pragmática, por lo que la intención comunicativa y el punto de vista del hablante resultan fundamentales. En este enfoque, la gramática se caracteriza como una Gramática Emergente del discurso (Hopper, 1988): las estructuras o regularidades no son preexistentes, sino que provienen del uso, ya que la gramática es entendida como un conjunto de convenciones sedimentadas que se han rutinizado a partir de la frecuencia y de su éxito comunicativo.

El lugar de la enseñanza de la gramática en el nuevo diseño: La metáfora "herramientas de la lengua"

En la enunciación de los contenidos para Lengua y Literatura, el foco del proceso de enseñanza-aprendizaje está puesto en las llamadas "prácticas", que no son más que los modos de interacción social que tienen lugar en el espacio áulico, aunque muchas veces intenten emular situaciones de la vida "real" que pretenden exceder las paredes de la escuela. Existe una diferencia bastante grande entre esas prácticas escolares y las de la vida "real". Esa diferencia radica en que, en general, para poder llevar adelante las prácticas sociales de nuestra vida cotidiana no necesitamos instrucción: nos desenvolvemos perfectamente cuando vamos a comprar ropa o cuando queremos seducir a la persona que nos gusta o convencer a alguien de que nos haga un favor. Nos desenvolvemos perfectamente tanto a nivel lingüístico como a nivel procedimental y kinésico. No es necesario extrañarse de esas prácticas para analizar cómo están construidas y "aislar" los saberes que podemos extraer de ellas para "aplicarlos" a otras situaciones: primero, porque cada actividad social tiene sus propias reglas; segundo, porque la lengua no se puede aislar de esas prácticas en tanto las constituye. Si entendemos el lenguaje como constitutivo de las prácticas sociales, entonces la división de las prácticas por un lado, y del conocimiento de las herramientas de la lengua por otro, no resulta operativa para el tipo de propósitos de enseñanza que se plantea el nuevo diseño cuando sostiene la necesidad de integrar la reflexión metalingüística al desarrollo de esas prácticas que se prescriben como contenidos.

En este sentido, es importante señalar que la oposición *prácticas/herramientas* y la oposición *lenguaje/lengua* constituyen dos pares dicotómicos directamente relacionados, ya que presuponen una teoría lingüística de base diferente para cada uno de los términos de la oposición. Mientras la dimensión práctica está sostenida por el Enfoque comunicativo y la noción de competencia comunicativa, la dimensión teórica proviene de teorías de corte formalista, como el Estructuralismo lingüístico y el Generativismo, que sostienen el concepto de lengua como un sistema autosuficiente, independiente del uso que hagan los hablantes. Las dicotomías observadas en los pares de oposiciones construidos reaparecen en la selección de los nombres con los que se enuncian los contenidos de la materia. Es así que los contenidos contemplados bajo la rúbrica "prácticas del lenguaje" están introducidos predominantemente por sustantivos que conceptualizan acciones, como "lectura" (se diferencian tipos de lectura según el propósito en términos de Rosenblatt, 1996), "comentario", "análisis", "producción", "selección", "localización". El uso de estos sustantivos en las secciones correspondientes a las prácticas del lenguaje fortalece la dimensión de la acción, acorde con la dimensión de las prácticas en la que se incluyen estos contenidos. En cambio, los contenidos ubica-

dos bajo la rúbrica "Herramientas de la lengua" se enuncian con otro tipo de nombres, que no remiten a la dimensión de la praxis. La terminología que predomina en la enunciación de los contenidos de lengua remite a nociones lingüísticas ("texto", "oración", "coherencia", "cohesión", "valor semántico", etc.) o a modos de clasificar esas nociones ("recursos", "procedimientos", "modos", "tipos", etc.). Desaparece la dimensión de la acción en la formulación de estos contenidos, a excepción de la palabra "uso", presente en el título del eje troncal: "Herramientas de la lengua. Uso y reflexión".

Desde esta perspectiva (herramientas/uso), se observa una escisión entre los contenidos de lengua y las prácticas del lenguaje, ya que los contenidos lingüísticos no se presentan como constitutivos de unas determinadas prácticas, sino de manera aislada y separada: por un lado está la lengua y, por otro, el uso. La lengua no hace al uso, pero está presente en él. Según el diseño (Ministerio de Educación, 2013, p. 437), los alumnos recurrirán a las herramientas lingüísticas que consideren pertinentes en el desarrollo de las prácticas de lenguaje, es decir que en el desarrollo de esas prácticas, los alumnos ponen en juego diversos elementos gramaticales, ortográficos y de vocabulario, por lo que no sería necesario abordarlos particularmente. La idea de sistematizar ciertas nociones lingüísticas a partir del uso se sustancia en el acto de "descontextualizar" para "recontextualizar" en situaciones nuevas o diferentes. Es decir, los contenidos lingüísticos están presentes en el uso del lenguaje, se los descontextualiza de la situación de la que emergieron para sistematizarlos, con el objetivo de que puedan ser reutilizados en futuras tareas de comprensión y producción oral y escrita. Nada se menciona sobre la relación entre los géneros discursivos y los elementos gramaticales predominantes en cada género ni sobre el significado que las formas adquieren en el contexto de uso.

En este sentido, consideramos que el nominal "herramientas de la lengua" constituye una construcción metafórica que está sostenida en esta dicotomía *práctica/teoría*. En primer lugar, si atendemos al dominio de origen (en términos de Lakoff y Johnson, 1980), la idea de "herramienta", podemos sostener que el punto de partida sobre el que se construye la metáfora conceptualiza un elemento de índole material, bien concreto, como podría ser un martillo o un destornillador. Ese significado básico del concepto de "herramienta" remite al campo de los instrumentos de los que nos valemos para llevar a cabo una determinada acción. En este sentido, "herramienta" puede pensarse como "recurso", siempre en términos de una escisión: por un lado está la acción y, por otro, los recursos utilizados para lograr esa acción.

Al ponerse en relación este dominio concreto con el plano de la lengua, que posee una materialidad mucho más compleja que la de un destornillador, dada por los

sonidos o los grafemas que expresan una serie de ideas y pensamientos originados en procesos cognitivos muy complejos, la idea de “herramienta” se vuelve menos concreta y se vincula al mundo de las ideas. Así, si pensamos en que las prácticas del lenguaje son prácticas lingüísticas constituidas por el pensamiento, podemos entender el nominal “herramientas de la lengua” en términos de la metáfora conceptual *las ideas son recursos*. Es decir, el pensamiento se traduce lingüísticamente en ideas; esas ideas están hechas de lengua; la lengua es, a su vez, un conjunto de elementos que funcionan como recursos o herramientas para expresar ese pensamiento. En este sentido, la lengua puede, a su vez, ser entendida como una gran caja (*contenedor*) donde se guardan o se almacenan estas herramientas o recursos (*contenidos-sustancias*). Por lo tanto, desde esta perspectiva, la lengua aparece como algo estático: estos elementos (herramientas/recursos) aparecen “guardados” en un espacio delimitado (los límites del sistema) al que los usuarios echan mano cuando necesitan llevar a cabo una acción lingüística. La idea subyacente es la de lengua como producto (*las ideas son productos*), como algo fijo, acabado, no dependiente de la interacción social.

Por lo tanto, lo que hace la metáfora “herramientas de la lengua” es seguir reforzando la idea de la lengua como algo aislado de las prácticas del lenguaje, separado y autónomo, ya que la lengua se conceptualiza como un espacio cerrado y fijo, al que se recurre cuando es necesario realizar una acción para “tomar” alguna de sus herramientas.

Aplicaciones del enfoque cognitivo prototípico a la enseñanza de la lengua

Entre 2015 y 2016 realizamos una serie de aplicaciones didácticas diseñadas desde el Enfoque Cognitivo Prototípico (ECP) que buscaron demostrar la pertinencia e interés de adoptar una gramática discursiva para el tipo de abordaje de los contenidos que propone el nuevo diseño curricular.

La primera prueba realizada fue diseñada para evaluar contrastivamente los alcances pedagógicos del Estructuralismo y del ECP, atendiendo especialmente a los beneficios sobre la comprensión lectora que comporta cada enfoque. Esta prueba cuenta con los resultados preliminares obtenidos en Funes y Poggio (2015a). En dicho trabajo se concluyó, a partir del análisis cuantitativo y cualitativo de dos pruebas tomadas en dos cursos de primer año de la escuela secundaria (alumnos de 13 años), que las conceptualizaciones de los nominales que hacen los alumnos en ambos grupos se acercan al modelo cognitivo idealizado (MCI) de escenario planteado desde el ECP para gramaticalizar el nombre prototípico. Para este enfoque teórico, el nombre prototípico es un objeto físico, delimitable, opaco, au-

tónimo e identificado. Esta conceptualización coincide con la que hicieron los alumnos de ambos grupos. El MCI de escenario (*stagemodel*) (Langacker, 1991, p. 284) se corresponde con la experiencia y la percepción del ser humano y consiste en destacar una figura contra un fondo, retomando nociones de la Gestalt (la figura sería el nombre, mientras que el fondo sería el contexto, la construcción donde está inserto). El nombre de "escenario" refiere a la experiencia del observador ante una escena teatral. El escenario es estable, fijo. Los actores se mueven y manejan objetos de utilería. De manera similar, un observador cualquiera tiende a organizar una escena dentro de una determinada configuración (*setting*), donde se encuentran los participantes que interactúan, que son más pequeños que el fondo y que son móviles (en contraposición con el escenario).

En el grupo evaluado con las consignas del ECP (que les pedían a los alumnos elaborar una escala de los nombres más concretos a los más abstractos), además del reconocimiento del nombre prototípico (asociado al MCI de escenario), los alumnos también percibieron la transición de un MCI a otro, mediante la pérdida de atributos (el caso del ejercicio era el nombre *día*, ubicado por los alumnos en una zona intermedia de la escala que debían elaborar), yendo hacia los abstractos a medida que notaban nominales más dinámicos y con actantes interactuando. Esta concepción dinámica y con estructura de actantes coincide con la gramaticalización del *MCI de bola de billar* que se encuentra en el otro extremo del *continuum*, asociado a los nombres abstractos (porque tienen actantes e interacción, como sucede, por ejemplo, en el nombre *destrucción*, que supone un agente que destruye y un paciente que es destruido). Se observó que los alumnos no categorizan de forma binaria, sino que perciben los matices entre concreto y abstracto, y, mediante las consignas hechas desde el ECP, que les permiten categorizar de forma gradual, se constató que son capaces de elaborar estas escalas con criterios cognitivos claros.

En contraste, el grupo control, que tuvo consignas basadas en la gramática estructuralista, mostró algunos problemas de comprensión del concepto de sustantivo. Al pedirles a los alumnos que armaran una clasificación binaria (concreto/abstracto), se observó que dichos alumnos mostraron dificultades en el reconocimiento de los casos intermedios (*día*, *límite*), ya que no podían ubicarlos como concretos o abstractos, dado que son casos que comparten atributos con ambas zonas (concreta y abstracta), y además, debe tenerse en cuenta el contexto para lograr ubicar los nombres correctamente. Esto se observa especialmente en el caso del nombre *día*, que, en contraposición con el grupo que trabajó con consignas del ECP, no fue reconocido como abstracto ni como concreto, y quedó sin clasificación. Otro caso es el del nombre *límite*, que fue clasificado como abstracto o no clasificado, ya que los alumnos prescindieron del contexto a la hora de clasi-

ficar los sustantivos. A diferencia de este grupo, el que trabajó desde el ECP, reconoció *límite* como sustantivo concreto, ya que en el contexto donde estaba inmerso, tenía significado de parte de un todo concreto (*el límite de los vagones*).

Se observó también que, dado que los alumnos del grupo control prescindieron del contexto a la hora de clasificar los sustantivos, tuvieron problemas en la comprensión global del texto. Esto se verificó en los problemas que tuvieron estos alumnos para elegir el núcleo de cada nominal. No se observaron estas dificultades en los alumnos que realizaron la prueba desde el ECP. Al trabajar con el contexto y la importancia semántica de cada nominal, estos alumnos comprendieron bien el texto, y esto se vio reflejado en la correcta elección de los núcleos.

Los primeros resultados concluyen, entonces, que para enseñar el concepto de sustantivo en primer año de la escuela secundaria, el ECP resulta más útil que el enfoque estructuralista, ya que se adecúa más a la manera en que conceptualizan la gramática los alumnos, de forma intuitiva. Las intuiciones de los alumnos en tanto hablantes del español confirman las descripciones en MCI que ofrece el Enfoque Cognitivo para explicar la categoría de nominal. Además, se refuerza la necesidad de operar con los sustantivos en contexto, prestar atención al esquema nominal y también trabajar con un discurso auténtico y completo. La mejor comprensión de la categoría nominal conlleva a una mejor comprensión del texto.

Finalmente, la propuesta pedagógica realizada desde el ECP muestra que la conceptualización del sustantivo como concreto/abstracto no puede ser preexistente al texto porque concreto/abstracto no son categorías discretas. Los nombres ocurren siempre en contexto, por lo que la clasificación se hace sobre los esquemas nominales, no sobre los sustantivos aislados.

En la segunda prueba realizada en el aula nos propusimos evaluar el atributo [+/- definido]: en este caso, se les pidió a los alumnos que reconocieran si el nominal se encontraba [+/- definido], a partir de la presencia o ausencia de basamento (determinante). En este caso también se cuenta con los resultados preliminares de Funes y Poggio (2015b). En dicho trabajo, se realizó una serie de pruebas en las que se trabajaron la comprensión y el análisis de cuentos breves con análisis gramaticales integrados. Se concluyó que la determinación opera en contexto, no de forma aislada. El tipo de basamento (determinante) no es el único factor que opera en la identificación de un nombre. Cuando se va construyendo el designado en el texto, esto también se ve reflejado en la escala que elaboran los alumnos. Aquí se observa el papel de la coherencia textual. En la zona prototípica de los nombres concretos, se observó que la unicidad del objeto pesa más que la definición/indefinición del artículo (en el texto trabajado en clase, *un libro* versus *las*

joyas). En la zona intermedia del *continuum*, aparecen los nominales sin basamento.

En una tercera prueba, evaluamos el atributo [+/- contable]. Los resultados pueden consultarse en Funes y Poggio (2016a), en un estudio en el que se profundizó en el problema de la cantidad en la enseñanza del nominal, con la hipótesis de que en la conceptualización del nominal, el atributo cantidad depende no sólo de características intrínsecas del nombre, sino también de factores contextuales (como la presencia o ausencia de determinantes) y de factores discursivos (como la coherencia textual). Se concluyó que los alumnos ubican a los designados más identificados más cerca del prototipo. Los nombres colectivos (en comparación con los nombres individuales, concretos o abstractos) son ubicados en el medio exacto de la escala. A partir de los resultados, el nombre colectivo se caracteriza como una clase intermedia, entre concreto y abstracto, entre singular y plural, entre contable e incontable, ya que comparte atributos con todos ellos. En cuanto a la cantidad de los colectivos, la muestran, pero de manera no específica, compartiendo características con los incontables. Denotan plural inespecífico, en contraposición con los basamentos definidos plurales y con la información precisa de los cuantificadores. El hablante se vale de diferentes estrategias gramaticales para expresar la cantidad: con el morfema plural identifica un conjunto de varias entidades instanciadas, individualizadas. La presencia del basamento definido refuerza la identificación, mientras que la presencia de un cuantificador contribuye a dar más especificidad al nombre. Finalmente, el nombre colectivo es una estrategia para dar cuenta de la cantidad difusa, sin límites precisos, a la manera de los incontables. Sin embargo, la presencia de basamentos y/o cuantificadores vuelven al colectivo identificable, ubicándose en el medio del *continuum*, pero más cerca del prototipo de MCI de escenario.

En una cuarta prueba, trabajamos específicamente sobre los procedimientos creativos (Funes y Poggio, 2016b). Allí, se profundizó en la enseñanza de los nombres abstractos, atendiendo especialmente a los mecanismos cognitivos creativos (metáfora y metonimia) (en el cuento trabajado en clase se trata de ejemplos como *el repiqueteo de la lluvia* o *el rumor del viento*, que en el texto referían a melodías salidas de una guitarra, allí radicaba la metáfora). Según nuestra hipótesis, en la conceptualización del nominal, el atributo [+/- abstracto] depende no sólo de características intrínsecas del nombre, sino también de factores discursivos (como la coherencia textual) y de mecanismos cognitivos creativos. Se concluyó que los alumnos reconocen los atributos de los nominales; reconocen la naturaleza escalar de los nominales; saben ubicar los nominales en la escala teniendo en cuenta todos los factores involucrados (atributos, coherencia textual, figuras retóricas), estableciendo el siguiente orden: prototipo, partes de objetos, [+ animados], [+ huma-

nos], partes de seres abstractos (actantes, metáfora). Lo “real” está en el extremo de lo concreto, mientras que lo metafórico se asocia a lo abstracto. Los nombres abstractos, entonces, son complejos, al tener diversos atributos: cercanos a lo verbal (actantes, interacción), derivados de proyecciones metafóricas o metonímicas y están atados al discurso. Un modelo de categorización gradual como el que ofrece el ECP puede explicar la complejidad de los nombres abstractos y los alumnos observan y categorizan tanto la clase como sus particularidades.

Conclusiones

El análisis del lugar otorgado a la enseñanza de la gramática en el nuevo diseño curricular para la ciudad de Buenos Aires, sumado a la ausencia de una propuesta metodológica que permita aunar de modo satisfactorio la lengua con el discurso, parece radicar en una concepción de lengua como sistema autónomo y autosuficiente que, aunque es criticada, permanece como representación subyacente de lo que es enseñar gramática.

Esta representación conlleva un desplazamiento de la reflexión sobre la lengua y su uso, que es cuantificable en términos del tiempo destinado en la clase.

Realizado este diagnóstico, nos propusimos mostrar el interés y utilidad reales de un enfoque discursivo para la enseñanza de la gramática mediante cuatro pruebas realizadas en dos cursos de primer año de la escuela secundaria en Buenos Aires.

Las cuatro experiencias realizadas muestran, por un lado, el beneficio de operar con categorías gramaticales no discretas y con la conceptualización de estas categorías partiendo del (con)texto (y no presuponiendo que definir “sustantivo” es una operación previa e independiente al trabajo con el texto).

De la primera prueba, se desprende que tanto la concepción como la identificación del sustantivo se ve facilitada si se toma como eje de la actividad de enseñanza/aprendizaje el concepto de sustantivo prototípico asociado el MCI de escenario. Este mismo concepto central facilita la identificación y análisis por cantidad de atributos de sustantivos menos prototípicos, los que se asocian intuitivamente al MCI bola de billar.

Nuestra segunda prueba pone de relieve la importancia concomitante del contexto de uso para el establecimiento e identificación de la determinación en el nominal. En esta operación los alumnos conjugaron rasgos intrínsecos del nombre (más o menos) prototípico con el tipo de basamento. Se confirma así que los atributos de las clases gramaticales no sólo son no discretos, sino que interactúan en

contexto. Es desde este contexto que la descripción gramatical surge con todos sus matices y zonas de gradualidad.

La tercera experiencia realizada validó en términos generales que la llamada clase de los sustantivos contables (sin cuantificador) es, aun sin basamento, más identificable que un nombre colectivo que es ubicado siempre en un punto intermedio de la escala. La presencia de cuantificadores o del morfema plural en nominales concretos contribuye al desplazamiento de éste, dentro de la escala gradual. Una vez más, se observa tanto la gradualidad de la categorización como la importancia de la correlación de atributos.

En la cuarta y última prueba, enfocada en los nombres abstractos, concluimos que los alumnos saben ubicar los nominales en la escala teniendo en cuenta tanto atributos previamente trabajados como factores cognitivos creativos (metáforas y metonimias). La variedad e interacción de atributos contextuales trabajados en las experiencias previas facilitan, así, la conceptualización de una clase con una complejidad particular, la de los nombres abstractos.

Las experiencias realizadas buscan tanto incorporar efectivamente gramática y discurso (dando lugar a conceptualizaciones que contemplan matices semántico-pragmáticos) como hacer del discurso el punto de partida y el marco para una reflexión metalingüística que, tal como propone el ECP, refleja regularidades discursivas. Desde esta reflexión, es pensable que el conocimiento gramatical sea reutilizado por el alumno en la comprensión y producción de discursos.

Bibliografía

Carril, V.; Marrone, L. y Tejera, S. (2008). Análisis comparativo de la Ley Federal de Educación (24.195) y la Ley de Educación Nacional (26.206). ¿Compartiendo ADN? {Publicado en *Foro de Educación de la Izquierda anticapitalista*} Recuperado de: <http://es.slideshare.net/77magui/anlisis-comparativo-de-la-ley-federal-de-educacin>

Chomsky, N. (1970 [1965]). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar

Di Tullio, Á. (1990). Lineamientos para una nueva gramática pedagógica. *Revista de Lengua y Literatura*. 4(8). pp. 3-14.

Funes, M. S. y Poggio, A. (2015a). Enseñar gramática en la escuela media: una propuesta desde el Enfoque Cognitivo Prototípico. *Revista Lenguas en contexto*. (12). pp. 100-114.

— (2015b). El grado de determinación en la clasificación de los nominales: una experiencia en la escuela media. Ponencia presentada en el *VII Simposio de la Asociación Argentina de Lingüística Cognitiva*. Universidad Nacional de San Luis. San Luis.

— (2016a). La conceptualización de la cantidad en el nominal: una propuesta de enseñanza con categorías graduales. Ponencia presentada en el *XV Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística*. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca.

— (2016b). La gramática en la escuela: cómo enseñar los nombres abstractos desde el Enfoque cognitivo prototípico. Ponencia presentada en el *IV Congreso Nacional de Pedagogía Cátedra Unesco Lectura y Escritura*. Facultad de Educación de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. Concepción (Chile).

Gaiser, M. C. (2011). Apuntes sobre teorías lingüísticas, sus postulados gramaticales y su impacto en la enseñanza. *Didáctica. Lengua y Literatura*. 23. pp. 87-114.

Hopper, P. (1988). Emergent Grammar and the A Priori Grammar Postulate. En Tannen, D. (ed.). *Linguistics in Context: Connective Observation and Understanding*. Ablex: Norwood N° 5. pp. 117-134.

Hymes, D. (1972). "On Communicative Competence". En: Pride, J. B. y Holmes, J. (eds.). *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin. pp. 269-293.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago, Estados Unidos: Chicago University Press.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things*. Chicago, Estados Unidos: Chicago University Press.

Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*, vol. 1. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press.

— (1991). *Foundations of Cognitive Grammar. Descriptive Applications*, vol. 2. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press.

Manacorda de Rosetti, M. (1961). *La gramática estructural en la escuela secundaria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Kapeluz.

Ministerio de Educación (2013). *Nueva Escuela Secundaria de la Ciudad autónoma de Buenos Aires. Diseño Curricular. Ciclo Básico, 2014*. Dirigido por Gabriela Azar.

Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. E-book.

Otañi, L. y Gaspar, M. (2001). Sobre la gramática. En Alvarado, M. (comp.). *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Riestra, D. (2003). *Las consignas de enseñanza de la lengua. Un análisis desde el interaccionismo sociodiscursivo*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.

Rosenblatt, L. (1996). La teoría transaccional de la lectura y la escritura. *Textos en contexto*. pp. 13-71.

EL CONCEPTO DE “LENGUAJE” EN TRES GRAMÁTICAS COLONIALES DE LENGUAS AMERINDIAS

Romina Grana
UNC
rominagrana77@gmail.com
Buzelin Haro Corina Margarita
UNC – UNLaR
corinamargarita@gmail.com

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo revisar tres gramáticas del periodo colonial temprano (Fray Domingo de Santo Tomás, 1560; Padre Diego Gonzáles de Olguín, 1607; y Luis de Valdivia, 1607) para observar similitudes y diferencias entre sí en relación con los contenidos y formas de estructurarlos. La elección de las presentes obras se debe a que a partir de las tres podemos reconstruir el valor social, administrativo y lingüístico que gozaron las gramáticas en el período de la colonia ya que son las primeras elaboradas de lenguas amerindias. Se trata de un trabajo de corte descriptivo-comparativo a partir del cual interesa poner en evidencia qué distancias existen desde una perspectiva intercultural con otras obras tomadas como modelo para la época (sobre todo la Gramática de Nebrija –1492– o algunas gramáticas latinas tales como las de Donato o Prisciano). Se busca repensar qué entienden los autores por gramática, para reconocer, en última instancia, cuál es la concepción de lenguaje subyacente a estas propuestas. Para tal fin, no solo analizamos la organización de la información y contenidos, sino que también tomamos en cuenta los prólogos e introducciones donde, generalmente, se justifica la necesidad, funcionalidad y utilidad (administrativa, religiosa, lingüística) de estos textos.

Palabras clave: colonia, contraste, gramática, lenguaje.

Introducción

Las gramáticas que proponemos analizar (Fray Domingo de Santo Tomás, 1560; Padre Diego Gonzáles de Olguín, 1607; y Luis de Valdivia, 1607) dejan, en sus prólogos, claras evidencias de estar comprometidas con una finalidad pedagógica y pastoral genuinas; sin embargo, este proyecto no hace sino apuntalar otro más

ambicioso, el político, que es, en última instancia, un proyecto de planificación homogeneizante tal como lo declara el Capítulo 6º del tercer Concilio Limense (1582-1583) cuando dice “Que los indios sean adoctrinados en su lengua” (Lisi, 1990, p. 129), es decir, que cada uno sea instruido en la lengua que entienda, para de ese modo garantizar el ingreso exitoso a una ideología lingüística monoglósica y pro-hispánica.

Si bien hubo otros intentos semiológicos de construcción y traducción de lo ajeno al universo de lo hispánico (como el catecismo pictográfico de Pedro de Gante) la atención y necesidad de atender al código lingüístico adquirió un lugar privilegiado no sólo en tiempos de la colonia sino varios siglos después. Con esto queremos decir que los sistemas lingüísticos (las lenguas del otro) funcionan como sedes de las operaciones de dominación y hacen visibles las batallas, las conquistas, los logros de un grupo sobre otro. En este sentido,

El trabajo realizado por aquellos misioneros convertidos en gramáticos por la fuerza de las circunstancias fue, en verdad, extraordinario. En unas cuantas décadas, todas las lenguas importantes del continente americano colonizado por los españoles habían sido estudiadas y descritas sistemáticamente. Y ello fue tarea exclusiva de los religiosos venidos al Nuevo Mundo. Los cuales, impacientes por propagar rápidamente su fe entre los indígenas americanos, advirtieron muy pronto la conveniencia, la necesidad de explicársela en sus propias lenguas. Con tal propósito, diéronse a la difícil tarea de codificar en Artes las complejas estructuras de los idiomas amerindios –tan diferentes, en todos los órdenes, de los europeos– y a recopilar su léxico en tesoros o vocabularios bilingües. (Lope Blanch, 1986, p. 54)

Tal como se ve en la cita, los objetivos de estas obras son duales pero no se confunden: por un lado, persiguen la finalidad de evangelizar al otro con la lengua del otro y, por otra parte, buscan comprender el universo ajeno a partir del conocimiento de las categorías de su lengua: más allá de la finalidad propedéutica, las obras de Valdivia, Fray Domingo de Santo Tomás y el Padre Diego Gonzáles de Olguín pueden ser consideradas “el instrumento realmente imprescindible para el evangelizador, mientras que las partes gramaticales eran consideradas en realidad como el medio propedéutico para hacer uso de tal instrumento” (Ridruejo, 2007, p. 163).

Sin embargo, la descripción gramatical de las lenguas amerindias (en este caso: quechua, allentiac y millcayac) toma como modelo las gramáticas del latín o el español, es decir, a través de la gramatización (el proceso a partir del cual se elabo-

ran las gramáticas) se produce lo que Zimmermann (2006) denomina como la “construcción transcultural de la lengua del otro” y esto implica no solo la descripción de las lenguas por interés lingüístico sino que, en ese contexto político colonial, de lo que se trataba era de “comprender al OTRO, pero como una de las medidas de conquistarlo, de despojarlo de sus tierras, de explotarlo económicamente y de imponer otra cultura: la religión y lengua” (p.1, destacado en el original).

Si nos circunscribimos a la técnica de descripción gramatical, esta consistía en transferir el modelo de las gramáticas latinas o españolas para describir las otras lenguas, esto supone entender que todas las lenguas existentes respondían al modelo de la lengua latina.

Las gramáticas de las lenguas originarias se realizaron siguiendo el modelo lógico del colonizador, imponiendo el alfabeto latino e ignorando los conocimientos implícitos en las lenguas. Es decir, se trató de una reorganización y un rediseño de las lenguas nativas a partir del modelo de Europa/España que iba de la mano con la expansión religiosa y económica.

El sesgo epistemológico producido por intentar comprender y construir una lengua en términos de otra puso en juego ciertos presupuestos considerados universales, por ejemplo: que todo tipo de escritura tiene como momento final y elevado la escritura alfabética.

Este proceso denominado por Mignolo (1991) “colonización del lenguaje”, que Zimmermann (2006) considera “imposición cultural”, implicó no solo la invisibilización de los grupos sometidos, sino la colonización de la memoria, de la historia. Una posesión lingüística que se tradujo en posesión de discursos y de reorganización del pasado y del presente.

Este trabajo tiene como objetivo revisar las tres gramáticas mencionadas *ut supra* atendiendo principalmente a tres aspectos que van a estructurar la exposición, a saber: a. los objetivos de la elaboración de las gramáticas; b. la estructura de los contenidos y su organización; y c. la noción de lengua presente en cada obra.

De esta manera consideramos que revisando los prólogos, las cartas a los lectores, los permisos administrativos/editoriales, y la descripción gramatical de las lenguas, podremos establecer un panorama de comparación entre las obras mencionadas y la mayor/menor distancia con los modelos de descripción gramatical de lenguas occidentales (latín, español) de la época que delinean no solo la agenda lingüística, sino también la política, pedagógica y administrativa de la colonia.

Doctrina, confesionario, arte y gramática y vocabulario breves. Valdivia, 1607

Valdivia (1560-1642) fue un misionero jesuita español que en 1589 llegó a Perú. Trabajó en la escuela de Juli donde realizó algunos trabajos sobre la lengua aymara; en 1592 integró la expedición a la Provincia de Chile donde se estableció y realizó los estudios sobre lenguas locales, el araucano y el huarpe. La tarea evangelizadora, unida al programa de conquista política y territorial, obligó a sus agentes, de entre los cuales se destaca Valdivia, a aprender la lengua de los pueblos de la región.

Valdivia escribe su *Doctrina, confesionario, arte y gramática y vocabulario breves*, para dos variedades del huarpe (millcayac y allentiac), entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII las cuales se publicaron en Lima en 1607. Se trata de dos lenguas extintas que se hablaban en las actuales provincias de Mendoza y San Juan respectivamente; integraban la familia lingüística del huarpe y no se conoce, al menos hasta el momento, ningún parentesco con otras lenguas amerindias (comechingón, kakán, etc.). Si bien la obra del padre Valdivia constituye el puntapié para admitir que se trataba de lenguas diferenciadas (de otra manera no se justifica el interés por escribir la totalidad de la obra que estudiamos en ambas lenguas), muchos lingüistas y antropólogos han llegado al acuerdo de que más bien se trataba de dos dialectos de la misma lengua (Michieli, 1990) con alto grado de intercomprensión. Las evidencias que permiten sostener esta afirmación están basadas en las similitudes halladas a nivel morfosintáctico y fonético mientras que el plano léxico es el lugar donde se concentran los interrogantes y vacilaciones. Respecto del alcance de la obra de Valdivia, él mismo aclara que no sigue un afán de totalidad en cuanto a la tarea de análisis y traducción sobre ambas lenguas; muy por el contrario, reconoce que su labor es precaria pero se adecua a la función para la que fue concebida: la evangelización del nativo en su propio idioma.

La estructura del texto de Valdivia es simétrica para las dos lenguas y simétrica incluso en su interior, es decir que, por ejemplo, a la enumeración de pecados capitales o virtudes cardinales en español, le sigue inmediatamente abajo, su traducción en lengua amerindia. Michieli (1990) indica que dada la extensión en una y otra lengua, todo hace suponer que el jesuita debió haber escrito la obra primero en millcayac y luego en allentiac. El texto en su totalidad ofrece una composición en 5 partes contiguas:

- *DOCTRINA CHRISTIANA*: este segmento constituye el núcleo oratorio de la religión cristiana; se enseña a persignar, están consignadas las oraciones y mandamientos así como también existe un listado de virtudes y pecados capitales.

• *CATECISMO*: reúne preguntas en ambos dialectos, 60 para el allentiac y 49 para el millcayac;

• *CONFESIONARIO BREVE*: incluye, para cada lengua, una serie de preguntas sobre los diez mandamientos; por ejemplo, sobre el 8vo mandamiento se interroga en millcayac: ¿Has levantado algún falso testimonio? ¿Qué testimonio? ¿Y contra quién? ¿Y qué daño le vino a esa persona?; en allentiac, por ejemplo, sobre el mismo mandamiento, la pregunta presenta variantes: ¿Has levantado falso testimonio a alguno? ¿Cómo era?

• *ARTE Y GRAMÁTICA*¹:

A) *para el millcayac*: dividido en 20 capítulos; primero hay un decreto del real acuerdo y una licencia del padre provincial y luego empieza la gramática propiamente dicha.

Capítulos 1-2 dedicados al nombre y al pronombre con descripciones morfológicas, declinaciones siguiendo los casos latinos. La única distinción dentro del pronombre es el posesivo.

Capítulos 3-10 dedicados al verbo, descriptos desde tiempos y modos del latín. Hay reconocimiento del valor sintáctico del verbo en transitivo/intransitivo y transiciones referidas al uso de clíticos (por ejemplo: le/les).

Capítulo 11: se titula "de las partículas que se adjuntan a los verbos para cambiar su significado", se describe un listado de *partículas* que cambian el modo de la acción, abordado desde lo semántico en la descripción.

Capítulo 12: referido a la sintaxis ya que apunta a la construcción de nombres, participios y verbos, es decir, a la combinatoria de los elementos de la frase.

Capítulos 13-15: relativos, numerales, comparativos y superlativos.

Capítulos 16: titulado "nombres de tiempos y edades y de algunos parentescos comunes".

Capítulos 17-19: adverbios, preposiciones, conjunciones e interjecciones

Capítulo 20: el acento.

B) *Para el allentiac*: son 12 capítulos

Capítulo 1: dedicado al nombre sustantivo y el adjetivo; como ejemplo de la categoría nominal, se declina la palabra "padre" en singular y plural.

Capítulo 2: el pronombre y los posesivos.

Capítulo 3: referido al verbo, la conjugación activa y pasiva, las formas no personales y los modos (imperativo, optativo).

Capítulo 4: llamado "del modo especial de formar los tiempos en algunos verbos"; aquí se observa el uso de partículas que en allentiac se adjuntan al verbo para darle un valor temporal.

¹ Respecto del Arte y Gramática, vale hacer algunas aclaraciones. Este apartado ofrece una organización muy similar a las gramáticas de tradición latina con las que Valdivia, seguramente, se hubo formado.

Capítulo 5: del verbo interrogativo y negativo.

Capítulo 6: de las transiciones; en este apartado, se hacen algunas especificaciones sobre el uso el caso oblicuo para el verbo “querer” en singular y plural.

Capítulo 7: dedicado a la construcción del nombre, participio y verbo. Se presenta un sistema de concordancias en número y persona similar a lo que ocurre en millcayac.

Capítulo 8: titulado “de los relativos, y comparativos y numerales”.

Capítulo 9: de los adverbios.

Capítulo 10: abarca las preposiciones, conjunciones e interjecciones.

Capítulo 11: se titula “de las partículas que juntas a los verbos hacen variedad en su significación”. Este apartado versa sobre la modalidad de la acción.

Capítulo 12: del acento.

• *VOCABULARIO BREVE*: para la lengua millcayac, se enlistan “los vocablos necesarios y suficientes para catequizar y confesar”; para el allentiac, la introducción reza una idea similar a la anterior: “Vocabulario breve en lengua allentiac: de los vocablos más comunes y necesarios para catequizar y confesar en esta lengua”.

GRAMMÁTICA, O ARTE DE LA LENGUA GENERAL DE LOS INDIOS DE LOS REYNOS DEL PERÚ, FRAY DOMINGO DE SANTO TOMÁS, 1560

Fray Domingo de Santo Tomás fue un sacerdote y misionero español, que llegó a Perú en 1540. Allí escribió la gramática más antigua conocida sobre la lengua quechua, publicada en Valladolid en 1560 y el *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del PERU*. Los objetivos de la descripción gramatical aparecen evidenciados en los apartados previos a la descripción gramatical propiamente dicha. Podemos distinguir objetivos generales asociados con la labor del lingüista y un objetivo específico referido a la relación de la lengua y la descripción de los hablantes de esta.

En el primer caso, el autor especifica, de manera general, las tareas que ha llevado a cabo en la descripción gramatical del quechua, a medida que enumera las acciones, las acompaña con aclaraciones que elevan su labor como “una tarea difícil”, “una travesía”, “una osadía”, y una “apostólica sementera”. El destinatario de estas aclaraciones es el lector, que en realidad son otros eclesiásticos que la utilizan para la tarea de predicadores.

(3) querer *redduzir* la lengua general de los Reynos del Peru, a Arte: queriendola *encerrar debaxo de preceptos y canones*. Porque una delas cosas mas difficultosas, que en esta vida humana se halla es, el *componer y ordenar* Arte de hablar perfecta y congruamente alguna lengua, aunque sea muy entretenida y usada. (1560, p. 11, el resaltado es nuestro)

En la cita anterior, notamos que las tareas del misionero lingüista no son escribir la lengua quechua en sí misma, sino el uso de modelos a los cuales esta debe adaptarse, es decir, un proceso de exogramatización, describir una lengua bajo los “preceptos y canones” de otra que se toma como modelo. Si bien no se especifica en los prólogos cuál es esta lengua, mediante la referencia a Antonio de Nebrija, entendemos que es el latín y el español en segunda medida. Con respecto a los verbos utilizados, entendemos que todos tienen el fin de acotar, estructurar, ordenar una lengua que se supone, al menos, desordenada.

Con respecto al objetivo explícito de la gramática del quechua, observamos que conjuga la identidad de los hablantes del quechua, con la posible utilidad de estos como vasallos del rey:

(4) Mi intento pues principal. S.M. ofresceros este Artezillo ha sido, para que por el veays, muy clara y manifiestamente, quan falso es lo que muchos os han querido persuadir, ser los naturales de lo reynos del Peru barbaros, & indignos de ser tractados con la suavidad y libertad que los demas vassallos vuestros lo son (1560, p. 7)

Además de relacionar las características de la lengua con las de sus hablantes, ofrece indirectamente las bondades y utilidades de los habitantes del Perú como súbditos; como si la posesión de la lengua a través de su descripción conllevara necesariamente la posesión de sus hablantes.

Con respecto a la estructura general del texto encontramos los siguientes apartados:

- “PRÓLOGO A LA. S. DEL REY NUESTRO Señor Don PHILIPPE”², el autor hace evidente su filiación religiosa, la orden de Santo Domingo; y su filiación política ya que elabora un recorrido de las hazañas y logros alcanzados por el Rey Felipe II y por su padre, el rey y emperador Carlos V. El recorrido incluye no solo los logros políticos asociados a la expansión territorial, sino que relaciona estos con la posesión y herencia de otros valores como el entendimiento, la prudencia y el valor.
- “ELEGIACUM” es una agregado estilístico en latín a la obra.
- “PRÓLOGO DEL AUTOR, al Christiano Lector”, describe algunas tareas y dificultades de la labor realizada, caracteriza la lengua de manera general, y se excusa de los posibles errores o faltas, ya que los destinatarios probables sean sacerdotes que conocen la lengua latina.
- “Prólogo del Auctor al pio Lector” aparece incompleta por falta o pérdida de hojas en el ejemplar analizado.

² En los ejemplos se conserva la distinción mayúscula/minúscula del original.

• *En el apartado* destinado a la descripción gramatical observamos:

Capítulo 1: Ortografía. Sabiendo que el quechua era considerada una lengua ágrafa, sin escritura, al menos desde los modelos occidentales, el apartado se encarga de justamente apuntar a esta “carencia” de la lengua.

Capítulos 2-20: se describen las categorías gramaticales (nombre, verbo, pronombre, etc.) desde sus “propiedades”, en definitiva, rasgos semánticos y morfológicos, junto a “reglas y excepciones” que responden a reglas de caso (nominativo, genitivo, acusativo) propias del latín y que el quechua no posee. Los capítulos destinados al verbo son los más complejos y extensos, desarrolla tiempos y modos verbales según el modelo latino y en algunos casos vemos la misma forma del quechua para diferentes valores modo-temporales.

Capítulo 21: Sintaxis que responde a reglas de la plática o la oración “iguales a la latina”.

Capítulo 22: Lleva el título “de algunas partículas o silábicas adiectiones no significativas que entran en composición del nombre y del verbo”. Observamos que es quizá el capítulo donde más claramente se evidencia la no correspondencia sostenida desde el inicio entre quechua-español-latín. Es decir, todas estas partículas desconocidas llevan el rótulo de “no significativas” por ser “intraducibles” o presentar valores significativos diferentes a las de las lenguas tomadas como modelos.

Capítulos 23-25: Referido al ámbito discursivo, al uso de la lengua quechua referido a fórmulas como juramentos, saludos, etc.; acento y prosodia y modos de hablar particulares.

La lengua aparece bajo el nombre de “lengua general de los indios del Perú” y los rasgos que se le atribuyen asocian a esta lengua con las de “alta cultura”.

(8) la gran *policia* que esta lengua tiene, La *abudancia de vocablos*, La *conveniencia* que tiene con las cosas que significan. Las maneras diversas y curiosas de hablar. El *suave y buen sonido* al oydo del pronunciacion della (1590, pp. 7-8, el resaltado es nuestro)

Ubica a la lengua quechua a la altura de la lengua española y latina, es más, esta cercanía implica justamente la posibilidad de ser poseída por el imperio, no un rasgo propio de la lengua, sino un indicador de dominación más.

(9) La facilidad para *escribirse con nuestros caracteres y letras*: Quan facil y dulce sea a la pronunciacion de nuestra lengua, El *estar ordeada y adornada* con propiedades del nombre, modos tiempos; y personas del verbo. Y brevemente en muchas cosas y maneras de hablar, tan *conforme ala latina, y española*: y enel arte y artificio della, que no paresce sino que fue un pronostico, que Españoles les avian de poseer (1590, p. 8, el resaltado es nuestro)

La posesión no se reduce solamente a los bienes intelectuales o culturales como puede ser la lengua, sino que como las características del quechua pueden trasladarse también a sus hablantes se infiere que estos pueden ser poseídos, que no son bárbaros, que son pulcros. Si las lenguas se pueden organizar en una escala jerárquica, los hombres también; si pueden ser amoldadas a las formas del español y el latín, los hablantes también. (10) “Y si la lengua lo es, la gente que usa della, no entre barbara, sino con la de mucha policia la podemos contar” (1590, pp. 8-9)

Gramatica y arte nvueva dela lengva general de todo el Perú, llamada lengua qquichua, o lengua del Inca, Padre Diego González de Holguín, 1607

González de Holguín fue un sacerdote español de la orden de los jesuitas que llegó a Perú como misionero en 1581 y estudió la lengua quechua cusqueña durante el tiempo de su misión. Escribió *Gramática y arte nveva dela lengva general de todo el Perú, llamada lengua Qquichua, o lengua del Inca*, publicada en Lima en el año 1607; años después elaboró el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*.

Los objetivos de la gramática no aparecen de manera clara o evidente, ya que se van entretejiendo con las citas bíblicas que indirectamente se refieren a su labor como gramático.

Destacamos objetivos religiosos entre prácticos y místicos: (11) “... demanera que el estudio de las lenguas entra en lugar del don de los Apostoles, y no es de menor estima. (...) y aver gran suma de predicadores” (1607, p. 3a). Podemos emparentar esta cita con los fines de predicación y tarea apostólica de la descripción del quechua que aparecen como justificación de la elaboración del arte. Sin embargo, además de aclarar que la particularidad de esta gramática es en cuanto a la cantidad de información ya que tiene agregados de vocabulario y estilo, notamos que aparece una crítica a la falta de compromiso de otros misioneros que no se ocupan de completar las descripciones anteriores que presentan falencias y con los descuidos a la hora de predicar que prefieren que los realicen los mismos habitantes de la región:

(6) Mas son tantas las ocupaciones que se toman y tan contrarias al estudio delas lenguas, que esta ya casi del todo desamparado y dexado el predicar alos yndios en sus pueblos, parte porque estan tan oprimi-

dos los indios con las mitas³ y tragines⁴ que no ay a quien predicar, y parte porque los curas no dependen lengua para predicar sino solo para confesar. (1607, p. 3a)

Además de notar una fuerte crítica a la (poca) labor de los misioneros, entendemos que hay una evidente marca colonial en cuanto a la práctica de la predicación, que esta debe estar reglada y administrada por los mismos españoles y no por los naturales del Perú, como si no hubiera posibilidad de delegar la tarea predicadora a los hablantes nativos. Si bien no hay ninguna descripción negativa en torno a los hablantes del quechua en este apartado de la gramática, inferimos que hay una calificación negativa o al menos jerárquicamente inferior a la hora de pensar en predicar la palabra de Dios que no aparece justificada en el texto.

Por último, pero no menos importante, es de destacar que hay un objetivo netamente relacionado con los saberes puros de las lenguas, que aparece en el apartado destinado al lector (no a la autoridad) y que lo relacionamos con la preocupación del autor por los pocos estudios sobre las lenguas. Probablemente esta inquietud tenga relación con la orden de la que forma parte, los jesuitas, generalmente ocupados de labores intelectuales, de estudio y enseñanza. "(7) Y como yo (christiano lector) aya compuesto esta Arte para ayudar a levantar el estudio de las lenguas, tan caydo y olvidado; y estimado en menos delo que la conciencia o charidad o razon obliga" (1607, p. 4b).

La obra se estructura en cinco apartados y podemos organizarlos en dos grupos:

- *"APROBACIÓN DE ESTA ARTE Y LICENCIA para imprimirla del Padre Provincial desta Provincia del Perú"*, *"APROBACIÓN DE ESTA ARTE COMETIDA por la Real Audiencia de Lima al Padre Juan Vázquez"*, y *"SUMMA DEL PRIVILEGIO"*, que están destinadas a mostrar las diferentes autorizaciones que ha recibido esta obra para ser publicada y las diferentes autoridades que la legitiman como válida. Tiene la función administrativa y editorial.

- Dos dedicatorias: *"AL DOCTOR HERNANDO ARLAS DE UGARTE del Consejo de su Magestad, y su Oydor enla Real Audiencia de Lima"*, y *"EL AUTOR AL PIO LECTOR"*: Presenta un recorrido histórico-religioso en el que justifica la creación de gramáticas en general y de alguna manera compromete a una futura utilidad de la misma por parte de los lectores, solicitándoles compromiso con la predicación de la palabra de Dios.

- Específicamente con respecto al Arte encontramos:

³ Trabajo obligatorio que tuvo lugar en el período incaico en la zona andina y que continuó durante la colonia en favor del Reino de España.

⁴ Trabajo relacionado a acarrear o llevar mercancías de un lugar a otro, generalmente se basó en el arriaje con mulas y fue controlado por españoles y mestizos.

Libro 1: (Cap. 1-16) es una extensa descripción de las categorías gramaticales desde su declinación. Nombres sustantivos, adjetivos, pronombres y la combinación y el uso discursivo.

Libro 2: Cap. 1-50. Varios capítulos destinados al verbo en los que no solo se presentan los diferentes tiempos y modos, sino modelos de conjugación de algunos verbos y con aclaraciones que perfilan su funcionalidad práctica, tales como "para tomarlas mejor de memoria". Cap. 51-53, sobre el acento y clasificación semántica de los nombres (parentesco) y adjetivos (numerales).

Libro 3 y Libro 4: aparecen mezcladas cuestiones referidas a la sintaxis en relación al orden de los elementos de la oración, con la formación de palabras (morfología), y rasgos semánticos que aparecen incompletos en los libros anteriores (numerales). En el último libro termina de caracterizar categorías gramaticales como la preposición y el adverbio.

No encontramos caracterizaciones de la lengua sino de sus hablantes, y estos por carecer de la predicación en su lengua se cargan de adjetivos y prácticas descalificativas. En el único momento que aparece mencionada es en las aprobaciones previas al prólogo y lleva el nombre de "lengua general de todo el Perú que llaman Qqui[cortado] lengua del Inca" y como "lengua Qquichua del Inca".

Los naturales del Perú aparecen descritos como "almas lastimosas o dañadas": "(11) ... a los yndios que [poco claro] son ydolatras hechizeros, que no tienen fee, que son incestuosos, y borrachos" (1607, p. 3b). Sin embargo, como la lengua puede ser ordenada y estructurada, los hablantes también ya que la "solución" a estas falencias es la predicación en su propia lengua. (12) "que mas regueñeros y ygnorantes que los yndios porque no se predica a los yndios en su lengua en sus pueblos y no les damos el pan de la palabra de Dios" (1607, p. 3a-3b).

La palabra de Dios latina, o española, además de estar relacionada con la nutrición, "pan", también aparece relacionada con la claridad del entendimiento, "luz de la palabra de Dios".

Podemos notar, en relación a una de las paráfrasis de las citas presentadas del libro de *Mateo*, en el que todos los ideogramas negativos se pueden observar ya que niega la existencia de una lengua completa que sirva para desarrollar la virtud en términos cristianos. (13) "que *sin lengua* no pueden ladrar contra los vicios" (1607, p. 3b, el resaltado es nuestro).

Conclusión

Para sintetizar, se puede decir que los tres autores estructuran de manera muy similar la información de la descripción gramatical de las lenguas amerindias to-

mando como modelos modos de organización de la descripción propios de la lengua latina. Esto adquiere relieve cuando se advierte que no hay un intento por definir las categorías utilizadas (nombre, adjetivo, verbo) sino que consideran como universales, conocidas y propias de todas las lenguas.

Con respecto a las especificaciones de abordaje, se utilizan rasgos sintácticos propios del latín como declinaciones, casos y tiempos, y modos verbales; todo aquel elemento que no encuentra su "equivalencia" aparece en apartados como "partículas", sin especificar demasiado: sólo ocasionalmente se dice algo sobre su uso y su valor semántico lo cual roza por algunos momentos con una intuición sintáctica no muy clara en la descripción.

En relación a los objetivos, son obras destinadas claramente a otros sacerdotes misioneros encargados de la predicación ya que esta es la meta más repetida que justifica la elaboración de estas gramáticas. De modo indirecto, se advierte una intencionalidad política/administrativa de trasfondo ya que todas presentan no solo los permisos reales de la publicación sino también dedicatorias al rey.

En lo que respecta a Valdivia, tanto en el "Arte y Gramática" cuanto en el inventario terminológico se deja entrever la idea de variabilidad lingüística: el autor explicita en sus dedicatoria "al lector" que recoge aquellos aspectos del millcayac y allentiac que resultan generales a todos con lo cual el misionero expresa su voluntad de llegar a la mayor cantidad de hablantes posibles mediante el uso de una lengua común, inteligible por todos: "Por lo qual me apliqué a aprender lo poco que supe de estas dos lenguas (...) Y hallé cinco cosas que facilitan y animan mucho el aprender estas lenguas. La primera es ser tan generales." (Valdivia, 1607, p. 190).

Como corolario de las tres descripciones ofrecidas, parece poder afirmarse que subyace a estos planteos una concepción de lenguaje entendido como lugar de expresión de universales. Habría algo así como "una gramática universal que es una y la misma en cuanto a la sustancia para todas las lenguas aunque puede variar accidentalmente" (Barthes, 2009, p. 44). El lenguaje es concebido como un espejo del mundo de manera tal que el *modus essendi* (modos de presentarse las cosas en la realidad; se presentan como sustancias, acciones, cualidades) es captado por un *modus intelligendi* (modo de conocer) y éste genera un *modus significandi* que es el modo de significar, de nombrar. Así, las palabras significan de distintos modos; a las esencias las llama sustantivos; a las cualidades, adjetivos; y a las acciones, verbos. El modo de ser de la realidad impone un modo de conocer y el lenguaje funciona como un rótulo posterior. A pesar de que esta concepción de lenguaje se liga de alguna manera con la idea de nomenclatura, vale la pena

destacar que entre los intentos de estos gramáticos está poner de relieve la relación intersigno puesto que le otorgaron privilegio a la flexión, la rección y a la sintaxis “y no al semantema, en una palabra, a la estructuración” (Barthes, 2009, p. 145).

En este sentido, realidad, pensamiento y lenguaje forman una tríada indisoluble que se refleja mutuamente de modo tal que existe una estructura común a todo lo real y son muy pocas las leyes que la organizan. Así, la tarea de las gramáticas de esta época es dar cuenta de los universales que tienen todas las lenguas cuyas diferencias son secundarias, accesorias.

Correlacionada con esta última idea, surge otra que versa sobre la consideración de que las lenguas americanas eran traducibles porque gozaban de cierta dignidad lingüística (Zimmermann, 2006) en la medida en que:

Para construir discursivamente esta dignidad-igualdad se recurrió a la comparación, aseverando que el náhuatl, el quechua y otras lenguas (las que se establecieron como lenguas generales), eran tan ricas en expresión y tan elegantes en retórica como el latín, uno de los idiomas sagrados de la Iglesia. (p. 10)

Es decir que estas gramáticas, como instrumentos de codificación mediante los cuales una lengua gramatizada (latín o español) sirve de modelo y trasposición (categorías, estructuras, etc.) para la descripción de la lengua a gramatizar (millcayac, allentiac o quechua) constituyen no sólo una escala en los procesos tendientes a consolidar el proyecto colonizador sino también pueden ser pensadas como un mecanismo que supone el reconocimiento de que existen universales lingüísticos que todas las lenguas deben expresar. Nuevamente, de estos comentarios se desprende una concepción del lenguaje entendido como organizador de la realidad, dado que la lengua es como es porque la realidad tiene una forma que se impone al pensamiento y eso impone una forma particular de significar.

Bibliografía

Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

González Holguín, D. (1607). *Gramática y Arte nueva de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua, o lengua del Inca*. Lima. Recuperado de <http://www.wdl.org/es/item/13768/>

Michieli, C. (1990). Millcayac y allentiac: los dialectos del idioma huarpe. *Publica-*

ciones del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de San Juan. (17). Universidad Nacional de San Juan. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.

Mignolo, W. (1991). "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia". En Zavala, I. (comp.). *Discursos sobre la invención de América*. Atlanta: Rodopi.

Lisi, F. L. (1990). *Estudio Crítico con edición, traducción y comentarios de las actas del concilio provincial celebrado en Lima entre 1582 y 1583*. Salamanca. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books?id=N9T5YPr8Y8QC&lpq=PA3&dq=Lisi%20actas%20del%20concilio%20provincial%20celebrado%20en%20Lima%20entre%201582%20y%201583&pg=PA3#v=onepage&q=Lisi%20actas%20del%20concilio%20provincial%20celebrado%20en%20Lima%20entre%201582%20y%201583&f=false>.

Lope Blanch, J. M. (1986). La lingüística española del Siglo de Oro. En Kossoff, A. (ed.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación internacional de hispanistas*. Brown University. Rhode Island. Madrid: Istmo. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_010.pdf

Ridruejo, E. (2007). *El arte de la lengua de Chile de Luis de Valdivia*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

Santo Tomás, F. D. (1560). *Gramática o Arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Perú*. Valladolid. Recuperado de <https://archive.org/details/grammaticaoarted00domi>

Valdivia, L. (1607). *Arte y Gramática en dos lenguas de indios Millcayac y Allentiac de las Ciudades de Mendoza y San Juan de la Frontera de la Provincia de Cuyo*. REVISTA del Museo de La Plata (1943). Nueva Serie. Tomo II. Sección Antropología. Argentina.

Zimmermann, K. (2006). "Las gramáticas y vocabularios misioneros: entre la conquista y la construcción transcultural de la lengua del otro". En Máynez, P. (ed.). *Actas del V Encuentro de Lingüística de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán (UNAM)*. México. Recuperado de <http://www.wspkultur.unibremen.de/doc/construcci%F3n%20y%20transculturaci%F3n%20Acatl%E1n%20corr%20corr.pdf>

— (2013). "Colonial ideology in linguistics". *En International Conference on Colonial and Postcolonial Linguistics - Colonial Ideology in Linguistics*. Bremen. Recuperado de http://mlecture.unibremen.de/ml/index.php?option=com_mlplayer&template=ml2&mlid=2527

ANÁLISIS DE EXPRESIONES ESCRITAS DE ESTUDIANTES DE LA UNNE. EL DISCURSO REFERIDO

Hugo Roberto Wingeyer
Instituto de Letras/UNNE
hugowingeyer@gmail.com
María Celeste Aguirre
Becaria CyT UNNE. PI 16H009
aguirreceleste.unne@gmail.com

Resumen

Las diversas prácticas de escritura que realizan los estudiantes universitarios en distintos niveles de sus carreras evidencian aspectos de la relación que establecen con el discurso académico. Nos centramos, en el marco teórico-metodológico de la polifonía argumentativa y de los estudios discursivos, en una práctica de fundamental importancia, la implementación del discurso referido. Analizamos un corpus de expresiones escritas de cuarenta alumnos de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la UNNE: veinte trabajos prácticos de una materia de primer año, Taller de Comprensión y Producción de Textos, y veinte exámenes parciales de una materia de cuarto año, Historia del Español. Como en este análisis lingüístico-discursivo la lengua no es concebida solo como un medio o instrumento de comunicación, no buscamos errores sino entender las dificultades que presentan nuestros informantes para apropiarse del discurso académico, tanto las de los alumnos ingresantes, en los que tendremos en cuenta su trayectoria escolar (Terigi, 2010); como las de los alumnos que ya han aprobado un número considerable de materias. Estas dificultades, observadas en el plano de la enunciación, van a ser identificadas aquí como distorsiones polifónicas, que forman parte de las denominadas distorsiones enunciativas (García Negróni y Hall, 2010). En otras palabras, en los procedimientos de incorporación de otras voces al discurso, observamos que se desdibujan los límites entre el discurso propio y el ajeno, junto a fenómenos de alejamiento de la norma académica. Estas distorsiones polifónicas, registradas, con distintos matices, en la mayor parte de nuestros estudiantes, con independencia muchas veces del grado de avance en la carrera, dan cuenta de cuán complejo y difícil es el fenómeno de la adquisición de los modos de decir de la comunidad universitaria.

Palabras clave: distorsiones enunciativas, distorsiones polifónicas, estudiante universitario, trayecto educativo.

Introducción

Este artículo comunica los resultados de un estudio exploratorio de las prácticas de escritura de estudiantes de las carreras de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNNE. El corpus con el que se ha trabajado se compuso con redacciones producidas durante 2016 en el contexto de dos asignaturas: *Taller de comprensión y producción de textos*, correspondiente al primer año del Plan de *Estudios e Historia del español*, ubicada en el cuarto año de dicho Plan.

El estudio se enmarca en el PI 16H009 "Descripción y análisis de prácticas letradas académicas de estudiantes de la Facultad de Humanidades de la UNNE 2016/2020", cuyo objetivo general es el de analizar las producciones escritas de estudiantes en distintos niveles de sus estudios universitarios, con la finalidad de entender las dificultades que deben superar para apropiarse del discurso académico. Finalidad que apunta tanto a los ingresantes como a aquellos que ya han aprobado un número considerable de materias. Precisando, el trabajo que se comparte en esta comunicación tuvo los objetivos específicos de: a) identificar la presencia de voces ajenas a los autores de los textos, b) clasificar dichos casos de acuerdo con el uso adecuado/inadecuado de las formas de referir la voz ajena en el discurso y c) vincular las formas no sujetas a norma con la presencia de *distorsiones polifónicas* (García Negróni & Hall, 2010).

Para el análisis de los casos registrados se consideran las *trayectorias diversas* de los estudiantes (Terigi, 2010) y su situación como habitantes de *fronteras* (Camblong y Fernández, 2012) entre la secundaria y la universidad, en el caso de los ingresantes, y entre los estudios de grado y las prácticas profesionales y de posgrado, en la situación de los estudiantes avanzados.

Desarrollo

Para el estudio de la introducción del discurso referido en las producciones escritas que constituyen el corpus, se aplicaron las siguientes categorías de análisis: a) *discurso referido* (Marín, 2009) entendido como el discurso o texto que sirve de fuente y se incorpora a un nuevo discurso, b) *distorsiones enunciativas* (García Negróni y Hall, 2010) entendidas como aquellas dificultades en la enunciación producidas a partir de la implementación de algún procedimiento discursivo, y c) *distorsión polifónica* (García Negróni y Hall, 2010) consistente en dificultades de redacción que se expresan en el nivel dialógico-polifónico a partir de la implementación de procedimientos de incorporación de otras voces al discurso.

El enfoque con el que se leyeron los resultados de la aplicación de estas categorías

de análisis se construyó en el diálogo entre la noción de *alfabetización* –proceso de adquisición de saberes, competencias y habilidades que en tanto *sujetos de frontera* (Camblong y Fernández, 2012) deberán afrontar los estudiantes para insertarse en la comunidad académica universitaria– y la noción de *trayectorias reales* (Terigi, 2010) –entendidas como aquellos recorridos que realizan los estudiantes tanto en ámbitos formales como no formales de educación–, las que no siempre se ajustan a las trayectorias hegemónicas.

Este estudio exploratorio se aplicó en un corpus de cuarenta trabajos escritos de alumnos de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la UNNE. Se lo elaboró, en primer lugar, a partir de la selección por muestreo al azar de veinte trabajos prácticos de alumnos del *Taller de Comprensión y Producción de Textos*, obtenidos por medio de la aplicación de un protocolo de escritura. Consistió en el visionado de la Conferencia TEDx “Ase falta una nueva ortografía” (Galperín, 2015) y la escritura de un texto de opinión sobre la postura de la conferencista. En segundo lugar, se examinaron veinte exámenes parciales escritos correspondientes a *Historia del Español*, materia de cuatro años, en el que los alumnos debían desarrollar los siguientes temas: a) Causas de aparición de yod y sus consecuencias, b) Sustratos vasco y celta: ubicación de los pueblos y fenómenos que podrían explicarse por influencia de cada uno de esos sustratos y c) Época visigoda: importancia del período para la historia lingüística peninsular y caracterización del latín vulgar en ese período.

Para el análisis de este corpus se tomó en cuenta como variable dependiente la presencia o ausencia de casos no ajustados a las formas de incorporar otras voces al discurso del estudiante. Lo que se consideró “forma adecuada” fue determinado siguiendo a García Negroni (2010) cuando distingue entre las *referencias integradas* entendidas como citas de parafraseo donde se emplea el *estilo indirecto* para incorporar voces ajenas y las *citas integradas* que consisten en la incorporación de otra voz por medio del *estilo directo*. Asimismo, a dichas clasificaciones se les sumaron los planteamientos de Graciela Reyes (1993) en torno a la *cita en estilo directo e indirecto*.

Al analizar los textos producidos por ingresantes, se registraron cuarenta y cinco casos que mostraban la presencia de fragmentos textuales o parafraseos del texto fuente; entre ellos, treinta y dos constituyeron casos de *distorsión polifónica* (García Negroni y Hall, 2010).

Las distorsiones reconocidas se advirtieron en veintidós casos de incorporación de un fragmento del texto fuente sin mencionar a su autora como en el siguiente caso CEI N°10:

Hay 3 objecion 1) si simplificamos la ortografía perdemos la etimología, 2) vamos a dejar de distinguir palabras. 3) más comprensibles yo no quiero cambiar, los cambios se hacen para adelante, los chicos se le enseñan la forma nuevas, mejorar lo que resibimos, limpiar nuestra ortografía¹. (Corpus de estudiantes ingresantes. Texto N°10)

Como puede apreciarse se sistematiza la información brindada en la fuente omitiendo algunos fragmentos, de manera tal que lo que debería ser una opinión del estudiante se ajusta a un resumen de las ideas principales del texto fuente como puede verse en la cita que se presenta de este a continuación:

Puedo anticipar algunas objeciones: habrá quienes digan que *si simplificamos la ortografía vamos a perder la etimología (...)* dejaremos de distinguir entre *sí palabras* que hoy se diferencian en solo una letra. (...) Pero hay una *tercera objeción*, para mí *la más comprensible*, incluso la más conmovedora, que es la de los que digan *yo no quiero cambiar*. Qué creo yo que hay que hacer, hacer como se hace siempre en estos casos *los cambios se hacen para adelante a los chicos se les enseñan las normas nuevas*. (Galperín, 2015, el destacado es nuestro)

Asimismo, se reconocieron ocho casos de reformulación del texto fuente sin referencia a su procedencia como en el Texto N° 2 del corpus de estudiantes ingresantes donde se reformula lo planteado en la fuente además de que se produce una apropiación de dichos planteos:

Creo que la lengua es una herramienta práctica, aparte ya se hizo común en toda la sociedad la simplificación de las palabras. Ya que la reducción de ortografía se hizo muy común en cada persona es necesario que se pueda ir viendo como hacer para la simplificación de ortografía, para que cada persona se sienta seguro, porque *no debemos dejar que el arraigo del pasado no nos deje ir para adelante*. (CEI N° 2).

Como puede verse en el texto fuente la justificación dada en el caso anterior constituye una de las propuestas de Galperín (2015) quien señala: "*Pero tampoco podemos dejar que el arraigo a las viejas costumbre nos impida seguir adelante*, el mejor homenaje que podemos hacerle al pasado, es mejorar lo que recibimos."

¹ Las citas del corpus que se presentan son transcripciones de los textos manuscritos de los estudiantes pero las frases destacadas en bastardilla son nuestro agregado.

Mientras que los dos restantes fueron casos de cita en estilo indirecto en las que se atribuía a la autora una idea algo que no había dicho como puede verse a continuación en el CEI N° 19 “ella expresa que trabaja siempre con textos de grandes autores y ellos ya en su época tenían errores ortográficos, pero ella aclara que solo es ‘falta de convención y no de calidad’”. En este caso la falta de comprensión del texto fuente derivó en que se atribuya a la fuente algo que le era ajeno como decir que autores como Garcilaso y Quevedo tenían errores de ortografía cuando lo que se señala es que no existía una convención que determinase cómo debía escribirse:

Yo trabajo todos los días con la literatura del Siglo de Oro, leo a Garcilaso, a Cervantes, a Góngora, a Quevedo –a veces escriben hombre sin “h” y a veces escriben escribir con “V” y *me queda absolutamente claro que la diferencia entre esos textos y los nuestros es de convención o de falta de convención todavía en la época de ellos pero no de calidad.* (Galperín, 2015)

En lo que respecta a otros datos de interés, en el setenta por ciento de los cuarenta y cinco casos de presencia de voces ajenas en el discurso se identificaron distorsiones enunciativas, y solo un treinta por ciento restante presentó casos de referencia del discurso ajeno por medio de citas en estilo directo o indirecto que se ajustaban a la norma. Además de estos datos obtenidos tras la sistematización del total de casos de distorsiones polifónicas, al vincularla con los datos socioculturales de los estudiantes que los formularon pudo identificarse que las distorsiones fueron generadas por un total de quince estudiantes que mayoritariamente se encuentran entre los diecisiete y los veintiún años. En lo que respecta a las *trayectorias escolares*, la mayor parte de los estudiantes ingresantes ha finalizado sus estudios en una escuela pública de nivel secundario.

Por otra parte, tras el análisis de los textos producidos por estudiantes avanzados se reconocieron diecinueve casos de presencia de fragmentos textuales o parafraseados del texto fuente. En ese total de diecinueve casos, se advirtieron en dieciocho situaciones de *distorsión polifónica* (García Negroni y Hall, 2010). Entre estos últimos, nueve consistieron en la copia textual de un fragmento del texto fuente sin ninguna distinción como en el caso del texto N° 19 del Corpus de estudiantes avanzados en que se plantea que “La YOD, es un sonido palatal semivocálico o semiconsonántico, más cerrado que cualquier /i/, puramente vocálica”. Dicho enunciado es un copia textual de la definición de Menéndez Pidal (1985) quien señala: “La yod es un sonido palatal semivocálico o semiconsonántico, más cerrado que cualquier /i/ puramente vocálica” (p. 44).

Los seis casos restantes consistieron en reformulaciones del texto fuente sin ninguna referencia a la fuente como es el caso del texto N° 15 del Corpus de estudiantes avanzados: "La importancia del período visigótico para la historia lingüística peninsular es que no dejó ningún cambio en lo fonológico sino que tuvo como hecho elemental el de *producir un decaimiento de la cultura y la inco-municación con la Romania.*"

La cita del texto N° 15 permite apreciar la reformulación que un estudiante hace, para señalar la importancia del periodo visigótico, de lo que Lapesa (1997) señala como la importancia de las invasiones germánicas:

La importancia de las invasiones germánicas para la historia lingüística peninsular no consiste en los escasos elementos góticos o suevos que han subsistido en los romances hispanos. El hecho trascendental fue que *a raíz de las invasiones sobrevino una grave depresión de la cultura y se dificultaron extraordinariamente las comunicaciones con el resto de la Romania.* (p. 123)

Por otra parte, se presentaron, además de esos ejemplos, tres casos donde por medio de una cita en estilo indirecto se atribuyó a una fuente externa afirmaciones propias del estudiante. Como es el caso del texto N° 1 en que se señala que: "La yod es un sonido semiconsonántico /i/ que en posición intervocálica se palataliza, esto lo sostiene Menéndez Pidal." Cuando lo que realmente plantea Menéndez Pidal (1985) es que:

Un sonido palatal que llamaremos yod. Esta yod es análoga a la consonante y del latín majore, jejunare, o del español mayor, ayunar, etc. pero no se halla intervocálica como la y, pues no es propiamente una consonante, sino una semiconsonante. (p. 44)

De modo que, de los diecinueve casos de presencia de la voz ajena en el texto, en el noventa y cinco por ciento se identificaron distorsiones enunciativas; mientras que el cinco por ciento restante se constituyó por casos de citas en estilo indirecto que se ajustaban a las normas, pero carecía de información para adecuarse a una referencia parcialmente integrada. En otras palabras, aunque todos los casos hallados en el corpus compuesto a partir de la selección de exámenes parciales de una materia de cuarto año de la carrera de letras constituyeron casos que no se ajustaban a la norma solamente se puede hablar de distorsión polifónica en el noventa y cinco por ciento de las situaciones analizadas.

Para finalizar, el presente análisis permitió apreciar que en la mayor parte de los estudiantes ingresantes y estudiantes avanzados se reconocieron distorsiones

enunciativas. Cabe destacar que ambos grupos resultaron ser relativamente homogéneos desde el punto de vista de las trayectorias escolares. En tanto, en el primer grupo la mayoría provienen de ENS de gestión pública; mientras que en el segundo grupo todos los estudiantes ya han cursado la carrera del Profesorado o la Licenciatura en Letras por cuatro años como mínimo.

Conclusión

Estos resultados hacen que sea necesario rever, por un lado, los mecanismos que se emplean para facilitar que quienes ingresan a la universidad no sean siempre sujetos de frontera sino que se apropien de los modos de decir del ámbito académico y, por otro lado, aquellos mecanismos que permiten que los estudiantes avanzados continúen siendo sujetos de frontera luego de haber superado los primeros años de la carrera; puesto que, aunque estos últimos son plenamente estudiantes universitarios aún no manejan los modos de decir de la universidad, dando cuenta de que en su caso la frontera entre lo académico y lo no académico se ha extendido incluso hasta una materia de cuarto año; considerando además, la relevancia del tema del discurso referido en el género académico.

Bibliografía

Camblong, A. M. y Fernández, F. (2012). *Alfabetización semiótica en las fronteras. Volumen I. Dinámica de las significaciones y el sentido*. Misiones: Editorial Universitaria de Misiones.

Galperín, K. (2015). *Conferencia TEDx: Ase falta una nueva ortografía*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.tedxriodelaplata.org/videos/ortografia>

García Negroni, M. M. (2010). *Escribir en español. Claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.

García Negroni, M. M. y Hall, B. (2010). Escritura académica, fragmentariedad y distorsiones enunciativas. Propuestas de prácticas de lectura y escritura focalizadas en la materialidad lingüístico-discursiva. *Boletín de Lingüística*. 22(34). Recuperado de <http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/ARTICULOS/articulo2.pdf>. pp. 41-69.

Lapesa, R. (1997). *Historia de la lengua española*. Madrid, España: Gredos.

Menéndez Pidal, R. (1985) *Manual de gramática histórica española*. Madrid, España: Espasa Calpe.

Terigi, F. (2010). *Las cronologías de aprendizaje: un concepto para pensar las trayectorias escolares*. Conferencia dada en la Jornada de apertura ciclo lectivo 2010. Recuperado de http://www.chubut.edu.ar/concurso/material/concursos/Terigi_Conferencia.pdf

OBSERVACIÓN DE FENÓMENOS LINGÜÍSTICOS EXPLICADOS POR CONTACTO CON LA LENGUA GUARANÍ EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DE LAS CIUDADES DE CORRIENTES Y RESISTENCIA

Hugo Roberto Wingeyer
Olga Natalia Trevisán
Universidad Nacional del Nordeste
hugowingeyer@hotmail.com

Resumen

En este trabajo analizamos, en estudiantes universitarios de primer año, fenómenos en proceso de cambio del español de la región NEA relacionados con el contacto con la lengua guaraní, con la intención de contribuir a la actualización de su perfil como área dialectal del español de Argentina. Nos referimos a los siguientes rasgos que, de acuerdo con la bibliografía consultada, se explican por interferencia con la lengua guaraní: elisión de s final, elisión de la función OD, doble negación, leísmo, inobservancia de la concordancia de género, inobservancia de la concordancia de número: sujeto-núcleo del predicado, y elisión del verbo ser. Observamos en los mismos la posible alternancia de variables y variantes para determinar el grado de avance de procesos de cambio en cada uno de los fenómenos tomados en consideración, a los efectos de confirmar o refutar la hipótesis de partida sobre la presencia en el español de la región NEA de fenómenos de cambio lingüístico.

La muestra está constituida por un corpus de cincuenta trabajos escritos de estudiantes de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, nativos de las ciudades de Resistencia y Corrientes, situadas en la región NEA, caracterizada frecuentemente como área de influencia de la lengua guaraní, aunque se trata de un área de gran diversidad lingüística en la que también encontramos otras lenguas nativas y lenguas de inmigración. El trabajo de investigación constituye una continuación y ampliación de estudios sociolingüísticos y dialectológicos referidos a esta región a los que aportamos otras perspectivas teórico-metodológicas que consideran aspectos semánticos y pragmáticos.

Palabras clave: cambio lingüístico, contacto guaraní, español, estudiante universitario.

Introducción

Este trabajo constituye una actualización y ampliación de los estudios sobre el español de la región NEA, sobre la base de la siguiente clasificación: fenómenos del español general, modalidades lingüísticas conservadoras y fenómenos que se explican por contacto con la lengua guaraní. Los fenómenos en estudio corresponden al último grupo, divididos en dos clases: la interferencia guaraní que apoya rasgos del español peninsular (elisión de *-s* y leísmo) y la interferencia del sistema guaraní en el español, ya que se trata de “variables que en el español peninsular del siglo XVI, eran de uso muy acotado o se registran como variantes ocasionales prontas a desaparecer en el marco de un proceso de cambio en culminación” (Abadía de Quant, 2004b, pp. 250-251) elisión de la función *OD*, doble negación, inobservancia de género, inobservancia de la concordancia de número: *sujeto - núcleo del predicado* y elisión del verbo *ser*.

Presentamos las modalidades observadas en lengua escrita con el siguiente esquema:

A. Fonología

1. elisión de *-s*

B. Morfosintáxis

1. elisión de la función *OD*
2. leísmo
3. doble negación
4. inobservancia de la concordancia de género
5. inobservancia de la concordancia de número: *sujeto - núcleo del predicado*
6. elisión del verbo *ser*

Área de estudio

El área de estudio está conformada por dos ciudades capitales, Resistencia y Corrientes, situadas en la región nordeste (NEA), según la división del español de Argentina propuesta por Donni de Mirande (1992, pp. 384-400) o guaranítica, de acuerdo con Vidal de Battini (1964, p. 67).

Lingüísticamente, la región presenta, además de rasgos comunes a otras áreas hispánicas, modalidades desechadas en el español del Litoral sur, y se caracteriza, en consecuencia, como lingüísticamente conservadora. Se trata de un área de gran diversidad en la que también encontramos lenguas nativas y lenguas de inmigración, de las cuales, el guaraní genera influencias morfosintácticas y fonético-fonológicas en el español (Abadía de Quant, 2004, p. 122).

Sobre la muestra

La muestra está formada por un corpus de cincuenta trabajos de lengua escrita –informes de lectura y trabajos prácticos (argumentaciones sencillas) correspondientes a dos materias de primer año, *Lengua y Cultura Latinas* y *Taller de Comprensión y Producción de Textos*–, de ingresantes universitarios de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, nativos de las ciudades de Resistencia y Corrientes con escolaridad secundaria completa, expuestos a la variedad estándar en los trayectos escolares previos al universitario.

Análisis de la muestra

Para la explicación e historicidad de los fenómenos estudiados partimos de dos trabajos de Inés Abadía de Quant (2004a y 2004b) que describen el español de la región NEA a partir de datos recogidos entre 1994 y principios del 2002, período en el que realiza su relevamiento, sistematización e interpretación. Las modalidades observadas corresponden a la lengua oral, coloquial espontánea de hablantes nativos, comprendidos en isoclecto alto –estudios secundarios o universitarios–, isoclecto medio –escolaridad primaria completa–, isoclecto bajo –sin escolaridad– (Abadía de Quant, 2004a, p. 125) o bien al nivel subestándar: hablantes que desertaron muy tempranamente del sistema, y nivel estándar: hablantes con primaria completa, secundaria completa y terciario completo o incompleto (Abadía de Quant, 2004b, p. 4).

Observamos que nuestra investigación constituye una actualización y ampliación de sus estudios sobre la región, particularmente de aquellas modalidades regionales que se explican por contacto con la lengua guaraní, con la salvedad de que observamos la extensión de los fenómenos solo en los estudiantes universitarios de primer año, expuestos a la variedad estándar en trayecto educativo anterior, el nivel medio.

A. Fonología

1. *Elisión de –s.*

Abadía de Quant (2004a, p. 127) señala que en final de sílaba interior de palabra la aspiración de –s es absoluta, en tanto que en final de palabra la elisión es la variante intensa y extensamente empleada por el isoclecto bajo con alternancia minoritaria de aspiración. Explica además que si bien la conservación de la consonante es más notoria en el isoclecto alto, la elisión no deja de ser significativa. En nuestra muestra, en la escritura de estudiantes universitarios sin pertenencia directa o próxima a ámbitos bilingües guaraní-español, registramos la elisión de la –s en los siguientes casos:

- (1) La ortografía es el uso común por definir los educado(s) de los vulgares y los que también de los cultos.
- (2) Ortografía está bien o mal sería más fácil simplificar las normas vigentes(s).
- (3) Los cambios se hacen para adelante, los chicos se les enseñan las formas nuevas(s), mejorar lo que recibimos, limpiar nuestra ortografía.
- (4) La causa por la que estoy de acuerdo es porque como decía Karina Galperin que las personas diferenciamos a otras personas por no colocar donde corresponde la letra "v" corta o "b" larga, y lo(s) tratamos de bruto(s) o ignorante(s).

Consideramos que esta elisión en la escritura, modalidad más conservadora, da cuenta de la importante extensión del fenómeno en la oralidad.

B. Morfosintaxis

1. Elisión de la función OD pronominal de referencia +/- persona

Acorde con la información que disponemos, este fenómeno se registraba en la década del '90 en todos los isoclectos, aunque la elisión de referencia + persona era ocasional en el alto (Abadía de Quant, 2004a, p. 139). En los trabajos estudiados encontramos los siguientes casos de elisión de la función OD:

- (1) La propina, hoy en día es algo normal, las personas (0) les dejan a los mozos, que sirven en restaurantes, en cafetería o en comedores.
- (2) La propina es una ganancia más para aquellos que solo le pagan el sueldo cumplido al mes. Referido a la propina no estoy en contra de que (0) dejen a los mozos sino que tendrían que ser parcial con todo, no por eso estaríamos repartiendo propina a todo.
- (3) Pienso que cada uno elige si dejar o no propina, que si (0) dejamos es para ayudar al otro pero su lado negativo es que eso hace que los dueños de los restaurantes le paguen un sueldo mínimo al empleado porque saben que las personas dejan propina para los empleados. Y si no (0) dejamos tal vez sea porque no tenemos u otros motivos que tal vez no estemos de acuerdo sabiendo esto.
- (4) Yo opino de la propina que está bien como se hace en nuestro país. Que el que quiere deja propina y el que no, no (0) deja. Al respecto de eso tengo dos puntos de vista, y tiene su lado positivo y negativo.
- (5) Por una parte, estoy a favor de la propina porque no tengo problema en dejar (0) *le* al empleado. Pienso por ahí, que ellos mismos viven un poco más de eso. No tienen un sueldo conforme y buscan ganarse unos pesos por otros lados.
- (6) La propina, hoy en día es algo normal, las personas les (0) dejan a los mozos, que sirven en restaurantes, en cafetería o en comedores. La propina es una ganancia más para aquellos que solo le pagan el sueldo cumplido al mes. Referido a la propina no estoy en contra de que (0) dejen a los mozos sino que tendrían que ser parcial con todo, no por eso estaríamos repartiendo propina a todo; tendría que haber un personal encargado, de llevar la propina y llegado el mes se

encargaría de repartir (0) a todos por igual, tanto como cocineros, lavaderos de plato, persona de limpieza y mozos, entonces no habría ninguna diferencia entre sí.

El registro de fenómenos, extendido en nuestra muestra, confirma la observación de que es más frecuente en la referencia -persona.

2. *Leísmo*

Los estudios de Abadía de Quant (2004a, p. 139) registraban esta modalidad para referente +/- persona masculino y femenino, singular y plural, en todos los isolec-tos. Observamos muy extendido el registro de casos de leísmo en nuestra base de datos, con una salvedad, hemos encontrado solo dos casos de leísmo para refe-rente -persona, los ejemplos 2 y 3:

(1) Esta frase nos quiere decir que hoy en día a una escuela pública ya *le* dejan afuera, es decir, no le dan tanta importancia, y este periodista está orgulloso de haber asistido a una escuela pública; ya que para él la institución pública es la mejor.

(2) La propina es una ayuda para las personas que trabajan como mozos u otros empleos, donde reciben propinas. Por una parte, estoy a favor de la propina por-que no tengo problema en dejar *le* al empleado.

(3) Entonces escribe una contestación de una mala manera que no la quiere que le hable más y para terminar *le* bloquea.

(4) *Le* acusa de ser culpable que el joven se eche a perder...

(5) Se perdió el respeto por los maestros, antes los maestros eran visto como per-sonas superiores, se *les* admiraba y los padres enseñaban a sus hijos a el respeto que se les debían y la palabra de ellos era como una orden; y hoy en día está todo tan decadente, se *le* desautoriza; y si se descuidan según la nota que ponga al alumno, lleva el riesgo que se le pegue a la salida de la escuela como si fuera un alumno más del colegio.

(6) Históricamente la literatura latina surge de la gran literatura que *le* precedió: el género griego.

(7) Su madre *le* incita a que no se encuentre envuelto en la batalla hasta que ella esté de vuelta.

(8) Aquiles deja en el pasado la cólera gracias al sabio consejo de su madre, que *le* había mantenido fuera de combate.

3. *Inobservancia de la concordancia de número entre el núcleo del sujeto y el nú-cleo del predicado, tercera persona*

Esta modalidad estaba muy extendida en el isolecto bajo y resultaba ocasional en el medio (Abadía de Quant, 2004a, p. 142). En nuestra muestra lo observamos en hablantes expuestos a la variedad estándar con una extensión significativa:

- (1) Cree que *los maestros* son fundamentales para la ortografía, porque *debe enseñar* de manera correcta las palabras y pronunciaciones.
- (2) *Las redes sociales muestra* que la sociedad esta adaptando ortografías que no son correctas a nivel de la Educación.
- (3) El simplificar la ortografía conlleva a un caos, la ortografía nos sirve para uniformar la escritura y para que *todos tenga* el mismo significado.
- (4) Por otra parte estoy en contraposición y a favor de la ortografía porque *si no existiera las reglas*, y todos hicieramos lo que queramos, el mundo sería un caos.
- (5) *El orden y la ortografía forma* parte de una sociedad moralmente construida.
- (6) *Nuestras lenguas fue modificandose* y ahora se retiran del diccionario de la real Española la "H".
- (7) *Yo creo que las causas que conduce* a estar en esta postura sería la cantidad de reglas que posee la ortografía, cuando son tan inesesarias y pueden ser simplificadas.
- (8) Siempre y cuando no se toquen *los signos de puntuación*, que es vital a la hora de expresar e interpretar lo que un emisor quiere comunicar.
- (9) *El espectáculo y el deporte* en nuestra sociedad *tiene* un valor, porque influye mucho a la hora de conversación y críticas.
- (10) *El espectáculo y deporte* dentro de nuestra sociedad, *adquirió* un papel indispensable.
- (11) Cuando *un profesor escribe mal*, *me decepcionan* porque, creo que deberían mantener su nivel de escritura al maximo para dar un ejemplo para poder ser mejor sus alumnos.

4. Inobservancia de la concordancia de género

Según la bibliografía consultada, se observa este fenómeno en el isolecto bajo, más extendido entre bilingües (Abadía de Quant, 2004a, p. 142). Este fenómeno también fue registrado en nuestros ingresantes:

- (1) La causa por la que estoy de acuerdo es porque como decia Karina Galperin que las *personas* diferenciamos a otras personas por no colocar donde corresponde la letra "v" corta o "b" larga, y *lo* tratamos de *bruto* o ignorante.
- (2) Ya que la reducción de ortografía se hizo muy común en cada *persona* es necesario que se pueda ir viendo como hacer para la simplificación de ortografía, para que cada persona se sienta *seguro*, porque no debemos dejar que el arraigo del pasado no nos deje ir para adelante.

5. Anteposición de nada, nadie, nunca, tampoco a expresión verbal negada

Esta modalidad se registraba en los hablantes de todos los isolectos (Abadía de Quant, 2004a, p. 144). Si bien identificamos pocos casos de este fenómeno en la escritura, está muy extendido en la oralidad:

- (1) Amanda recurre a Osvaldo de quien no estaba enamorado pero Osvaldo sí,

pero él no le presta tampoco porque sabía que estaba enamorado de Segismundo, y no le presta, entonces ella recurre al cura pero *tampoco no* le presta, y por última opción le pide al barquero que lo ayude a pasar pero él también le dice que no.

(2) El padre *nunca no* le mostró que le apreciaba a su hijo.

(3) Los padres denunciaron la violación de la niña pero *nunca más nadie* se acercó. No tenían abogados.

(4) En la *Ilíada* y la *Odisea* *nunca no hay* niños y niñas en la obra.

(5) El profesor *nada no* nos dijo sobre los parciales y las notas.

6. Elisión del verbo *ser*

La elisión del verbo *ser*, cuando el predicativo, para el español no interferido, es una construcción sustantiva, adjetiva o proposición sustantiva, se encontraba muy extendido en el isolecto bajo (Abadía de Quant, 2004a, p. 143). Otro caso registrado en nuestros escritos de manera no tan extendida:

(1) La inadecuación () lo que está fuera de lo permitido, una oración mal escrita, un diálogo.

(2) Las causas que la llevan a creer que esa postura es la correcta () porque a medida que transcurre el tiempo las normas en general y muchas otras cuestiones van cambiando.

A modo de cierre

La descripción de registros de lengua escrita, enfocada desde una perspectiva sincrónica, implica un enfoque metodológico que nos permite identificar el estado actual de las variables lingüísticas consideradas. Podemos afirmar que nuestras observaciones confirman la hipótesis propuesta de fijaciones y desplazamientos de variables y de variantes, para la actualización del perfil del español de la región NEA, como un área dialectal del español de Argentina.

Los trabajos analizados de hablantes universitarios expuestos a la variedad estándar en el nivel medio revelan el mantenimiento de todos los fenómenos que se explican por contacto con la lengua guaraní en todos los isoclectos y la extensión de los siguientes fenómenos al isolecto alto / nivel estándar, que, acorde con Inés Abadía de Quant, solo se encontraban en el isolecto bajo y ocasionalmente en el medio:

1. La elisión de *-s*
2. La elisión de la función *OD*
3. La inobservancia de la concordancia de género
4. La inobservancia de la concordancia de número: *sujeto -núcleo del predicado*
5. La elisión del verbo *ser*

Por último, conscientes de la gran riqueza lingüística y cultural de la región NEA, en la que, además del guaraní, encontramos otras lenguas nativas (qom, mocoví y wichí) y lenguas de inmigración, sobre la base de la descripción sincrónica, origen y diacronía de los fenómenos lingüísticos que observemos, nos proponemos abordar otras perspectivas de análisis, en la que se consideren aspectos semánticos y pragmáticos, para temas impliquen o no situaciones de contacto.

Bibliografía

Abadía de Quant, I. (2004a). El español del nordeste. En: Fontanella de Weinberg, M. B. (coord.). *El español de la Argentina y sus variedades regionales* (2º ed.) Bahía Blanca: Asociación Bernardino Rivadavia. Proyecto Cultural Weinberg. pp. 121-159.

— (2004b). *Aspectos del español coloquial sincrónico de los nativos de la capital de Corrientes (Argentina)*. Resistencia, Argentina: Facultad de Humanidades.

Donni de Mirande, N. (1992). El español actual hablado en la Argentina. En: Hernández Alonso, C. (coord.). *Historia y Presente del Español de América*. Valladolid: Junta de Castilla y León. pp. 383-410.

Martínez, A. (2008). El español de Argentina. En Palacios, A. (coord.). *El español en América*. Barcelona: Ariel. pp. 255-278.

Vidal de Battini, B. (1964). *El español de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Nacional de Educación.

OBSERVACIÓN DE FENÓMENOS LINGÜÍSTICOS RELACIONADOS CON LA IMPERSONALIDAD EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DE LAS CIUDADES DE CORRIENTES Y RESISTENCIA

María Virginia Bruzzo
Olga Natalia Trevisán
Universidad Nacional del Nordeste
virginiabruzzo@gmail.com
ontrevisan@gmail.com

Resumen

Centramos este trabajo en la explicación de tres fenómenos lingüísticos observados en un corpus de cincuenta muestras de lengua escrita de ingresantes universitarios de las ciudades de Resistencia y Corrientes, situadas, acorde con la división del español de Argentina, en la región NEA, caracterizada generalmente como área de influencia de la lengua guaraní, aunque se trata de un área de gran diversidad lingüística en la que también nos encontramos con otras lenguas nativas y lenguas de inmigración. El trabajo de investigación constituye una continuación y ampliación de las investigaciones realizadas, estudios sociolingüísticos y dialectológicos de la región en estudio. Decimos ampliación por la voluntad de incluir otras perspectivas teórico-metodológicas de análisis que consideren aspectos semánticos y pragmáticos. En esta propuesta de investigación se seleccionan, sobre la base de su caracterización, fenómenos en proceso de cambio del español de la región NEA, relacionados con la impersonalidad, con la intención de contribuir a la definición de su perfil como área dialectal del español de Argentina: verbo impersonal *haber* usado como personal, construcción pasiva personal cuasi refleja usada como personal y construcción impersonal cuasi refleja usada como personal. Observamos la posible alternancia de variables y variantes para poder determinar el grado de avance de procesos de cambio en cada uno de los fenómenos tomados en consideración. Esta descripción nos va a permitir confirmar o refutar la hipótesis de partida de la presencia en el español de la región NEA de fenómenos de cambio lingüístico.

Palabras clave: cambio lingüístico, impersonalidad, ingresante universitario, región NEA.

Introducción

Este es un trabajo en las actividades de investigación de la Beca EVC3 UNNE 4314 *El español del NEA. Análisis de fenómenos morfosintácticos identificados en expresiones orales y escritas de ingresantes universitarios de Corrientes y Resistencia*, que forma parte de los proyectos *Descripción y análisis de prácticas letradas académicas de estudiantes de la Facultad de Humanidades de la UNNE* y *Producción y comprensión de discursos de circulación social en la región NEA*. Descripción, análisis y aplicaciones, acreditados en la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE. Enmarcado en el campo sociolingüístico, se centra en la identificación de fenómenos lingüísticos sincrónicos en estudiantes de primer año con el objeto de actualizar el perfil dialectal de la región. El análisis sincrónico de aspectos morfosintácticos del español estándar de Resistencia y Corrientes, dos ciudades capitales de la región NEA de Argentina, implica el abordaje de variables lingüísticas, análisis que sustentamos en la hipótesis de que se están produciendo fijaciones y desplazamientos de variables y de variantes genéticamente determinadas por factores históricos, de estructura del sistema –reacomodación estructural– de sistemas lingüísticos en contacto y variables extralingüísticas.

En este trabajo específicamente estudiamos dos fenómenos del español general relacionados con la impersonalidad:

1. el verbo impersonal *haber* usado como personal,
2. la confusión entre las construcciones *pasiva personal cuasi refleja* e *impersonal cuasi refleja*.

Sobre la muestra

La muestra está formada por un corpus de cincuenta trabajos de lengua escrita de ingresantes universitarios de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, nativos de las ciudades de Resistencia y Corrientes, con escolaridad secundaria completa, expuestos a la variedad estándar en los trayectos escolares previos al universitario. Examinamos informes de lectura, trabajos prácticos (argumentaciones sencillas) y traducciones de oraciones del latín al español, correspondientes a dos materias de primer año que integran el Profesorado y la Licenciatura en Letras, *Lengua y Cultura Latinas* y *Taller de Comprensión y Producción de Textos*.

Área de estudio

El área de investigación es la región nordeste (NEA) específicamente dos de sus ciudades capitales: Corrientes y Resistencia. La región, también definida como

fronteriza con Brasil y Paraguay, está formada por una vasta extensión distribuida en cuatro provincias: Corrientes, Misiones, Formosa y Chaco, ubicadas en las riberas del Paraná superior y medio, y del río Paraguay. Las corrientes fluviales sirvieron a la exploración y el poblamiento de las tierras, cuyos diversos paisajes fueron ocupados sucesivamente por los guaraníes, los hispanocriollos, y más tarde por el aporte de la inmigración moderna (Maeder, 1977, p. 41).

Corrientes, fundada en 1588 como estación de paso entre Asunción y Buenos Aires para dotar de mejor respaldo a la colonización de las tierras que se extienden entre el río de la Plata y el Paraguay, tuvo un núcleo poblacional de fundadores constituido en su mayoría por mestizos criollos procedentes de Asunción, afines por cultura y educación con la lengua guaraní y sus costumbres. En consecuencia, vivió una historia lingüística, en general, muy semejante a la asunceña (Abadía de Quant, 1996, p. 13).

Resistencia, fundada en 1878, está formada por descendientes de inmigrantes europeos, criollos venidos de provincias vecinas y del Paraguay, y descendientes de pueblos originarios. La inmigración europea planificada se inició en 1878 con habitantes de las zonas norte de Italia y del sur de Austria. Entre los criollos la mayor parte provenía de la vecina Provincia de Corrientes; así correntinos y paraguayos constituían gran parte de la población antes de la creación de la colonia. Entre los pueblos indígenas tiene preponderancia la etnia qom, aunque también hay maticos y mocovíes. Hacia fines del siglo XX el movimiento migratorio de la población rural y de localidades del interior de la provincia hacia Resistencia provocó un fuerte aumento de la población.

Ambas ciudades, distantes a 17 km. y comunicadas por el Puente General Manuel Belgrano, que atraviesa el río Paraná y por el cual transitan diariamente miles de personas por trabajo y estudio, forman actualmente un conurbano de cerca de 800 mil habitantes.

Caracterización lingüística del área

Las ciudades en estudio, Resistencia y Corrientes, corresponden, caracterizadas lingüísticamente, a la región nordeste (NEA), según la división del español de Argentina propuesta por Donni de Mirande (1992, pp. 384-400), o a la región guaraníca, de acuerdo con Vidal de Battini (1964, p. 76). Además de la presencia de rasgos comunes a otras áreas hispánicas, la región se caracteriza como lingüísticamente conservadora de modalidades desechadas en el español del Litoral sur, es decir por la retención de modalidades tradicionales, y por la presencia de la lengua aborigen, el guaraní, que genera influencias morfosintácticas y fonético-fonológi-

cas en el español (Abadía de Quant, 2004, p. 122) aunque se trata de un área de gran diversidad lingüística en la que también nos encontramos con otras lenguas nativas y lenguas de inmigración.

Fenómenos en estudio

Para la historicidad de los fenómenos estudiados partimos de dos trabajos de Inés Abadía de Quant (2004a y 2004b) en los que registra el estado del verbo impersonal *haber* usado como personal y la confusión entre las construcciones *pasiva personal cuasi refleja* e *impersonal cuasi refleja*. Ambas publicaciones recogen los resultados de investigaciones realizadas entre 1994 y principios del 2002, período en el que realiza el relevamiento, la sistematización e interpretación de los datos. En este sentido, nuestra investigación constituye una actualización y ampliación de sus estudios sobre el español de la región NEA, para el que propone la siguiente clasificación: fenómenos del español general, modalidades lingüísticas conservadoras y fenómenos que se explican por contacto con la lengua guaraní. Los fenómenos en estudio corresponden al primer grupo, que

siendo comunes en otras áreas hispánicas, se presentan en la zona con un rasgo de generalidad e intensidad tales que permiten la hipótesis de la proximidad de un cambio en tanto la aceptación de estas variantes tradicionales en el español regional, están desplazando a otras que teniendo igual tradición resultaron las académicamente aceptadas y escolarmente propuestas. (Abadía de Quant, 2004a, pp. 109-110)

Verbo impersonal *haber* usado como personal

Normativamente el verbo *haber* es un verbo impersonal, es decir que se construye con verbo conjugado en tercera persona del singular, acompañado por una estructura que funciona como Objeto Directo (OD). En cuanto al fenómeno estudiado, la conversión a verbo personal se da cuando el hablante hace concordar el número del verbo con el OD plural. En estos casos pareciera que el hablante intuye que el OD es el sujeto de la oración (Abadía de Quant, 2004b, p. 161).

Este fenómeno es considerado como una “expresión sincrónica vulgar tanto en América como en España” (Abadía de Quant, 2004b, p. 161) y, en nuestra región, de acuerdo con lo observado por Abadía de Quant en sus trabajos sobre el español dialectal del Corrientes, los verbos *haber* y *hacer* usados como personales se registran, en la oralidad, con extensión amplia en todos los isolectos¹ (2004a, p.

¹ Las modalidades observadas corresponden a la lengua oral, coloquial, espontánea de hablantes nativos, comprendidos en isolecto alto –estudios secundarios o universitarios–, isolecto medio

131), o bien en los niveles "subestándar" y "estándar"² (2004b, p. 163).

En nuestra muestra, observamos que el 14% de los estudiantes registró en lengua escrita (nivel estándar / isolecto alto) el uso del verbo impersonal *haber* como personal. Transcribimos a continuación algunos casos:

- (1) La censura se produjo sobre todo en época imperial por razones políticas aunque *habían diferencias* entre un emperador y otro.
- (2) Tal afirmación se comprueba con el hecho de que *hubieron demasiados autores latinos* de los cuales hoy en día solo poseemos una pequeña parte de sus obras.
- (3) Si bien su literatura fue tardía *hubieron diferentes tratados* que lo vinculaba al campo, como el "De agricultura".
- (4) La autora dice que no todos los autores que estudian dicha conformación aceptan esta fecha como finalización del género literario, sino que debe considerarse aunque luego de aquel suceso *hubieron producciones literarias* continuadoras de tal tradición.
- (5) *Hubieron partes* en las que los diálogos no se entendían.
- (6) La diferencia que encuentra es que no *habían autores latinos* propiamente dichos.
- (7) *Hubieron comentarios* de que el autor escribía pocas obras latinas.

Observamos aquí el avance del uso personal del verbo *haber* en hablantes expuestos a la variedad estándar. Notamos que este fenómeno, ampliamente extendido en la lengua oral, se registra también en la escritura, que suele ser más conservadora.

Confusión entre pasiva cuasi refleja e impersonal cuasi refleja

Abadía de Quant (2004a y 2004b) señala, con respecto al español peninsular del siglo XVI, que la tendencia a diferenciar dos tipos de oraciones, las impersonales cuasi reflejas con OD de referencia + persona encabezada por preposición y las pasivas cuasi reflejas de referencia –persona, como recurso para evitar anfibiologías, no se afianzó en el español de la región NEA y las confusiones se mantuvieron hasta el momento en el que realizó sus estudios. En consecuencia, identificó dos construcciones que reflejaban la transgresión a la norma, la variación en número del verbo en concordancia verbal y la conversión de la oración personal pasiva cuasi refleja en impersonal, al no observarse la concordancia verbal.

–escolaridad primaria completa–, isolecto bajo –sin escolaridad–. (2004a, p. 125)

² Incluye en el nivel subestándar: aquellos hablantes que desertaron muy tempranamente del sistema, en tanto que el nivel estándar está compuesto por hablantes con primaria completa, secundaria completa y terciario completo o incompleto (2004b, p. 4).

En cuanto al español de la región NEA, Abadía de Quant (2004a) registra las siguientes construcciones, las que muestran una tendencia a la impersonalidad:

- I. Mantenimiento de la pasiva cuasi refleja con sujeto singular y plural + persona
- II. La conversión de pasiva cuasi refleja de sujeto con referencia – persona, en construcción cuasi refleja impersonal
- III. Construcción de verbo numéricamente coincidente con la construcción de referencia + persona, encabezado por *a*; no registrada en nuestra muestra.

En base a las estructuras identificadas en lengua oral en la región por Abadía de Quant y a lo observado en nuestra muestra escrita, identificamos las siguientes estructuras entre los estudiantes universitarios de primer año:

a) Un caso de mantenimiento de la pasiva cuasi refleja con sujeto singular y plural con referencia + persona:

(1) Una de las razones principales por las cuales *se excluían autores* del canon era la motivación religiosa.

b) Casos de conversión de pasiva cuasi refleja de sujeto en construcción cuasi refleja impersonal con referencia – persona registrados en el 58% de los estudiantes en expresiones como las siguientes:

(1) Esta selección era regulada en cada época que *se tomaba las adaptaciones* ya que no cualquier género griego era adaptado en la literatura latina

(2) En la antigüedad se leía por medio de un rollo de papiro que fue uno de los factores de que *se perdiera algunas obras* ya que era un material poco perdurable.

(3) En el mundo romano *se puede destacar dos clases* de oralidad: mixta y segunda.

(4) Quintiliano refleja la cuestión en su libro *Institutio Oratoria*, donde expone los principales géneros en donde *no se incluye tratados* de agricultura o arquitectura.

(5) En el siglo II d. C. la atención se volvió a la producción latina más arcaica, *se buscaba fragmentos y testimonios* de esa literatura que sucumbió ante escritores del siglo I.

(6) A la hora de hacer la comparación entre ambas culturas, gustaban de notar las diferencias porque *se ponía en evidencia las huellas* de la literatura griega y las creaciones originales.

(7) *Se tomaba de cada autor las frases* más destacadas para enseñar a los jóvenes.

(8) Dentro de la misma región, a su vez, *se ha vivido censuras públicas* de autores y obras por no adherir a las políticas de turno.

- (9) Estas son las cuestiones que *se nos plantea* en el texto de Gabriela Marrón.
- (10) El presente informe de lectura tiene como objetivo principal abordar la cuestión de la literatura latina. *Se tendrá en cuenta para dicha tarea lo siguientes ejes temáticos.*
- (11) *Se detallará los géneros literarios propios y se verá las características* de dicha literatura. *Se expondrá las diferencias* entre literatura latina y literatura griega.
- (12) En este informe *se analizará sus comienzos*, sus primeros ejemplares y su desarrollo.
- (13) También *se pasó al latín obras* como la Odisea de Homero y permitió de esta manera que algunos escritores continuaran el modelo de la antigua epopeya heroica.
- (14) Y ante una no respuesta *se produce incidentes* muchas veces.
- (15) Nuestra adaptación comenzará al igual que la obra original con un prólogo en el que *se dará a conocer a los espectadores el argumento y las partes a representar.*
- (16) *Se destaca dos acciones* en la comedia: el embarazo de Fedria y el robo de la olla.
- (17) *Los aspectos de la vida real del esclavo que se puede encontrar* en la obra es el maltrato.
- (18) En los ocho primeros versos *se recuerda los sucesos trágicos.*
- (19) En el presente informe se expondrá el recorrido de ciertas lecturas, en el cual *se verá diferentes contenidos.*
- (20) En este material práctico *se describe las reglas*, ideas referidas a la literatura, los diferentes criterios de calidad estética.
- (21) *Se retoma los saberes previos* en forma dialogada e interactuando con los alumnos.
- (22) Con las tizas blancas y de colores se realizarán en el pizarrón un cuadro comparativo donde *se caracterizará los tipos de textos.*
- (23) *Se repartirá a los alumnos papeles* con los tipos de textos narrativos y características del mundo real y del ficticio.
- (24) Se procederá a organizar grupos de no conocer las consignas y *se repartirá las imágenes por grupo* y en base a estas irán construyendo un cuento seleccionando las imágenes convenientes.
- (25) Hablamos con los colegas, *se agendó los pedidos.*
- (26) *Se terminó las vacaciones*, yendo a clase.

Además, el 6% de los estudiantes registró casos de fluctuación, que dan cuenta del mantenimiento en la región de las confusiones en el uso de pasivas e impersonales:

- (1) A veces era imposible leer los textos ya que *se usaba palabras* muy complicadas y *se escribían todas las palabras juntas.*

- (2) Una vez que *se armó el guion se comenzaron los ensayos* en los cuales *se tuvo en cuenta aspectos* como las voces, las expresiones y las posturas.
- (3) *Se coloca a continuación aquellos chistes que se consideran actuales.*

Consideramos que estos casos de fluctuación evidencian también la falta de fijeza de la forma académicamente aceptada.

A modo de cierre

En esta propuesta seleccionamos fenómenos sintácticos del español general en proceso de cambio en el español de la región NEA relacionados con la impersonalidad, con la intención de actualizar su perfil como área dialectal del español de Argentina.

A partir de lo observado en la escritura de los estudiantes de primer año, confirmamos la tendencia registrada por Abadía de Quant en sus estudios de la década del 90. En el caso del verbo impersonal *haber* usado como personal, si bien esta modalidad es más frecuente en la lengua oral, los registramos en el 14% de la muestra. Mientras que en el 2% de los trabajos presenta casos de construcción impersonal cuasi refleja usada como personal y el 58% de los estudiantes registra la construcción pasiva personal cuasi refleja usada como impersonal. El único fenómeno que no registramos es el de la construcción de verbo numéricamente coincidente con la construcción de referencia + persona, encabezado por *a*. En consecuencia, confirmamos una tendencia a la impersonalidad.

Bibliografía

Abadía de Quant, I. (2004a). El español del nordeste. En Fontanella de Weinberg, M. B. (coord.). *El español de la Argentina y sus variedades regionales* (2º ed.). Bahía Blanca: Asociación Bernardino Rivadavia. Proyecto Cultural Weinberg. pp. 121-159.

— (2004b). *Aspectos del español coloquial sincrónico de los nativos de la capital de Corrientes (Argentina)*. Resistencia, Argentina: Facultad de Humanidades.

Donni de Mirande, N. (1992). El español actual hablado en la Argentina. En Hernández Alonso, C. (coord.). *Historia y Presente del Español de América*. Valladolid: Junta de Castilla y León. pp. 383-410.

Maeder, E. (1977). *Breve historia del nordeste argentino en relación con el Paraguay y Río Grande do Sul*. Corrientes, Argentina: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Martínez, A. (2008). El español de Argentina. En Palacios, A. (coord.). *El español en América*. Barcelona: Ariel. pp. 255-278

Vidal de Battini, B. (1964). *El español de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Nacional de Educación.

LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA COMO METÁFORA COMPLEJA DE LA VIDA EN *TRAMPA FURTIVA* DE SEBASTIÁN BORKOSKI

Evelin Eliana Baier
UNaM-FHyCS
evelinelianabaier@yahoo.com.ar

Resumen

Misiones es un territorio marcado por fronteras que, a la vez que lo comunican, lo han aislado históricamente a la periferia de la esfera nacional. Territorio marcado por una fuerte interculturalidad, producto del coloniaje español y jesuítico, de la inmigración y advenimiento de numerosas lenguas y culturas, del contacto con habitantes y costumbres de países vecinos. La frontera no sólo es una división territorial, sino que también es un lugar de tránsito y de movimiento perpetuo. La cuestión lingüística juega un papel determinante para la construcción de la identidad, puesto que, a través de nuestro lenguaje, establecemos un diálogo con el mundo que nos rodea y, al mismo tiempo que moldeamos la realidad, ésta construye nuestra habla cotidiana, por lo que no podemos negar que no existe una sola realidad a la que ajustarnos, lo que también significa que no hay una sola manera de relacionarnos.

En *Trampa Furtiva* de Sebastián Borkoski se concibe la búsqueda de la identidad como una tarea a realizar en la literatura, ya que, a través del lenguaje, el autor logra añadir elementos nuevos a la realidad que configura. Dentro de la realización de la estrategia narrativa, la utilización del lenguaje obedeció no sólo al propósito de reflejar lo popular, sino de ser precisamente forma y expresión de esta apropiación del mundo y de la identidad de los hombres en condiciones concretas de la región. Creando así una modelización de la realidad a través del lenguaje que traspasa del texto a la experiencia literaria.

Las figuraciones de la comunidad en *Trampa Furtiva*, contienen un resquebrajamiento de los estereotipos con que han sido representadas las figuras de la otredad y la mismidad. Ya no se trata de un imaginario de nación, sino de los modelos con las que pueda ser construida a partir de la Literatura.

Palabras clave: acontecimiento, experiencia, identidad, modelización.

El autor nació en 1981 en Posadas, Misiones. Entre sus obras, nos encontramos con la novela *El puñal escondido* (2011) de carácter policial. También su libro *Cetrero Nocturno* (2012), compuesto por diez cuentos de tipología variada, además su último libro de cuentos *Los Diablos Blancos* (2016), así como también en el caso de *Cetrero Nocturno*, concatena una diversidad de historias. La tercera de sus obras y es la que nos ocupa, lleva el título de *Trampa Furtiva*. Con personajes diversos su narrativa incursiona en trazos novedosos que permiten ubicarlo entre los escritores de vanguardia en nuestra región.

Nosotros y los otros

Convergencias y divergencias interculturales (...) se instalan de hecho, intervienen con sus paradójicos sentidos y desatan configuraciones que retuercen, trastornan o invierten los contornos semióticos estipulados (...), lo diverso se asimila o se entremezcla en un sincretismo estrafalario y abstruso, portador de una memoria secular que nos atañe y nos atraviesa. (Camblong, 2003, p. 4)

El contacto cotidiano con otros hablantes, provenientes de países vecinos –Brasil y Paraguay–, desdibuja las fronteras geopolíticas y construye otro espacio, donde las diferencias no son motivo de disputa, a pesar de la construcción histórica que nos ha hecho creer que el de afuera, el otro, es el enemigo, sino que se trata de un territorio más familiar, donde el vaivén de signos es moneda corriente para el mestizaje. La lengua oficial argentina se entrecruza con el guaraní y con el portugués, a la vez que se encuentra con los idiomas inmigrantes de nuestra provincia, como son el alemán, el polaco, el ucraniano, entre otros. Idiomas que traen consigo la cultura.

Estamos frente a un dialecto misionero producto de integraciones logradas por la dinámica intercultural desarrollada a lo largo de un amplio proceso sociohistórico, lo que también dio como consecuencia una estigmatización de dicho dialecto, ejemplificada en las sucesivas políticas educativas nacionales, que descalifican y violentan la vida cotidiana de la frontera.

La cuestión lingüística juega un papel determinante para la construcción de la identidad, puesto que, a través de nuestro lenguaje, establecemos un diálogo con el mundo que nos rodea y, al mismo tiempo que moldeamos la realidad, ésta construye nuestra habla cotidiana, por lo que no podemos negar que no existe una sola realidad a la que ajustarnos, lo que también significa que no hay una sola manera de relacionarnos utilizando esa herramienta que es el lenguaje.

Los hablantes de una zona de frontera están en permanente diálogo con entramados semióticos muy diversos, ya sean personas de otras zonas del país, de los países vecinos o de la provincia, además de la influencia de otras lenguas, es decir, que los textos semióticamente heterogéneos con los que se manejan los hablantes misioneros entran en relaciones muy complejas con el contexto cultural, esto es, que dejan de ser un mero mensaje enviado de un destinatario a un destinatario. Así, los textos muestran su capacidad de condensar información y darle estabilidad a los signos, además de generar otros nuevos, lo que quiere decir, en otras palabras, que adquieren memoria, la cual se ve fortalecida por el uso.

La lingüística y la literatura comparten el objeto el estudio de las manifestaciones, el lenguaje en tanto medio de representación y sistema de expresión.

En efecto, la identidad es fundamentalmente un fenómeno de diferenciación: sólo aparece ante el otro, ante el diferente y, por lo tanto, puede variar cuando cambia el otro. De este modo, tenemos diferentes identidades cuando poseemos varias lenguas.

Estamos cada vez más cerca, puedo sentirlo. Ellos conocen la selva, hablan su lenguaje y se creen invencibles ahí dentro; pero mueren. Muchos mueren ahí sin que nadie se entere. Dicen que sus cuerpos se pudren en el barro y que sus almas, maldecidas por Dios, forman parte de la densa niebla nocturna que se apodera del monte en las noches más oscuras. (Borkoski, 2013, p. 11)

Esta novela cuenta la historia de distintos cazadores que operan selva adentro, ocultándose de una sociedad que juzgan contaminada. Un grupo de guardaparques aparecen en la historia intentando detenerlos, pero eso le cuesta la vida a uno de ellos.

Ambientada en el Parque Nacional Iguazú, Sebastián Borkoski nos sumerge a la realidad social, la injusticia, la violencia y el peligro teñidos de selva misionera.

Cuidan la selva, no sé de qué, pero eso hacen (...) Ellos creen que nosotros somos los malos, pero no somos los enemigos. Es la misma sociedad, las ciudades y los pinares que avanzan achicando el monte. No nos quieren porque matamos los bichos, siempre andan queriendo agarrarnos. Pero ellos son muy pocos, no pueden con nosotros. Por eso, si tenemos cuidado podemos seguir cazando de vez en cuando. (Borkoski, 2013, p. 56)

La realidad marginal de personajes como Bladur, Luis, Peto, Freitas, Silvio, Urunday y Franco, lleva al lector a adentrarse a un mundo desconocido y fascinante, donde se dejan vislumbrar las luchas internas entre los diferentes cazadores para llevar a cabo su nefasto trabajo. La vocación de los guardaparques, como Ferraz, Ríos, Almeida, etc., de proteger a los animales de los cazadores furtivos, desencadena la tragedia que trae consigo una transformación esperanzadora.

Los movimientos de los personajes indican cambios concretos en identidades que provocan incertidumbres. A través de la memoria de acontecimientos particulares que enriquecen la historia comunitaria territorial y fronteriza, se construye una nueva identidad sobre las vivencias y es reconfigurada por esas incertidumbres que los conflictos ponen en su camino. Esta experiencia narrativa, en términos de Foucault, está ligada a una práctica colectiva, una manera de pensar en el que tanto personajes como lectores sufren una transformación, es decir, que *Trampa Furtiva* es un texto-experiencia. Tanto los guardaparques como los cazadores de la novela van hacia un mundo desconocido, hacia lo incierto, y esta huida es la que causa pérdida de certeza. La certidumbre que refiere a un acceso del mundo cognoscible que está fuera del campo de la duda pasa a ser un terreno oscuro y al borde del abismo.

Franco cambia el rumbo de la historia, de habitar los márgenes y estar siempre al límite, después de una transformación identitaria decide salvaguardar al monte, y tiene una ventaja incalculable sobre los demás guardaparques, ya que él, como su tío, su padre tragado por la selva y los demás que conoció en ese camino a veces sin vuelta, había sido parte de ese limbo. Pero ahora, decide torcer su destino.

–¿Qué es lo que querés hacer acá? ¿Sabés lo que hacemos? El monte profundo no es cosa fácil.

–Yo sé bien lo que es el monte. Quiero cuidarlo como ustedes. Quiero agarrar cazadores... conozco algunos que sé por dónde andan, soy buen espía (...) soy hijo y sobrino de gente del monte. Y quiero ser guardaparque para encerrar cazadores. Si quiere le puedo decir donde andan cazando ahora. (Borkoski, 2013, p. 158)

La frontera está latente en el lenguaje utilizado, sin borrar las huellas de quienes habitan la región y la hacen exótica, “–¡Bicho danado! Tem que ser desos bichos embrujados do monte, mejor le dejamos tranquilo. –(...) Está maldito o bicho! Mirá como sigue caminando para nosotros” (Borkoski, 2013, pp. 44-45).

Estamos frente a una obra literaria que se escribe en un espacio narrativo de trans-

gresión, dejando de lado a los estereotipos y en el lenguaje literario se entretejen figuraciones –subjetividades situadas– generadas desde un adentro hacia afuera.

Hablamos de región porque esta realidad representada en las obras escapa a los límites políticos de una provincia e incluso a los de las denominadas “regiones” en el sentido geográfico más estricto y trasvasa los límites políticos con un fin específico: la generación de una recepción crítica de lo narrado, de tal manera que se genere una nueva interpretación del mundo, jugar con los límites entre la realidad referida y la ficción, sacar al lector del lugar cómodo de receptor pasivo, generando una incertidumbre y un cambio identitario.

En *Trampa Furtiva*, el narrador coloca en el centro de discusión al monte misionero, los cazadores y la ley. La caza furtiva culmina con la muerte del guardaparques y esa lucha de intereses cobra relevancia en el cruce de identidades de los personajes. Franco, personaje joven entre los cazadores, reflexiona al ver de cerca la muerte de su tío: la tensión del personaje se sitúa en un espacio de subjetividad entre lo que es y lo que desearía ser. Dice Bauman (2010)

La idea de identidad nació de la crisis de pertenencia y del esfuerzo que desencadenó para salvar del abismo existente entre el “debería” y el “es”, para elevar la realidad de los modelos establecidos que la idea establecía, para rehacer la realidad a imagen y semejanza de la idea.
(p. 49)

El discurso opera sobre el espacio/tiempo y a través del símbolo, se centra en el argumento de la propuesta literaria, en la íntima relación espacio/realidad regional. La posición del autor privilegia el paisaje, la identidad y el lugar del otro.

La memoria, tanto de personajes como de narradores, tiene la tarea fundamental de traer al presente una historia no individual sino de memoria social, propia de la comunidad.

La configuración social adquiere cuerpo a partir de conflictos, alianzas, sometimiento, migraciones, intereses económicos, religiosos, políticos, entre otros.

Siguiendo a Foucault (2004), se intenta reencontrar la discontinuidad y el acontecimiento, la singularidad y los azares visualizando la diversidad. La idea de una historia menor hecha de una infinidad de huellas silenciosas, relatos de vida minúsculos y vivencias. La memoria como recuerdos fragmentarios de episodios cruciales de la existencia que marcaron a fuego el ser, trae al presente acontecimientos individuales que devienen colectivos y cuyo tratamiento arroja luz sobre

cuestiones oscuras del pasado. De esta articulación, se inicia un nuevo territorio literario misionero. La problemática de los márgenes, sobre todo en tiempos pasados, la lucha por las tierras y la igualdad, plantea la disyuntiva de qué es lo correcto y lo incorrecto, el ser y el deber ser en la ausencia del estado, del orden y la justicia.

La utilización de las subjetividades situadas en las estrategias autorales visibilizadas por el hecho literario son pruebas del rescate de la experiencia. Se traducen en la acción individual, desde una posición pragmática. Incorporan lo local e instalan la confrontación ideológica entre la periferia y el centro.

En los espacios intermedios se elaboran estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento sobre la misma sociedad.

La articulación social de la diferencia (minoría) es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. La diferencia cultural como la producción de identidades minoritarias se resquebrajan (se autoenajenan) en el acto de ser articuladas en un cuerpo colectivo.

(...) su destino estaba escrito, sería un cazador como su padre y su abuelo (...) un oficio peligroso e ilegal. (...) también estaba la posibilidad de que vaya a la ciudad (...) esa posibilidad tampoco le agradaba. Entre esa gente existe otro tipo de infecciones y enfermedades imposibles de curar, pensaba. Franco era inocente y todavía vulnerable. Esos hombres repletos de elegantes y generosas palabras seguro lo lastimarían. (Borkoski, 2013, p. 58)

El discurso literario misionero actual propone espacios de dispersión que constituyen identidades singulares donde el escritor insta una relación con la sociedad. En este marco, las transformaciones memorialistas visibilizan una serie de estrategias que exteriorizan un conjunto de experiencias de un sujeto individual (escritor) que propone un discurso como tensión para inaugurar espacios de significación.

Bibliografía

Bhabha, H. (1992). *El lugar de la cultura*. Argentina, Bs. As.: Manantial.

Borkoski, S. (2012). *Cetrero Nocturno y otros cuentos*. Argentina, Bs. As.: Ed. Beeme.

Camblong, A. (2003). Palpitaciones cotidianas en el corazón del Mercosur. *Aquenó. Revista de Letras*. 1. Posadas, Programa de Semiótica, Editorial Universitaria de Misiones. pp. 3-6.

— (2005). *Mapa Semiótico para la alfabetización Intercultural en Misiones*. Posadas: Fac. de H. y CS. y Ministerio de Cultura y Educación.

— (1991). Culturas en contacto, umbrales semióticos. *Revista de la Secretaría de Investigación. Facultad de Humanidades y Cs. Sociales*. 2. UNaM. pp. 5-13.

Chumbita, H. (1999). Sobre los estudios del bandolerismo social y sus proyecciones. *Revista de Investigaciones folclóricas*. 14. pp. 84-91.

Foucault, M. (2004). *El pensamiento del afuera*. España: Pre-textos.

Lotman, I. (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. s/d.

— *Semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. s/d.

Vattimo, G. (2000). *El pensamiento débil*. Madrid: Catedra.

DECIRES SOBRE EL VINO EN EL REFRANERO HISPÁNICO

María Teresa Toniolo
Universidad Nacional de Córdoba
marateresatoniolo21@gmail.com
María Elisa Zurita
Universidad Nacional de Córdoba
mariaelisazurita@gmail.com

Resumen

Esta comunicación trata la carga semántica de distintas unidades fraseológicas –dichos, refranes, proverbios– que contienen los lexemas *vino*, *viña* y *vendimia*. El propósito es culminar con este capítulo un libro sobre lenguaje de especialidad que tiene como temática los dominios léxicos de la viticultura y la vitivinicultura: “...registros lingüísticos que se forman a través de la capacitación en un campo determinado de la actividad humana y que usan hablantes que tienen este conocimiento o capacidad parcial o total para la comunicación en tales actividades” (Cardero García, 2004, p. 45).

El acopio de paremias resultó de la indagación en Refraneros y Diccionarios, y en un corpus grabado de informantes viñateros, bodegueros, *sommeliers* y gente común que gusta del vino.

En el tramo inicial nos acercamos a la sapiencia paremiológica universal, ya que el vino es parte de la cultura y de la historia de la humanidad y se encuentra totalmente arraigado en la tradición occidental: “El vino como el rey, y el agua como el buey” (anónimo), “El vino y los licores alegran el corazón, pero aún mejor es el amor de los enamorados” (*Eclesiástico*).

En un siguiente recorrido espigamos la presencia de lexemas enunciados en el refranero tradicional español: “En invierno no hay mal abrigo con una copa de buen vino” (refrán popular), “El vino demasiado ni guarda secreto ni cumple palabra” (*Don Quijote*). En un último trayecto acopiamos dichos y creaciones populares de raigambre local: “Vino, enséñame el arte de ver mi propia historia / Como si esta ya fuera ceniza en la memoria” (Jorge Luis Borges), “Nosotro venimo de las profundidade diún pasado vitivinícola” (Alberto Cognini).

Finalmente fuimos modificando y complementando la propuesta de Calles Vales (2000), en cuanto a líneas de análisis del material fraseológico según distintos campos de inserción: referencial de virtudes, de vicios y expresión del humor.

Palabras clave: hispánico, refranero, viticultura, vitivinicultura.

Introducción

Respondiendo al lema del encuentro académico que nos reúne, *Los nortes del Hispanismo, territorios, itinerarios y encrucijadas*, pretendemos adelantar una investigación instalada en el cruce de lo lingüístico y de la Historia.

Por una parte, nuestro estudio conjuga un tramo inicial historiográfico¹, al indagar los escritos en que se da cuenta del ingreso de las primeras cepas de vides al espacio americano, algo propio de la dieta y costumbres de la vida cotidiana que la cultura europea judeocristiana instaló en las tierras de este Mundo Nuevo, con un segundo recorrido, estrictamente lingüístico, referido a léxico de especialidad: el de viticultura y vitivinicultura. Para cumplir los objetivos nos detuvimos en el proceso histórico de su asentamiento y cultivo en distintos sesgos temporales (1493 / siglo XVII / siglo XVIII) y espaciales (América / Tierras del Plata / Córdoba).

Nuestras fuentes primigenias, en el trayecto inicial, fueron las obras de Historia de América, desde los relatos de Cristóbal Colón ("El segundo viaje. Memorial que para los Reyes Católicos dio el Almirante a don Antonio de Torres"), pasando por distintas Crónicas como la de Pedro Cieza de León (1553), Agustín de Zárate (1555), y obras más abarcadoras de la Conquista de América como la de Bernabé Cobo (1653), junto a fuentes documentales como el Primer expediente del archivo de Tribunales de la Provincia de Córdoba, Argentina, relativo al juicio sucesorio de un vecino cofundador de la ciudad, en el que se registra un inventario de viñas (25 de marzo de 1574) y los Registros de la Academia Nacional de Historia de la República Argentina.

De igual manera, nos hemos detenido en el relato de comunicadores contemporáneos como Jorge Laso de la Vega (1992) y Pablo Lacoste (2003), ente otros, que han ido escribiendo y describiendo minucias de la vida cotidiana donde el léxico de la viticultura y la vitivinicultura está presente en distintas periodizaciones.

Metodología

El acopio de paremias para esta comunicación es resultado de la indagación rea-

¹ La historiografía es el registro escrito de la historia, la memoria fijada por la propia humanidad con la escritura de su propio pasado.

lizada en tres tipos de fuentes: en primer lugar, se recogieron aquellas expresiones que a propósito de distintas entrevistas, aparecen registradas en el corpus grabado entre los años 2012 – 2016 a informantes viñateros, bodegueros, ingenieros agrónomos y químicos, enólogos y *sommeliers*. En segunda instancia, se sumaron los registros logrados de la gente común que gusta del vino. En un tercer momento recorrimos la obra cumbre de la literatura española de don Miguel de Cervantes Saavedra tratando de espigar aquellos decires paremiológicos con directa referencia al vino y, a distancia cronológica, nos detuvimos en las páginas humorísticas de la revista *Hortensia*² recogiendo los enunciados fraseológicos de los personajes prototípicos de la ciudad de Córdoba que verbalizan el sociolecto popular no escolarizado de la Docta³. Finalmente, con el objeto de contextualizar los refranes en épocas o colectivos humanos que los fueron creando y desentrañar explicaciones, en cuanto a lo referencial semántico y etimológico, consultamos refraneros y diccionarios fraseológicos de la lengua española⁴.

Acerca de los *decires*

En el tramo inicial nos acercamos a la sapiencia paremiológica universal que apareció en los decires de algunos de nuestros informantes. Si bien en principio este hecho nos sorprendió, rápidamente comprendimos que el vino es parte de la cultura y de la historia de la humanidad y se encuentra totalmente arraigado en la tradición occidental. En consecuencia es posible que, aunque estilísticamente ajenos a la modalidad de habla local, se escuchen esporádicamente los siguientes sintagmas fraseológicos: “El vino como el rey, y el agua como el buey” (1), “El vino y la música alegran el corazón, pero sobre ambas cosas está la Sabiduría” (2).

El refrán identificado con (1) se escuchó en boca de un informante masculino del grupo “gente común que gusta del vino”, entrevistado en un restorán de la ciudad de Córdoba. La expresión se inserta en la tradición del refranero clásico; es pedagógico en cuanto aconseja y enseña la moderación y sobriedad en el gustar de esta antiquísima bebida, tal cual lo explica Suñé Benages en el inventario de su

² La revista *Hortensia*, expresión contestataria creada en 1971 por Alberto Pío Cognigni, vehiculizó a través del humor y de sus personajes –“Negrazón” y “Chaveta”– idiosincráticamente cordobeses, el pensamiento de libertad en los tiempos de la discutida dictadura militar.

³ La Docta: refiere a Córdoba, ciudad doctoral por su antigua universidad fundada en 1613.

⁴ *El porqué de los dichos* de José M. Iribarren; *Refranes. Proverbios y refranes* de José Calles Vales; *Del hecho al dicho* de Gregorio Doval; *Mil historias más de frases y palabras que decimos a cada rato* y *Tres mil historias de frases y palabras que decimos a cada rato* de Héctor Zimmerman; *Hijo de Tigre...! Guía de expresiones con acento argentino* de Carlos A. Cicottino; *Refranero de uso argentino* y *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones* de Pedro Luis Barcia y Gabriela Pauer; *Diccionario fraseológico del español moderno* de Fernando Varela y Hugo Kubarth; *Refranero clásico* de Suné Benages; *Vocabulario y refranero criollo* de Tito Saubidet, entre otros.

Refranero clásico (1941): “[...] enseña, que el agua se puede beber con abundancia sin nota alguna, y el vino se debe beber con sobriedad por no caer en la flaqueza de embriagarse” (p. 151).

El refrán registrado con (2) que logramos localizar en *La Biblia (Eclesiástico XL, 20)* fue pronunciado por un *sommelier* en ocasión de una entrevista realizada en un curso local sobre cata de vinos, donde participaba un grupo heterogéneo de personas interesadas en el tema. En nuestra exploración sobre el origen de este refrán, nos encontramos con la siguiente conjetura de Calles Vales (2000): “El nacimiento de este refrán parece deberse únicamente al gusto del hombre por el vino, más que a complejas teorías filológicas” (p. 221). Acordamos con este autor respecto de la teoría sobre su origen ya que habiendo leído los dos Salmos que fehacientemente pueden atribuirse a Salomón (LXXII y CXXVII), no encontramos tal referencia al vino. Este enunciado fraseológico conlleva una advertencia sobre el vicio de la gula⁵, ya que si no se activa la Sabiduría, la no moderación en el beber vino, puede trocar la alegría del corazón en tristeza o descontrol.

En un siguiente recorrido espigamos la presencia de enunciados paremiológicos insertos en el refranero tradicional español, oídos entre los entrevistados catalogados como “gente común que gusta del vino” y que configuran nuestro corpus. La paremia “Derramar vino, alegría; derramar sal, mala suerte” (3) es una variante –escuchada localmente– del fraseo “Derramar *vino*, buen destino; derramar sal, mala señal” localizado en el refranero tradicional español que esconde una superstición arraigada por generaciones. Calles Vales (2000) lo conecta con la virtud de la esperanza:

Derramar vino (o modernamente champán) es síntoma de abundancia y, por tanto, de ventura y prosperidad. Derramar sal es mala señal porque en la antigua Roma la sal era muy escasa. Tan escasa que, en ocasiones, a los obreros se les pagaba con sal, de ahí la palabra “salario”. Por eso quien derrama sal derrama su dinero y su fortuna. (p. 59)

En cuanto al proverbio “Al pan, pan, y al *vino, vino*” (4), que refiere al valor que tiene en la comunicación el evitar los eufemismos y darse a entender llanamente (“canta claro y canta liso”, decía el mexicano Octavio Paz), pareciera ser una variante moderna de la expresión muy familiar “pan por pan, *vino por vino*” que podemos encontrar en numerosas ediciones del *DRAE* y de otros diccionarios y refraneros (José Ma. Sbarbi, 1884; Ramón Caballero, 1942; Sebastián Covarrubias, 1943; Julio Cejador, 1914; entre otros). La variante del proverbio aquí tratado

⁵ Gula: “Vicio que consiste en obrar con ansia y desmesura cuando se come y se bebe” (Calles Vales, 2000, p. 217).

tiene alta frecuencia de uso, no solo entre la gente común de la ciudad de Córdoba sino que también se oye en emisiones radiales y televisivas locales y, ocasionalmente, en la prensa, en titulares y en reportajes.

Las paremias "A mala cama, colchón de *vino*" (5) y "Con buen *vino* se soporta el camino" (6), guardan entre sí relación en cuanto a expresar conformismo y paciencia frente a las adversidades y los contratiempos de la vida. El refrán (5) "(...) advierte que cuando se espera pasar mala noche, se procura aliviar este trabajo bebiendo de cuando en cuando algunos tragos de vino" (Suñé Benages, 1941, p. 46). El número (6) es variante local de la expresión "Con buen *vino* se anda el camino", directamente relacionado a su vez con "(...) uno de los más famosos refranes de la cultura popular española" (Calles Vales, 2000, p. 91): "Con pan y *vino* se anda el camino". Los ejemplos 5 y 6 son verbalizados en Córdoba con cierta frecuencia y, en nuestro corpus, fueron escuchados de gente común. El 5, de un obrero de la construcción y el 6, de un estudiante universitario, ambos cordobeses.

Una mención especial merecen aquellos decires de nuestros informantes, al indagar sobre parcelas léxicas especializadas en nuestra macro-investigación. Fueron así apareciendo españolísimos refranes, prácticamente inexistentes en el habla común de los cordobeses. Valgan como ejemplos los siguientes: "No plantes *viña* por los caminos, porque aquel que pasa, corta un *racimo*" (7), "La *uva* tiene dos sabores divinos: como *uva* y como *vino*" (8), "El *vino* de *viña* vieja, qué bien se toma y qué mal que deja" (9), "A la *viña* y a la esposa siempre le falta alguna cosa" (10), "El matrimonio como los *injertos*, prende bien o prende mal" (11), "Ramo corto, *vendimia* larga" (12), "Año de piedra, ninguno medra" (13), "De tal *cepa*, tal *vino*" (14), "De los *vinos*, el viejo, de los amores, el nuevo" (15), "Bebido con amigos sabe bien cualquier *vino*" (16), "De todo hay en la *viña* del señor" (17).

Comentemos algunos de los enunciados: La expresión registrada con el número 7 se escuchó de un informante que describía y explicaba la distribución del plantío en los viñedos; el indicado con 8 se recogió de quien consideraba el color de las uvas, sus tamaños y tipos de racimos; el citado en 9 fue escuchado de un *sommelier* al exponer sobre la calidad de los tipos de vino; el 10, del ingeniero químico que nos explicaba los procesos de tratamiento y fertilización de los viñedos y el 11, de un ingeniero agrónomo, al responder sobre cómo se seleccionan los injertos de vides; el ejemplo 12 fue oído en boca del encargado de la poda de vides en uno de los viñedos visitados, mientras que el 13 fue expresado por quien describía los modos posibles de prevención de fenómenos climáticos y plagas. De boca del dueño de una bodega boutique, al describir las distintas cepas de vides, registra-

mos el ejemplo 14. Los ejemplos 15 y 16 fueron verbalizados por un bodeguero⁶ de Colonia Caroya al clasificar los tipos de vino. En el primero se destaca el valor del añejamiento para lograr un vino de excelencia y, en el segundo, se realza la importancia de la amistad por sobre la calidad del vino.

En cuanto al dicho proverbial “De todo hay en la *viña* del señor” (17)⁷, oído entre los elaboradores artesanales de vino y, a propósito de la actividad delictiva de adulterar la bebida que nos ocupa es, según la Academia, una variante de “De todo tiene la *viña*: *uvas*, *pámpanos* y *agraz*”, “Frase con la que se expresa la certeza de que en todas partes puede encontrarse gentes o ejemplos de todos los tipos, buenos o malos” (Doval, 2010, p. 25). Cabe acotar que este modismo está completamente arraigado en el habla cotidiana de los cordobeses con referencia a diversidad de situaciones.

En el inventario recogido hemos localizado una única paremia con la temática que nos convoca y puede adscribirse a la pluma de Cervantes en la obra mencionada –en esta es común escuchar en boca de Sancho abundancia de refranes, expresiones propias de la sabiduría popular, pero los escasos que aparecen pronunciados por Quijote revisten un valor pedagógico de moralidad práctica–. Así, el caballero andante dirigiéndose a su escudero aconseja: “Sé templado en el beber, considerando que el *vino* demasiado ni guarda secreto ni cumple palabra” (18) (Cervantes, 2004, *Don Quijote* II, XLII, p. 872). El proverbio, que puede insertarse entre aquellos que refieren al vicio de la gula según Calles Vales, implica prudente recomendación de don Quijote a Sancho, cuando éste pretende ser gobernador de la ínsula y refiere a las consecuencias incómodas que puede acarrear el beber vino en modo excesivo.

En un último trayecto acopiamos paremias y creaciones populares de raigambre local que dan cuenta de los decires sobre el vino en la Córdoba doctoral y religiosa desde sus orígenes: “Nosotro venimo de las profundidade diún pasado *vitivinícola*” (19), “Se dice que dos ciudade de la antigüedad di ante, consumieron mucho *vino* y se mandaron al relaje” (20), “Dijo la víbora *borracha* en el bar: Sírvame más, cantinero, de tu maldito *veneno*” (21), “...el *vino* viene de lejo y es tan viejo como

⁶ –Bueno en esto de la calidad... *de los vinos, el viejo, de los amores, el nuevo. ¿De acuerdo? Pero cuando se trata de juntarnos con amigos da lo mismo... Ya se sabe... bebido con amigos sabe bien cualquier vino.* (Este encadenamiento de paremias fue expresado por G. P., productor artesanal entrevistado en Colonia Caroya, provincia de Córdoba, el 21/03/2014).

⁷ “(...) parece tratarse de un dicho proverbial con más larga historia, la frase fue popularizada por una anécdota histórica en 1624, cuando el predicador oficial de capilla Fray Hortensio de Paravicino (1580-1633), estando ambos en Sevilla, le dijo a Felipe IV en el llamado Sermón de la Viña: ‘De todo tiene la viña, / Sacra y Real majestad, / de todo tiene la viña: /uvas, pámpanos y agraz’. Es decir, frutos maduros, sarmientos y hojas, frutos inmaduros o verdes” (Doval, 2010, p. 25).

el agua" (22). "'Vide': árbole de la *uva* que producen el *tinto*. ¿Tá *clarete*?" (23). Estas expresiones humorísticas no fueron oídas en boca de los entrevistados en nuestro trabajo de campo, sino que están registradas en los coloquios entre Negrazón y Chaveta⁸, dos personajes prototípicos de Córdoba quienes reflejan artísticamente la idiosincrasia cordobesa, en particular los modos fonéticos de los sociolectos populares no escolarizados. La expresión rotulada con 19 da cuenta de un pasado remoto de quien/quienes fundaron la ciudad de Córdoba de la Nueva Andalucía, don Jerónimo Luis de Cabrera⁹. No podemos desconocer que históricamente la producción vitivinícola española es importante desde los tiempos más antiguos. Por otra parte, esta vertiente demográfica se complementa con la inmigración italiana que se llevó a cabo desde las postrimerías del siglo XIX y se incrementó durante el siglo XX, a tal punto que casi llegó a superar el porcentaje de los inmigrantes españoles. Italia ha sido y es otro país productor de vinos de larga trayectoria¹⁰, marca trasladada a las tierras de América.

La Córdoba religiosa se manifiesta y se filtra en las locuciones 20 y 21. La primera centra la perdición de los hombres en el consumo excesivo del vino: "Se dice que dos ciudade de la antigüedad di ante, consumieron mucho vino y se mandaron al relaje", e intertextualiza el pasaje bíblico del *Génesis* (18:16 - 19:29) en el que se relata cómo las ciudades de Sodoma y Gomorra, cuyos habitantes se habían alejado de Dios, fueron destruidas: "Entonces Yavé les dijo: 'Las quejas contra Sodoma y Gomorra son enormes; ¡Qué grande es su pecado!'" (Gén. 18: 20), "Entonces Yavé hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego proveniente de Yavé de los cielos" (Gén.19: 24).

La segunda expresión: "Dijo la víbora borracha en el bar: Sírvame más, cantinero, de tu maldito veneno", instala el mito bíblico de la tentación y el pecado planteado en el *Antiguo Testamento* (Gén. 3: 1-5) a través de la víbora; en este caso

⁸ "Negrazón & Chaveta", dos personajes que instaló Alberto Cognigni en la *Hortensia*, una revista de humor, publicación que nació el 31 de agosto de 1971 y se extendió hasta 1983. Estos dos personajes protagónicos en la revista no son iguales –aparte de su apariencia física– Negrazón es dueño de un barcito, hincha del Club Instituto, en cambio Chaveta es canillita, ofrece *La Voz del Interior* y es fanático del Club Belgrano. Están unidos psicológicamente por la amistad y participan de la calle como escuela común. Sus alegrías, sus broncas, sus temores reflejan las del hombre común que vive en La Docta.

⁹ En el Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba se guarda el Primer expediente del archivo de Tribunales, de 1574, relativo al juicio sucesorio de un vecino cofundador de la ciudad, en el que ya se registra un inventario de viñas (25 de marzo de 1574), a menos de un año de la fundación de la ciudad.

¹⁰ Venecia se convertiría durante el Renacimiento en el centro del comercio del vino. "El Renacimiento italiano es una cultura del vino, el vino fue ya en esta época el símbolo de la prosperidad y de la civilización. Y por eso la culta Florencia de los Médici presumía de ser la ciudad que consumía mejores vinos" (Wiesenthal, 2011, p. 979).

emborrachada en el bar que reclama y exige más “veneno”. La perdición del hombre está implícita en la metáfora del “maldito veneno”.

En el inventario de la revista *Hortensia*, número 22, “...el vino viene de lejos y es tan viejo como el agua”, es una expresión que remite al origen remoto del agua, en alusión al pasaje del *Antiguo Testamento* sobre la Creación registrado en el *Génesis*. El humor se instala cuando se afirma que el vino es tan antiguo como el agua, es decir participó de la creación original. Ciertamente, esta bebida es parte de la historia del hombre, a tal punto que se conjetura que el origen de la viticultura se remonta a unos 9.000 años antes de la era cristiana. Al parecer, la referencia más antigua sobre el vino se encuentra en el *Antiguo Testamento* (Gén. 9: 20-21): “Noé comenzó a cultivar la tierra y plantó una viña. Un día Noé bebió vino y se emborrachó y se quedó tirado y desnudo...”.

La expresión 23: “*Vide*: árbol de la *uva* que producen el *tinto*. ¿Tá *clarete*?” sintetiza y expande artísticamente el tema de nuestra macroinvestigación. Esta creación popular que aparece con frecuencia en el repertorio de los humoristas cordobeses, esquematiza e hilvana vocablos, términos clave de los subdominios léxicos del dominio de la viticultura y vitivinicultura, con perfección y maestría excepcional. Se inicia con la *vid* (voz que se pretende explicar) –un espécimen botánico, correspondiente al género de la familia de las *ampelídeas* o *vitáceas*–, continúa con la definición de ese *árbol* y su fruto: la *uva*, y culmina con el valioso producto elaborado y elidido, que asoma o irrumpe ya clasificado: *tinto* y *clarete*. La definición humorística de la *vid*, concisa y didáctica, pronunciada por el personaje Negrazón, alcanza un alto grado de efecto humorístico con el remate conclusivo del enunciado.

El refrán 24, “Es preferible *borracho* conocido que *alcohólico* anónimo”, es una creación popular humorística que aconseja quedarse con los borrachos comunes y conocidos porque ellos son inofensivos y no son conscientes del problema del alcohol que padecen los alcohólicos anónimos¹¹, quienes anhelan la moderación en el consumo de la bebida cuando ya les pesa como enfermedad. El saber popular prefiere el vino y no su destierro. En la paremia se instala el paralelismo entre los términos sinónimos “borracho y alcohólico”, que se distancian en un giro de humor por sus respectivos modificadores: “conocido”, es decir más cercano (¿al vino?) y “anónimo” como lejano o que pretende alejarse de la bebida. Esta variante posee la estructura de los numerosos refranes tradicionales encabezados con “más vale...”, por ejemplo: “más vale el hombre que el nombre”, “más vale algo que nada”, “más vale maña que fuerza”, “más vale tarde que nunca”, “más

¹¹ Alcohólicos anónimos es una asociación creada para ayudar a resolver la enfermedad del alcoholismo.

vale tener que desear”, etc., y se relaciona con la moderna paremia pluralizada: “Más vale borrachos conocidos que alcohólicos anónimos”, que incluso se encuentra instalada en el título de una canción de Los Mox¹².

Finalmente fuimos modificando y complementando la propuesta de Calles Vales (2000), probablemente elaborada sobre la base clasificatoria del Índice 2 del *Refranero clásico* de Juan Suñé Benages (1941, pp. 341-357), en cuanto a líneas de análisis del material fraseológico según distintos campos de inserción: referencial de virtudes, de vicios, de aptitudes, de defectos y de expresiones de humor sobre temas diversos.

Resumiendo

Paremias referidas¹³

Nº	Frasema	Fuente	Clasificación según Virtudes y vicios (C.V.) ¹⁴ , o de las propias autoras
01	El <i>vino</i> como el rey, y el agua como el buey	Gente común que gusta del vino	Sabiduría Prudencia
02	El <i>vino</i> y la música alegran el corazón, pero sobre ambas cosas está la Sabiduría	<i>Sommelier</i> La Biblia	Gula (C.V.)
03	Derramar <i>vino</i> , alegría; derramar sal, mala suerte	Gente común que gusta del vino	Esperanza (C.V.) Superstición
04	Al pan, pan, y al <i>vino</i> , <i>vino</i>	Gente común que gusta del vino	Sinceridad
05	A mala cama, colchón de <i>vino</i>	Gente común que gusta del vino	Adversidad Contrariedad Reveses de la vida

¹² Los Mox, o Los Mox!, es una banda chilena de punk rock, una de las más importantes de la escena nacional a finales de la década de los '90. “Las letras de Los Mox! son como el relato de ese infaltable amigo que ve todos los desaguisados cometidos en un festejo de la noche anterior, y que luego vive para contar quién se enfrascó con quién en una discusión sin sentido, quién derramó el vaso de vino en el sillón blanco y quién pasó horas en el baño producto de la ingesta excesiva de alcohol o de la rancia crema chantilly de la torta cumpleaños”. MP. Música popular. Recuperado de <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-mox/>

¹³ De los 24 ejemplos que en el cuadro se exponen, tres de ellos no cumplen estrictamente con las notas caracterizadoras de dichos, proverbios y paremias. Estos son el 19, el 20 y el 21. De todas formas fueron incluidos porque trascendieron de la creación artística al colectivo humano del habla cordobesa. Los repiten humoristas en sus intervenciones y los intelectuales en sus conversaciones informales, en charlas entre amigos.

¹⁴ Propuesta de José Calles Vales (2000) en Refranes, Proverbios y Sentencias. El autor explica: “La sabiduría popular solo se ocupa del hombre, de sus inquietudes, de su posición social, de su trabajo, de sus relaciones. El hombre es el destino de sus enseñanzas y de sus consejos. La tradición ofrece dos conceptos que reúnen toda la actividad humana: las virtudes y los vicios” (p. 10).

06	Con buen <i>vino</i> se soporta el camino	Gente común que gusta del vino	Coraje (C.V.) Valentía Adversidad
07	No plantes <i>viña</i> por los caminos, porque aquel que pasa, corta un racimo	Personal especializado	Prudencia
08	La <i>uva</i> tiene dos sabores divinos: como <i>uva</i> y como <i>vino</i>	Personal especializado	Sabiduría Conocimiento práctico
09	El <i>vino</i> de <i>viña</i> vieja, qué bien se toma y qué mal que deja	<i>Sommelier</i>	Gula
10	A la <i>viña</i> y a la esposa siempre le falta alguna cosa	Ing. químico	Conocimiento práctico. Experiencia
11	El matrimonio como los <i>injer-tos</i> , prende bien o prende mal	Ing. agrónomo	Conocimiento práctico. Experiencia
12	<i>Ramo</i> corto, <i>vendimia</i> larga	Personal especializado	Sabiduría Conocimiento práctico
13	Año de piedra, ninguno medra	Personal especializado	Resignación Adversidad
14	De tal <i>cepa</i> , tal <i>vino</i>	Personal especializado	Esperanza
15	De los <i>vinos</i> , el viejo, de los amores, el nuevo	Bodeguero	Experiencia Sabiduría
16	Bebido con amigos sabe bien cualquier <i>vino</i>	Bodeguero	Amistad
17	De todo hay en la <i>viña</i> del señor	Gente común	Sabiduría Paciencia Humildad
18	El <i>vino</i> demasiado ni guarda secreto ni cumple palabra	<i>El Quijote</i>	Templanza / Gula (C.V) Sabiduría
19	Nosotros venimos de las profundidades diógenas <i>vitivinícola</i>	<i>Hortensia</i> N° 91:7	Conocimiento histórico
20	Se dice que dos ciudades de la antigüedad diógenas, consumieron mucho <i>vino</i> y se mandaron al relaje	<i>Hortensia</i> N° 91:7	Conocimiento bíblico
21	Dijo la víbora borracha en el bar: Sírvame más cantinero, de tu <i>maldito veneno</i>	<i>Hortensia</i>	Conocimiento mítico
22	El <i>vino</i> viene de lejos y es tan viejo como el agua	<i>Hortensia</i> N° 91:7	Conocimiento bíblico. Sabiduría
23	<i>Vide'</i> : árbol de la <i>uva</i> que producen el <i>tinto</i> . ¿Tá <i>claret</i> ?	<i>Hortensia</i> N° 91:7	Sabiduría Conocimiento práctico
24	Es preferible <i>borracho</i> conocido que <i>alcohólico</i> anónimo	<i>¡Hijo de Tigre...!</i>	Sabiduría Conocimiento práctico

Conclusión

A modo de cierre podemos decir que, si bien la comunidad cordobesa tal como lo presuponíamos en conjeturas iniciales, no se distingue en la presente sincronía por el uso de refranes, las expresiones escuchadas en el universo del corpus logrado, implican una cantidad significativa.

Los decires sobre el vino han ocupado nuestra atención mediatizados en los refranes rastreados en el habla cordobesa, a través de expresiones de gente común que gusta del vino y de personal especializado en el campo léxico de la viticultura y vitivinicultura.

Nuestra indagación nos ha permitido constatar la larga tradición histórica que ha ocupado el tema y así como los colonizadores e inmigrantes –españoles e italianos– trajeron la vid y el vino a las tierras de América, trasladaron con esos contingentes de hombres y mujeres sus decires referidos a la vida cotidiana, a sus costumbres, entre otras las alimentarias que incluían en su dieta la cultura del vino, y así la lengua, al moldearse en refranes, vehiculizó la sabiduría popular de aquellos pueblos.

El acopio de las expresiones reflejó un trabajo *in situ* a través de entrevistas a personas tanto las involucradas en el cultivo de la vid y el mundo del vino como de aquellos consumidores que gustan de esta bebida. Las paremias escuchadas de este grupo no fueron abundantes, pero sí suficientes como para sorprendernos por la pertinencia con que aparecieron en boca del grupo indagado. Con el matiz asociado a una virtud o a un vicio, no faltaron aquellas que reflejaron competencia y conocimiento práctico referido al tema en cuestión.

En cuanto a la estructura componencial de las paremias, las reformulaciones muestran escasa presencia, probablemente porque la temática generadora constituye identidad histórica de la idiosincrasia española “trasladada a América a través de la memoria fiel y la expresión festiva de conquistadores, colonos y frailes” (Toniolo, 2006, p. 545), quienes la instalaron en la memoria colectiva de los cordobeses en sincronías pasadas y, repetidas de generación en generación, afloran en nuestros días, por latencia activa, prácticamente sin alteración alguna.

Las entrevistas se completaron con fuentes documentales que oscilaron entre la única paremia descubierta en el *Quijote*, y las encontradas dentro de la vertiente humorística muy propia de Córdoba, a través de sus personajes idiosincrásicos “Negrazón” y “Chaveta” de la revista *Hortensia*. La presencia del refrán hallado en la obra cumbre de Cervantes referido al vino, en boca del caballero andante y

su valor didáctico, tan propio del refrán, está asociado a la templanza. En cambio, los dichos de los personajes de Cognigni reflejan una Córdoba caracterizada por el humor, aunque todas las expresiones acopiadas, a excepción de una de ellas, no son paremias en *strictu sensu*.

La lengua española, en boca de los cordobeses nos regala a través del refranero espigado, la didáctica concisión de la “pedagogía popular fluyendo de boca en boca y de pueblo en pueblo” (Hernández Jiménez, 2001, p. 153).

Bibliografía

Barcia, P. L. y Pauer, G. (2013). *Refranero de uso argentino*. Buenos Aires, Argentina: Academia Argentina de Letras.

— (2010). *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé.

Calles Valles, J. (2000). *Refranes. Proverbios y refranes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.

Cardero García, A. M. (2004). *Lingüística y Terminología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores, Acatlán.

Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. España: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.

Cicottino, C. A. (2004). *¡Hijo de Tigre...! Guía de expresiones con acento argentino*. Córdoba, Argentina: Editorial Comunicarte.

Diccionario de la Lengua Española, DRAE (2001). España: Real Academia Española.

Doval, G. (2010). *Del hecho al dicho*. Madrid, España: Editorial Alba Libros.

Hernández Jiménez, O. (2001). *Del dicho al hecho. Sobre el habla de Caldas*. Manizales, Colombia: Centro Editorial de la Universidad de Caldas.

Iribarren, J. M. (1956). *El porqué de los dichos*. Madrid, España: Editorial Aguilar.

LA BIBLIA (1972). Madrid, España: Edic. Paulinas.

Lacoste, P. (2003). *El vino del inmigrante*. Mendoza, Argentina: Consejo Empresario Mendocino – Universidad del Congreso.

Guzmán, M. (2014) El vino en México. [Mensaje en un blog]. *México Desconocido*. Recuperado de <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-vino-en-mexico.html>

MP. Música popular. Recuperado de <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-mox/>

Saubidet, T. (2002). *Vocabulario y refranero criollo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Letemendia.

Suñé Benages, J. (1941). *Refranero clásico*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.

Toniolo, M. T. y Zurita, M. E. (2017). *El vino en Córdoba, historia y presente. Estudio léxico de especialidad*. Córdoba, Argentina: (Inédito).

Toniolo, M. T. (2006). "Expresiones vivas del refranero cervantino en el español de Córdoba, Argentina". En Parodi, A. et al. *El Quijote en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

Varela, F. y Kubarth, H. (1994). *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Wiesenthal, M. (2011). *Gran Diccionario del Vino*. Barcelona, España: Editorial Edhasa.

Zimmerman, H. (2005). *Mil historias de frases y palabras que decimos a cada rato*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Aguilar.

— (1999). *Tres mil historias de frases y palabras que decimos a cada rato*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Aguilar.

Fuentes

Archivo Histórico Provincial. Primer expediente del archivo de Tribunales, de 1574, relativo al juicio sucesorio de un vecino cofundador de la ciudad, en el que se registra un inventario de viñas. (25 de marzo de 1574). Recuperado de <http://www.adecirverdad.com/la-muerte-de-blas-de-rosales>

Cognigni, A. (1972). "Negrazón & Chaveta (Dos amigos de la Sexta)". *Hortensia*. (91). Córdoba, Argentina.

INTELECTUALIDAD EN LA PENÍNSULA IBÉRICA DURANTE LA ALTA EDAD MEDIA

Mauricio Adrián Alsina Lee
Ulises Guillermo Mazo
Universidad Nacional del Nordeste
alsina.ma.l@gmail.com

Resumen

Este trabajo pretende analizar y dar cuenta de algunas de las marcas de intelectualidad en la Península Ibérica presentes en la literatura sobreviviente que se corresponde a los siglos V al XII y su desarrollo a partir de la convivencia de diversas culturas: latinas, germánicas, judías y musulmanes. Iniciará con el estudio crítico de las producciones escritas durante el período visigótico, teniendo especial cuidado por el papel del clero tanto en la autoría de dichos trabajos como en su repercusión en el ámbito socio-político. Continuará con una breve revisión de la invasión musulmana a la Península; su impacto; y se centrará en sus aportes en materia de poesía, filosofía, historia, teología y religión, leyes y ciencia. Considerará los conflictos bélicos entre los mozárabes y cristianos, así como su repercusión en el crecimiento cultural resultado de la convivencia entre ambos pueblos. Tomará en cuenta el impulso de la cultura cristiana a partir de la llegada de nuevos cristianos oriundos del norte de la península y resto de Europa para resaltar las numerosas obras resultantes del inicio de la Reconquista hasta la conformación de *El Cantar de Mío Cid*, entendida como una de las principales obras de la Edad Media peninsular. Esto último se logrará evitando dejar de lado los aportes e influencias de los reinos taifas y los intelectuales hebreos del período.

Palabras clave: Alta Edad Media, intelectualidad, literatura, Península Ibérica.

Introducción

El presente trabajo es un acotado resumen sobre la evolución histórica de la intelectualidad en la península Ibérica, a partir de los registros bibliográficos que se datan desde el siglo V hasta el siglo XII; abarcando la era visigótica, la invasión musulmana y los primeros siglos de la Reconquista. Entenderemos por intelectualidad a la complejidad y calidad de los temas abordados en los textos producidos en el mencionado período; textos no solo literarios sino también de otras índoles, como ser filosóficos, científicos y teológicos.

Queremos resaltar que esta investigación es resultado de una tarea propuesta en un curso de Historia Medieval Europea llevado a cabo en la Universidad de Hradec Králové, en la República Checa, y de un eje temático propuesto por el equipo de cátedra de Literatura Española I de la Universidad Nacional del Nordeste, de la República Argentina. A su vez, el período seleccionado resulta de una reflexión sobre la accesibilidad y cantidad de textos producidos tanto en la Alta como en la Baja Edad Media en España, principalmente.

La era visigótica y su legado

Comenzaremos diciendo que la llegada de las tribus germánicas a la provincia romana de Hispania fue la segunda gran invasión de la península, siendo la conquista romana la primera. Los Visigodos, Suevos, Alanos y Vándalos, entraron en la península bajo la fe pagana o el Arrianismo, creencias que perdurarán hasta el siglo VI con la conversión de rey Recaredo al cristianismo ortodoxo durante los eventos del Cuarto Concilio de Toledo.

A pesar de que todas estas *gentes* invasoras (especialmente los Visigodos) estaban en contacto con la cultura del Imperio Romano, no poseían la suficiente profundidad intelectual y, como resultado, el latín fue adoptado como la lengua letrada oficial. Por consiguiente, tanto el complejo código de leyes visigóticas como la historia de los distintos pueblos quedaron registrados en la lengua del Imperio.

De entre las personas que vivieron en esa época, las que integraron el clero fueron los responsables de la mayoría de los documentos escritos que nos han sobrevivido; incluyendo un gran número de códigos legales. Durante estos tiempos, el clero se estableció en la península como la principal fuerza cultural y política. Junto a ellos, aunque sin ánimos de ser "*a national legislature and judicial tribunal*" (O'Callaghan, 1975), los Concilios jugaron un papel crucial en el territorio. Fue gracias a estos que el rey Recaredo se convirtió a la fe católica¹, inspirado por las obras y actos de fe de San Leandro de Sevilla, entre otros. Respecto a esto, el mismo O'Callaghan también nos dirá que "*as a consequence of Recared's abjuration of Arianism, relations between church and state became extremely close, so much so that historians as Dahn have characterized the Visigothic state as a theocracy*".

Muchos hombres de fe, como San Braulio y su discípulo Taio, San Martín de Dumio, San Leandro de Sevilla, Juan de Biclario y San Ildefonso, produjeron célebres obras de diversa índole². De entre todos estos trabajos, dedicados a la

¹ Aunque la mayoría de las fuentes mencionen que la conversión de Recaredo fue a la fe católica, O'Callaghan dirá que la misma fue a la fe ortodoxa.

² *John of Biclario's Chronicle; St. Martin of Dumio's Sententia patrum Aegyptorum, Capitula Martini,*

vida religiosa, la teología, biografías de santos y la historia, es de resaltar la obra de San Isidoro de Sevilla. Este hombre es considerado como el presunto responsable de la estandarización de la fe en la península y su *Etymologiae* probablemente sea la primera enciclopedia medieval producida en Europa. Otro autor ilustre fue San Julián, un judío converso, autor de *Wstoria rebellionis Pauli*, obra que O'Callaghan (1975) describe como "a vigorous denunciation of the treacherous Duke Paul, coupled with a smoothly flowing narrative full of life". No obstante, y contrario a lo que se podría pensar, estos hombres no solo se dedicaron a escribir: San Fructuoso fue uno de los principales constructores y promotor de monasterios y San Leandro construyó el monasterio y la biblioteca (que no solo incluía obras cristianas, sino también paganas) donde su hermano, San Isidoro, fuera educado.

Hasta aquí podemos ver que, aunque las tensiones entre los recién llegados y los antiguos habitantes de la península pareció frenar el progreso cultural por casi tres siglos, el clero hispánico fue capaz de continuarlo obteniendo maravillosos resultados en el proceso, a diferencia de lo logrado en el resto de Europa, creando a su vez una época dorada para cultura y religión germano-cristianas antes de que una nueva oleada migratoria pusiera un pie del otro lado del estrecho de Gibraltar.

Un nuevo impacto: La invasión musulmana

El siglo VIII vio una nueva invasión en la península: la llegada del Imperio musulmán. A su llegada, ocuparon casi sin esfuerzo gran parte del país, arrinconando a los cristianos en una pequeña región que hoy en día comprenden las comunidades españolas de Galicia, Asturias y parte de Castilla y León y algunos territorios del norte del país de Portugal. Poco a poco, el remanente de cristianos pelearía para recobrar el control peninsular, pero dicha lucha tomaría más de seis siglos en concluirse.

Aunque los primeros musulmanes que entraron en Hispania eran bárbaros, como los describe O'Callaghan (1975), el resto de ellos fueron gente de grandes conocimientos. Líderes como al-Rahman II incentivaron el estudio de la filosofía, ciencia y medicina de los antiguos griegos. El Emir al-Hakam, por ejemplo, creó "una oficina especial para pagar a los poetas de acuerdo a su mérito" (Brenan, 1958, p. 34) e impuestos para mantener y fundar nuevas escuelas para los niños pobres en la ciudad de Córdoba, capital cultural del imperio durante la era Umayyad. Por lo general, los distintos gobernantes disfrutaban de la poesía y música en sus cor-

De correctione rusticorum, Formula vitae honestae, St. Leander of Seville's Liber de intitutione virginum et contemptu mundi, Taio's Liber sententiarum, St. Ildefonse's De perpetua virginitate Sanctae Mariae, De cognitione baptismi.

tes y palacios (O'Callaghan menciona el caso del poeta Abd Rabbihi y la corte de al-Rahman II mientras Brenan trae a colación a la princesa Wallada y su poeta Ibn Zaydun como ejemplo), siendo incluso ellos mismos poetas o científicos, pudiendo mencionarse el caso del juez al-Khushani y sus crónicas y códigos jurídicos, cuyos contenidos están íntimamente articulados a su interpretación del Corán. Se dice que hasta el mismo Almanzor, quien es llegado a ser descrito como un tirano y un guerrero despreciable que asoló la frontera del río Duero, iba siempre a batalla con la compañía de al menos cuarenta poetas que plasmaran en verso sus hazañas militares.

Como es de esperarse, la lengua oficial de este pueblo era el árabe. Los numerosos libros de leyes, poesía, historia, teología, filosofía y ciencia compuestos por ellos se encuentran en árabe, aunque esto no significa que fuera la única lengua dentro de su territorio. Los musulmanes, por lo general, eran también capaces de comunicarse en hebreo, latín y en las distintas lenguas romances de la región.

El mundo islámico también traería a Europa muchos científicos como el matemático y astrónomo Maslama de Madrid, el médico Hasday ibn Shaprut o Abulcasis (este último escribió una enciclopedia médica que cambiaría la medicina en el continente durante su época), filósofos como Ibn Masarra de Córdoba y muchísimos poetas, músicos, artistas y arquitectos (hay que recordar que el famoso estilo arquitectónico gótico posee un importante sustrato musulmán). Todos estos eventos acaecidos durante los primeros años de la llegada de los musulmanes quedarían registrados en las crónicas de hombres como Ahmad ibn Muhammad al-Razi, Abu Marwan ibn Hayyan y Ibn al-Qutiyya³.

No obstante, algunos críticos llegarán a desprestigiar la literatura musulmana ya que dirán que su poesía y literatura no estaba lo suficientemente desarrollada a raíz de que no se registra ninguna composición musulmana tanto épica como narrativa en la península, por ejemplo. No obstante, consideramos que estos argumentos resultan débiles a la hora de lograr una apreciación de las obras temprano-islámicas en la península. Su literatura era vasta e incluso sus documentos de cancillería eran estilizadas piezas de literatura, escritas en prosa rítmica y repleta de citas del Corán, dando cuenta de que sus secretarios eran hombres altamente cultos, como dirá O'Callaghan (1975).

El impacto de los musulmanes en la península es innegable; ellos transformaron ciudades, construyeron universidades y hospitales, instauraron un sistema político muy interesante que estaba basado en el Islam, trajeron a los antiguos filósofos

³ O'Callaghan menciona que al-Qutiyya poseía raíces góticas, pues era hijo del rey Witizia; y no adoptaría las tradiciones cristianas de su pueblo.

y científicos griegos de regreso a Europa, el arte y la poesía florecieron en el al-Andalus. El Imperio musulmán cambió a Europa, y en especial a la península Ibérica, para siempre.

Intelectualidad durante el amanecer de la reconquista

Entre los siglos VIII y XI, el crecimiento cultural que se venía dando entre los cristianos se vio paralizado nuevamente. La incertidumbre sobre la frontera musulmana, los diversos problemas políticos y sociales como la destrucción de los obispados y parroquias de Hispania, la migración constante de los cristianos, la rivalidad entre las liturgias mozárabe y romana, entre muchos otros factores, pueden hallarse como explicación a la relativa oscuridad cultural de estas épocas. Incluso los cristianos mozárabes, quienes por lo general eran bilingües (el caso de Recemundo de Córdoba) y por ende más cultos que sus primos en los reinos, permanecieron en las tradiciones y reglas de San Fructuoso y San Isidoro por más de dos siglos. Lo único que nos queda de esos días son las crónicas de los mártires como el *Memoriale sanctorum* de Elogio de Córdoba o el *Indiculus luminosus* de Paulus Alvarus, por ejemplo; el anónimo *Mozarabic chronicle of 754* y las obras contenidas en la librería de Santa María de Ripoll, el último faro de intelectualidad de la era visigótica. No obstante, y a pesar de todo esto, la perseverancia de las tradiciones y los libros resguardados en monasterios e iglesias prepararon el campo para un nuevo y grandioso reverberar de la cultura y arte cristiana.

El siglo XI traería consigo una nueva oleada de gente, ideas e instituciones al norte de la península (especialmente desde Francia). Durante el reinado de Sancho I de Aragón y luego, con Alfonso VI de Castilla y León, la liturgia mozárabe sería desplazada por la romana, cambio radical dentro de la iglesia cristiana que sería logrado por la recién llegada Orden de Cluny. Los monjes cluniacenses serían invitados al territorio por Sancho el Mayor de Navarra y se extenderían por toda la Hispania cristiana, desde Cataluña y Navarra hasta Galicia y León, en muy poco tiempo. Los nuevos monasterios y catedrales formarían un clero renovado y más culto que el precedente gracias a la Regla Benedictina. Los nuevos reyes, conscientes de su crecimiento, realizaron cuantiosas donaciones a las iglesias y nuevos monasterios, de estilo arquitectónico románico y con interiores bellísimamente pintados, fueron construidos en las fronteras entre musulmanes y cristianos (*monasterios de repoblación*, como los llama Memorias de un Tambor). Para cuando la orden empezó a decaer, la recién constituida Orden de Citeaux los reemplazaría, estando ésta fundada bajo las mismas reglas benedictinas pero con una mentalidad más austera; hecho que se evidencia en sus monasterios góticos, de carácter más sobrio (el monasterio de San Pedro de Cardeña, por ejemplo). Otras órdenes entrarían en la península también, como la Orden de Caballeros Templarios, y mu-

chas más que se fundaron dentro del territorio. En los próximos siglos, los reinos cristianos y su Iglesia recuperaron sus antiguas tierras y se expandieron.

Durante estos siglos, Toledo sería reconocida como la capital cultural entre los reinos cristianos y un gran número de libros de ciencia, medicina, religión y filosofía fueron traducidos desde el árabe al hebreo o latín, no sin problemas de autoría, claro está. Es de destacar la tarea de Domingo González, quien trató de reconciliar la tradición cristiana con la antigua filosofía griega; de Pedro Alfonso de Huesca, un judío converso que tradujo muchas obras de astronomía y teología y fue un reconocido médico; de Pelayo, obispo de Oviedo y autor de *Liber chronicorum*, una obra de historia excepcional.

Sin embargo, esto no fue todo, pues un gran número de crónicas anónimas nos han sobrevivido. Entre el siglo XI y XII, vería la luz la segunda pieza literaria de mayor importancia de entre todas las compuestas por cristianos durante la Edad Media en la península Ibérica: *el Cantar de Mio Cid*. Seguramente inspirada en su primo francés *La chanson de Roland*, es una obra maestra de la épica en verso y, aunque es de escasa precisión histórica⁴, está escrita enteramente en lengua vernácula. El cantar narra la historia de cómo Rodrigo Díaz de Vivar, un famoso caballero castellano, es exiliado de su reino de Castilla por su rey, Alfonso VI, y cómo éste batalla contra los musulmanes y conquista Valencia para recuperar el favor de su rey. Estos mesteres también fueron registrados en piezas literarias como *Carmen campidoctoris*, *Historia Hoderici* y las crónicas de Ibn al-Qama y así como su primer verso recita⁵, el Cid es un paragón del buen cristiano.

Por su parte, en el al-Andalus, los *reinos taifas* trajeron consigo una verdadera época dorada de cultura y literatura a hebreos y musulmanes por igual. Más y más habidos poetas como al-Mutamid en Sevilla o Ibn Zaydun aparecieron en la península, así como también lo hicieron las *muwashshah*⁶. Estas obras, como la poesía de Ibn Hazm de Córdoba por ejemplo, evidencian el peculiar interés de la aristocracia en las tareas y amoríos de la gente común, posibles precedentes del *De amore* de Capellanus, el anónimo *Libro de buen amor* y el concepto del *amour courtois*⁷. A su vez, el tratado religioso de Ibn al-Arabi sentaría las bases sobre las

⁴ Aunque O'Callaghan asegure que se trate de una obra precisa, las obras e investigaciones llevadas a cabo por José Luis Corral, entre otros hispanistas, demuestran que no es así.

⁵ “¡Dios, qué buen vassalo! ¡Si oviesse buen señor!” ANONIMO (s/f) *Poema de mio Cid*. Ed. por Alberto Montaner Frutos.

⁶ Brenan (1958) pone especial énfasis cuando habla de ellas y agrega que “muchos poetas que compusieron *muwassaha* en los que introducían versos [llamados *jarcha*] en romance o árabe popular, mientras los juglares cantaban en calles y mercados los análogos pero mucho más animados zéjeles” (p. 44).

⁷ Brenan (1958) dirá que la poesía mozárabe desarrollará “el concepto del amor ideal, platónico o

cuales Dante Alighieri escribiría su *Divina Comedia* dos siglos más tarde, y la *Critical history of religious ideas*, también de Ibn Hazm, será considerada una de las primeras obras de religión comparada. De igual modo, las obras de filosofía de Avicena, Algazel, Avempace e Ibn Tufayl intentarán reconciliar religión y filosofía, especialmente con Aristóteles, aunque ninguno de dichos trabajos logrará la relevancia que alcanzó Avenroës: su obra y comentarios al filósofo griego crearán una de las disputas más grandes en la historia de la filosofía. Por último, nos sobrevivirán las crónicas de Ibn Sahib al-Sala, Abd al-Wahid al-Marrakushi, Ibn al-Qama and Abd Allah, el *Libro de Astronomía* de Alpetragius o las obras de medicina de Avenzoar, traducidas tanto al latín como al hebreo.

También son de destacar intelectuales judíos de este periodo. El *Fons vitae* de Avicbrón se ha mantenido vigente en las sinagogas hasta nuestros días, hombres religiosos y cultos como Moses ibn Ezra y Judah Halevi se replantearon el lugar de su gente en la sociedad peninsular y, por ello, son considerados los últimos profetas de sus tiempos, Abraham ibn Daud es recordado tanto por su registro histórico *Un libro de tradición* como por su *Fe exaltada*, una obra que también intentó hacer las paces entre su fe y la filosofía aristotélica. Se ha de mencionar también a Moses Maimonides, cuyos argumentos filosóficos causarían grandes disputas entre estudiosos tanto de religión como de filosofía.

Cierre

La intelectualidad en la Península Ibérica estuvo siempre presente entre sus gentes, mientras éstas batallaban por convivir con nuevas culturas. Los visigodos aportaron un sistema político, una fe y un lenguaje totalmente diferentes a los de los romanos, más allá de que los valores del pueblo del Lacio prevalecieron. Luego de que la paz fuese garantizada, numerosas crónicas y obras religiosas emergieron de cada rincón del territorio, mas esto no duraría mucho pues una nueva invasión haría que este ciclo de caos y prosperidad volviera a empezar.

O'Callaghan dirá, por ejemplo, que está claro que el nivel cultural de musulmanes y judíos de los siglos XI y XII era considerablemente superior al de los cristianos del norte de España (1975) pero es aquí cuando es posible hallar la fusión entre la cultura cristiana y las demás. *El Cantar de Mío Cid* es la primera de las grandes obras de literatura ibero-cristiana que guiarán a escritores más y más talentosos hacia el Siglo de Oro Español, donde verán la luz obras como la tragicomedia de *Calisto y Melibea* y el célebre *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* de Cervantes.

cortesano: la noción de que el amor es obediencia, algo que sirve y sufre más que conquista y disfruta" (p. 41)

La historia intelectual de la península ibérica durante la Alta Edad Media es una historia de caos y paz, división pero también fusión, una historia de constante contacto entre culturas diferentes. Desde la Edad de Hierro y hasta el siglo XIII, la Península Ibérica se encontrará en constante transformación y solo durante los años venideros, una sola historia será contada: la Reconquista y la evolución de España y Portugal como naciones. No obstante, uno no debe olvidar que ambos países son el resultado de un enorme y constante choque entre culturas y que, gracias a la separación provista por los Pirineos, Hispania cambió y fue cambiada por el resto de Europa.

Bibliografía

Anónimo (s/f). *Poema de Mío Cid*. 22° edition, Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. En Smith, C. (ed.). 1972. Madrid, España: Cátedra (2001). Tr. por Martínez-Losa, A., University of Manitoba, Canada.

Berenguer Carisomo, A. (1963). *Historia de la literatura española: con antología*. (3° ed.). Buenos Aires, Argentina: Luis Lasserre.

Brenan, G. (1958). *Historia de la literatura española*. Buenos Aires, Argentina: Lo-sada.

Corral, J. L. (2000). *El Cid*. Barcelona, España: EDHASA.

Glick, T. F. (s/f). *Islamic and Christian Spain in the early middle ages*. Recuperado de: <http://libro.uca.edu/ics/emspain.htm>.

Memorias de un Tambor (19 de abril de 2015). *Monasterios*. Recuperado de: <http://memoriasdeuntambor.com/ultimo-audio-publicado-23-monasterios>.

López Estrada, F. (1962). *Introducción a la literatura medieval española*. (2° ed. aumentada). Madrid, España: Gredos.

Menéndez Pidal, R. (1951). *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires, Argentina: Espasa-Calpe.

O'Callaghan, J. F. (1975). *A history of Medieval Spain*. (edición para Kindle). Ithaca, Estados Unidos de América: Cornell University Press.

ZONAS DISTALES Y ZONAS PROXIMALES DE LA LENGUA EN EL CAMPO LÉXICO-SEMÁNTICO DEL DISCURSO ACADÉMICO-ESCOLAR

Fernanda Chamale Álvarez
UNSa
ferchamale@hotmail.com

Resumen

Esta presentación trata sobre el acceso léxico-semántico al discurso disciplinar en las áreas curriculares de Historia y Biología correspondientes al tercer año de secundario de dos contextos socio-institucionales diferentes de la ciudad de Salta. Cada área disciplinar produce discursos específicos cuyas funciones epistémica y pedagógica anclan de modos diferentes en contextos didácticos e institucionales diversos, motivos por los cuales sus características se encuentran estrechamente relacionadas con las tradiciones históricas de las disciplinas, así como con los anclajes curriculares vigentes que aquellas áreas epistemológicas adquieren. Son propósitos de este trabajo: contrastar y reflexionar acerca del abordaje terminológico y conceptual que proponen los textos escolares fuente de lectura en las áreas de Historia y Biología; describir en qué consisten, en cada caso, las zonas discursivas distales y las zonas discursivas proximales; relevar en qué casos los alumnos recuperan conceptos correspondientes a zonas discursivas especializadas y, finalmente, considerar si los estudiantes identifican esas zonas y cómo se relacionan con ellas. El marco teórico de este trabajo sigue las orientaciones de la Semántica Interpretativa de Rastier (2005), así como las reflexiones sobre los discursos disciplinares y científicos de Halliday (1999), Bach Martorell (2004) y Álvarez Chamale (2017, Tesis de Doctorado en Letras, UNC, Inédita). La hipótesis de este trabajo es que el acceso léxico-semántico junto con las modalidades lingüístico-discursivas que éste adquiere en la lectura interpretativa de los estudiantes varía en cada área disciplinar así como en cada contexto socio-institucional en los que se configuran formas didácticas diversas de tratamiento de los saberes, lo que incide directamente no solo en la comprensión de los textos académico-escolares y el recorrido interpretativo, sino también en la constitución de zonas discursivas que, según el caso, se tornan más distales o más próximas a los estudiantes.

Palabras clave: acceso léxico-semántico, Nivel Medio de Educación, textos escolares, zonas discursivas.

Introducción

En este trabajo se abordará el acceso léxico-semántico al discurso en las áreas disciplinares de Historia y Biología del tercer año de secundario de dos contextos socio-institucionales diferentes de la ciudad de Salta. Estos espacios curriculares, en tanto áreas de conocimiento, producen discursos definidos cuyas funciones epistémica y pedagógica se inscriben de modos diferentes en contextos didácticos e institucionales diversos, razones por las cuales sus características están relacionadas con las tradiciones propias de sus campos de conocimiento, así como con las modalidades que adquiere su enseñanza y aprendizaje en el contexto de la escolarización obligatoria. Los postulados teóricos de este trabajo se sustentan en la Semántica Interpretativa de Rastier (2005) y en las reflexiones sobre los discursos disciplinares y científicos de Halliday (1999), y Álvarez Chamale (2017, Tesis de Doctorado en Letras, UNC, Inédita). Se sostiene como hipótesis general que el acceso léxico-semántico varía en cada área disciplinar, así como en cada contexto socio-institucional, lo que incide en los recorridos interpretativos, así como en la constitución de zonas discursivas que, según el caso, se tornan más distales o más próximas a los estudiantes.

Marco teórico

Se entiende por acceso léxico-semántico la relación del sujeto-estudiante con los significados y significantes de textos (o fragmentos de textos) anclados a un discurso disciplinar determinado y las modalidades a través de las cuales interactúa, reproduce, enlaza, reformula y textualiza elementos léxicos dentro del contexto discursivo propuesto; en este caso el contexto escolar. Resulta de interés el recorrido de interpretación y reformulación textual que realizan los estudiantes de tercer año de secundaria en dos áreas disciplinares: Historia y Biología.

En este trabajo la palabra "zona" tiene un sentido amplio, de carácter socio-institucional, y un sentido restringido, de orden discursivo-lingüístico; ambos vinculados, sin embargo, con las relaciones constituidas, en constitución o por constituirse entre individuos y lenguaje en el campo de las prácticas discursivas sociales (Álvarez Chamale, Tesis de Doctorado, 2017. Inédita). El sentido amplio refiere a zonas de anclaje o de vulnerabilidad social, en las que el sujeto posee o carece, respectivamente, de herramientas sociales, económicas y culturales para funcionar de manera inclusiva, participativa y diferenciada con relativa autonomía en las prácticas de los entornos sociales de los que forma parte como ciudadano o habitante. El sentido restringido de la palabra *zona* señala las dimensiones semánticas y enunciativas de los textos que, a través del léxico, remiten a redes conceptuales y a campos disciplinares específicos constitutivos de marcos teóricos a veces apenas formulados, explicitados y explicados en los textos escolares.

De acuerdo con François Rastier (2009), la lengua es un lugar de acoplamiento entre el individuo, su contexto y prácticas diversificadas, de las cuales los discursos y sus respectivos géneros son testimonios de anclaje. Todas las lenguas presentan signos de rupturas en el campo de lo personal, lo local, lo temporal y lo modal que delimitan al menos tres *zonas discursivas*: la zona identitaria, que es la zona de coincidencia con el Yo; la zona proximal, que es la zona de adyacencia, y la zona distal, que es la zona de lo ausente, lo extraño y lo ajeno. La zona distal, de acuerdo con esta perspectiva, "es una zona del ámbito humano sin sustrato perceptivo inmediato" (Rastier, 2007, p. 14). Cualquier relación con lo distal supone una experiencia de mayor distanciamiento y jerarquización de los significados; por ello la culturalización del niño ocurre sujeta al aquí y al ahora del contexto inmediato. De allí que pueda considerarse que tanto el campo de los saberes disciplinares, como el de la escritura a través de la cual se configuran los discursos científicos, dan cuenta de zonas semánticas distales, no sólo porque representan modos de verbalización de la distancia (distancia entre el contexto y el objeto; distancia entre el sujeto que enuncia, el sujeto que lee y el tema que se trata, etc.), sino también porque exigen la capacidad de jerarquizar formas, fondos y "los paradigmas de las otras formas y fondos concurrentes que unen la percepción presente al corpus de las experiencias lingüísticas pasadas" (Rastier, 2007, p. 15).

Problematización

Son dos, al menos, los problemas relacionados con el acceso léxico-semántico en la instancia de lectura del texto de manual propuesto. En primer lugar, la comunicación de lo que los alumnos comprendieron a través de la exposición/reformulación oral y escrita (entrevistas, textos monologales orales, reformulación escrita) del texto, considerando con especial atención la actualización de significantes/conceptuales de la fuente. En segundo lugar, la configuración del texto de manual, la especificidad disciplinar y didáctica de los campos contrastados (en este caso, Historia y Biología) en el marco del género escolar "manual" y la pertinencia de esta clase textual para funcionar como discurso didáctico-pedagógico de los contenidos disciplinares de cada área.

Sobre el primer problema, debe considerarse, en principio, que luego de la lectura de un texto de manual sobre la revolución industrial, titulado "Una sociedad distinta: una sociedad capitalista", en el caso del campo de Historia, y sobre "Los seres vivos como sistemas", en el caso de Biología, los alumnos fueron puestos en situación de *comunicar/explicar* lo que comprendieron del texto. Sin embargo, la situación de *tener que comunicar* un recorrido interpretativo no supone cumplir con la pauta de *comunicabilidad* requerida en una lectura crítica. Muchas veces la dificultad para comunicar la lectura se relaciona con la propia comunicabilidad del

texto fuente, es decir, con la modalidad de su enunciación, con la explicación de los conceptos que se entrecruzan en torno del tema objeto de tratamiento y con la organización textual, entre otros factores.

En cuanto al segundo problema, se observa que los manuales escolares suelen condensar una gran cantidad de conceptos a través de construcciones gramaticales de difícil comprensión. En el apartado siguiente se analizará de manera contrastiva una serie de características lingüístico-discursivas que, se hipotetiza, inciden en la actualización de elementos léxicos y en el acceso al campo disciplinar durante la lectura reformulativa.

Manual escolar

Resulta de interés preguntarnos qué clase de texto es el manual escolar y qué función desempeña en el campo de la enseñanza de las disciplinas. Como sabemos, el manual escolar presenta características que lo vinculan con el universo del discurso académico y, dentro del campo académico, con una función predominantemente didáctico-pedagógica antes que epistémica. En ese sentido, el *registro* que lo caracteriza (en términos de Halliday) es, en relación con el *campo* o tema, de carácter especializado, por tratar temas estrechamente vinculados con las ciencias (al menos en los casos que aquí nos incumbe, esto es: manuales de Historia y de Biología); en relación con el *tenor* o los participantes de la situación comunicativa, el registro es de carácter relativamente formal, por cuanto si bien existe distancia y ajenidad entre los interlocutores (destinadores especialistas y lectores aprendices), muchas veces los manuales emplean estrategias enunciativas generadoras de cercanía y empatía con los lectores, tales como preguntas retóricas, uso del nosotros inclusivo o de la segunda persona; finalmente, en relación con el *modo de lenguaje*, el registro del manual suele ser de carácter didáctico, en tanto utiliza estrategias textuales (ejemplificación, reformulación, sinonimia, etc.) y paratextuales (elementos icónicos, imágenes, figuras, esquemas, cuadros, actividades, etc.) orientadas a habilitar la comprensión y la inclusión del lector en el texto. Sin embargo, existen otras características del género manual que, casi por oposición a sus propósitos genérico-discursivos fundantes, hacen de esta clase textual en el campo de las ciencias, un género de difícil lectura y comprensión. Entre las características que dificultan la comprensión de un manual de ciencias escolar, puede mencionarse el carácter resumido de información o condensación de contenidos que, en el nivel lingüístico, deriva en una gramática de elevada densidad nominal y en el predominio de léxico abstracto especializado.

Sólo por dar un ejemplo, los dos textos fuente de manuales de Historia y Biología empleados para el trabajo de campo de esta investigación contienen casi 1000

palabras, de las cuales al menos 100 constituyen léxico especializado y en cuya configuración textual se hallan al menos 15 construcciones nominales. En la Tabla 1 (cfr. Anexo, Tabla 1) se analizan contrastivamente rasgos del género discursivo objeto de análisis, para dar lugar, luego, al análisis particular de nominalizaciones y léxico disciplinar con la Tabla 2.

De acuerdo con la Tabla 1, el texto fuente del manual de Biología presenta más rasgos de registro didáctico que el de Historia, en el que se constata ausencia de muchos recursos y estrategias que, en el campo del discurso académico-escolar, habilitan el acceso a la comprensión de los contenidos textuales. Debe aclararse que los fragmentos textuales analizados han sido propuestos para su lectura durante el trabajo de campo y que no se corresponden con la bibliografía que los estudiantes emplean en el contexto áulico.

En la Tabla 2 (cfr. Anexo, Tabla 2) seleccioné 10 nominalizaciones relevantes de los textos fuente respectivos. La nominalización, como se sabe, es una de las marcas del registro elaborado y abstracto de la verbalización escrita y disciplinar, y plantea un desafío lingüístico-discursivo de elevado costo cognitivo para el lector, puesto que no sólo expande una construcción, sino que condensa contenidos conceptuales de difícil discernimiento.

En principio, cabe analizar que, si bien ambos textos presentan los mismos mecanismos gramaticales en casi idénticas proporciones, se constata que en el texto de Historia se emplean como núcleos nominales términos que resultan de mayor densidad semántico-disciplinar. En efecto, esto se aprecia si tan solo contrastamos cuatro ejemplos: 1) *triunfo del sistema capitalista vs relaciones de los seres vivos*; 2) *la formación de un mercado mundial vs la construcción de nuevas moléculas*; 3) *paso de la manufactura a la maquinofactura vs la escasez del oxígeno en el aire*; 4) *triunfo de la burguesía y aparición de una nueva clase social vs la energía contenida en las uniones químicas de las moléculas*. En el manual de Biología, los procesos nominalizados (relacionar, construir, escasear, contener, unir) refieren a significados más concretos y, por esa misma razón, más claros en el plano discursivo compartido de los interlocutores que los procesos nominalizados en el manual de Historia (triunfar, formar, pasar, facturar, aparecer), los cuales, una vez así gramaticalizados, adquieren sentidos específicos del área discursivo-disciplinar en la que son utilizados. Incluso el léxico disciplinar empleado en tales nominalizaciones (sistema capitalista, mercado mundial, manufactura, maquinofactura, burguesía, clase social // seres vivos, moléculas, oxígeno, energía, uniones químicas), resultan de más difícil elaboración y relación conceptual-contextual en el campo de la Historia que en el campo de la Biología. ¿Por qué? Algunas conjeturas pueden acercarnos a esta respuesta: 1) cuando un contenido conceptual presenta un referente

concreto, aunque de difícil localización en las prácticas cotidianas, por más abstracta que resulte la etiqueta que lo nomina, se presenta como un significante más accesible siempre y cuando se comprenda la red conceptual en la que se inscribe y funciona; 2) cuando un contenido conceptual disciplinar no presenta siempre un referente concreto o material, aunque recupere un significante del discurso cotidiano (como en el caso de mercado, mundo agrario [feudal], mano de obra [femenina], etc.), su nivel de abstracción requiere una revisión de los contenidos conocidos y una reelaboración conceptual.

Respecto del léxico disciplinar, como se aprecia, los elementos léxicos seleccionados conforman un campo semántico complejo en dos direcciones: 1) ciertas palabras de la lista comparten zonas discursivas con el discurso cotidiano, ya que remiten a significados de uso cotidiano (palabras de inter-zona o zona proximal); 2) otras palabras, en cambio, sólo encuentran sentido contextual en el campo teórico de la disciplina (zona distal del lenguaje). En cualquier caso, todas las palabras seleccionadas –inclusive las que presentan inter-zonas semánticas– reponen aspectos teóricos específicos de una disciplina. Si bien la construcción y reposición de significados en la *zona léxico-semántica proximal*, es decir, en el campo del conocimiento del sentido práctico, resulta menos alienante, también obstaculiza la elaboración de sentidos descontextualizados, ya que el sujeto, necesariamente, para funcionar dentro del contexto discursivo disciplinar ancla sus recorridos interpretativos sobre lo conocido. De allí que el acceso léxico disciplinar en torno a aspectos sociales y humanos requiere un trabajo de descontextualización y producción de contextos discursivos especializados, es decir, la producción de una *zona discursiva disciplinar distal*; aspecto que no siempre encuentra tratamiento didáctico en el contexto áulico escolar.

Análisis de textos reformulativos de estudiantes de secundario

En este análisis se consideran fundamentalmente qué elementos léxicos de la zona disciplinar próxima y distal actualizan los estudiantes en sus reformulaciones y con qué frecuencia, si existe ensamblaje semántico-gramatical en la actualización léxica y si emplean estrategias discursivas de exposición propias del género textual propuesto.

1

En el campo disciplinar de Historia, los alumnos de la institución pública recuperan con mucha dificultad los significados disciplinares del texto fuente. La actualización de léxico de zona distal se encuentra por debajo de la media de la lista relevada

en la Tabla 1, y los elementos más frecuentes son: capitalismo, burguesía, revolución industrial. Las nociones de zonas próximas son más frecuentes, en cambio: salario, máquina, fábrica, trabajadores, dueños/propietarios.

Los textos monologales de los alumnos de la institución privada dan cuenta, en los diferentes niveles de rendimiento, de lecturas productivas que no se constatan en los casos analizados en la escuela pública. Una lectura productiva es, según F. Rastier, aquella que no sólo recupera significados del texto fuente sino también otros externos a él, provenientes tanto de los conocimientos previos del sujeto, como de las relaciones intertextuales que el tema activa. Se observa, por ejemplo, que el alumno de rendimiento alto recupera al menos seis conceptos de zona distal y, en todos los casos, lo hace de manera sintácticamente ensamblada y expansiva. Por otra parte, actualiza conceptos ausentes en el texto fuente.

2

En el campo disciplinar de Biología, el alumno de institución pública de rendimiento alto recupera con pertinencia semántica y gramatical al menos 5 términos de zonas disciplinar proximal y 5 términos de zona distal. El estudiante de rendimiento medio, en cambio, tiene mucha dificultad para formular solo, sin ayuda de la entrevistadora. Mientras que el estudiante de rendimiento bajo, focaliza en los ejemplos del texto y no consigue realizar una reformulación explicativa del tema.

Los textos de alumnos de la institución privada dan cuenta de un empleo, en todos los casos, de mayor acceso a la zona disciplinar distal, no sólo en la actualización de léxico sino también en el empleo de estrategias discursivas de exposición. Estos estudiantes emplean de manera ensamblada palabras de zona disciplinar próxima y términos de zona disciplinar distal, que no consiguen relacionar ni conceptualizar adecuadamente en todos los casos.

A modo de conclusión

Las observaciones realizadas hasta aquí tienen al menos dos implicancias: una de ellas se vincula con el hecho de que zonas semánticas del discurso disciplinar próximas al discurso cotidiano favorecen y facilitan el acceso a los significados disciplinares; otra se relaciona con el hecho de que el acceso al significado no es suficiente para dar cuenta de un contenido disciplinar, puesto que éste se sostiene más allá de los rasgos sémicos compartidos con el discurso cotidiano.

La primera impresión que el análisis propuesto puede producir es la confirmación de una hipótesis prejuiciosa: "las instituciones escolares privadas son mejores aca-

démicamente que las instituciones públicas”. Este análisis pone a consideración dos universos discursivos disciplinares y maneras de textualizar esos universos que, en principio, remiten a las diferencias impuestas por la variable socio-institucional. Algunas preguntas que emergen inmediatamente son: ¿cuáles son los factores que habilitan o, por el contrario deshabilitan el acceso a los significados y significantes de las disciplinas? ¿Se puede acceder al significado disciplinar omitiendo el anclaje en universos discursivos especializados? ¿Es posible producir significados especializados en prácticas que no trabajan la relación entre zonas distales y zonas proximales de lenguaje en las disciplinas?

Las prácticas son, precisamente, el talón de Aquiles del desarrollo conceptual y del acceso progresivo al universo conceptual de una disciplina. Las prácticas, esto es: los tiempos disponibles para la lectura y la escritura; los textos y la diversidad de géneros propuestos para el tratamiento de un tema; las actividades de producción destinada a dar cuenta de significados y a producir significados contextualizados; etc. En contextos sociales diversos, la escolarización es el tiempo del distanciamiento para alumnos de todos los sectores sociales. Sin duda, por esta razón, las prácticas educativas *son prácticas de gobierno del desarrollo subjetivo*, por cuanto la *educabilidad* de los sujetos –en la que se encuentra comprometido el acceso a los significados científicos y culturales complejos– es responsabilidad de quienes tienen la función de habilitar la palabra en los contextos institucionales socialmente legitimados para ese fin.

Anexo - Tabla 1

TABLA 1: CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DISCURSIVO "MANUAL"
 "Una sociedad distinta: una sociedad capitalista"/"Los seres vivos como sistemas"

	HISTORIA	BIOLOGÍA
1. Léxico disciplinar compartido con otros discursos ZONA DISCIPLINAR PRÓXIMA	<ol style="list-style-type: none"> 1. Máquinas 2. Fábricas 3. Trabajadores 4. Propietarios 5. Artesanos 6. Precio 7. Mercado 8. Mano de obra 9. Salario 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Seres vivos 2. Energía 3. Materia 4. Sustancia 5. Entorno 6. Intercambio 7. Aire
2. Léxico disciplinar específico ZONA DISCIPLINAR DISTAL	<ol style="list-style-type: none"> 1. Capitalismo (sistema capitalista) 2. Revolución Industrial 3. Sistema agrario feudal 4. Edad Media 5. Mercado mundial 6. Industrialización 7. Producción artesanal 8. Burguesía 9. Consumo masivo 10. Clase social 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sistema (abierto, cerrado, aislado) 2. Organismos autótrofos 3. Heterótrofos 4. Tejido 5. Molécula 6. Célula (membrana celular) 7. Respiración celular 8. Fotosíntesis 9. Uniones químicas 10. Mitocondria (en esquema) 11. Cloroplasto (en esquema)
3. Recursos de apelación al lector	Sólo un recurso: uso de pregunta retórica: <i>¿Estos son los únicos cambios?</i>	*Uso segunda persona <i>Seguramente escuchaste hablar</i> <i>Es importante aclarar</i> *Preguntas retóricas <i>Entonces, ¿qué es un sistema?</i>
4. Definiciones	No presenta definiciones directas	1. Sistema
5. Ejemplificaciones o analogías	No presenta	1 analogía de sistema 2 ejemplos de sistema 1 ejemplo de ecosistema 3 ejemplos de sistema abierto, cerrado y aislado respectivamente
6. Actividades	No presenta	3
7. Figuras, elementos icónicos, esquemas	No presenta	3 (una imagen, dos esquemas-gráficos conceptuales)
8. Otros elementos paratextuales	Uso de negrita para palabras clave (capitalismo)	Uso de negrita para palabras clave en el cuerpo del texto (sistema, energía, materia, sistema abierto, sistema cerrado, sistema aislado)
9. Cantidad de palabras	982	969

TABLA 2: NOMINALIZACIONES

Manual de Historia	Manual de Biología
1. <i>la lenta aparición, el desarrollo y el triunfo del sistema capitalista</i>	1. <i>las relaciones de los seres vivos entre sí y el ambiente</i>
2. <i>dinámico accionar económico [empieza a erosionar lentamente el mundo agrario feudal]</i>	2. [un ser vivo es] <i>un componente de un sistema más complejo</i>
3. <i>pujante actividad comercial y de producción artesanal [florece en las ciudades del norte de Italia]</i>	3. <i>Otras funciones menos "evidentes" como la digestión, el pensamiento, e incluso el descanso</i>
4. <i>la integración del mundo y la formación de un mercado mundial</i>	4. <i>la construcción de nuevas moléculas</i>
5. <i>Esta diferenciación clara entre empresarios y obreros está lejos del mundo relativamente más igualitario de la producción artesanal de la Edad Media.</i>	5. <i>Los cambios en el entorno [afectan al sistema]</i>
6. <i>las ganancias de los dueños de las empresas</i>	6. <i>la escasez del oxígeno en el aire [afecta] el funcionamiento de los seres vivos</i>
7. <i>paso de la manufactura a la maquinofactura</i>	7. [A su vez,] <i>la actividad de los seres vivos [incide en] la composición del aire</i>
8. <i>aparición del sistema fabril</i>	8. <i>procesos complejos de transferencia y transformación</i>
9. <i>triunfo de la burguesía y aparición de una nueva clase social, la clase obrera</i>	9. <i>el material de construcción de los organismos autótrofos</i>
10. <i>incorporación de la mano de obra femenina a la industria y, en los primeros tiempos, del trabajo infantil</i>	10. <i>la energía contenida en las uniones químicas de las moléculas</i>

Bibliografía

Baquero, R. y Limón Luque, M. (2001). *Introducción a la psicología del aprendizaje escolar*. Bernal: Ediciones UNQ.

Baquero, R. (2002). Del experimento escolar a la experiencia educativa. La "transmisión" educativa desde una perspectiva psicológica situacional. *Revista Perfiles educativos*. XXIV(97-98). pp. 57-75. México.

Rastier, F. (2005). *Semántica interpretativa*. México: Siglo XXI.

— (2007). Signo y negatividad: una revolución saussuriana. *Revista Significación y negatividad. Tópicos del seminario*. 2(18), pp. 13-55.

— (2009). ¿Tiene el lenguaje un origen?. *Revista Brasileira de Psicanálise*. 43(1). pp. 105-117.

Vigotsky, L. (1988). *La prehistoria del lenguaje escrito en El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. México: Grijalbo.

— (2007). *Pensamiento y habla*. Buenos Aires: Colihue.

**CAMPO ARTÍSTICO Y
DISCURSIVIDADES
SOCIALES**

(NO) VER Y (NO) SABER EN *RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL*, DE FRANCESC BETRIU: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

Daniela Cecilia Serber
Universidad del Salvador (USAL)
daniserber@gmail.com

Resumen

En los últimos años se ha profundizado el estudio de las relaciones intermediales. Un ejemplo de ellas es la que establecen la literatura y el cine: hablamos de dos lenguajes distintos, cada uno con estéticas y procedimientos propios y específicos, que entran en diálogo.

En este marco, abordaremos una secuencia de la película *Réquiem por un campesino español* (1985), dirigida por Francesc Betriu, transposición de la obra homónima del escritor aragonés Ramón J. Sender, con el objetivo de analizar de qué manera y con qué recursos fílmicos se construye o expresa la figura del narrador, que, en la *nouvelle*, cumple distintas funciones a través de las cuales se revela su intervención en la reconstrucción del pasado, en este caso, los años 30 en España.

El narrador en el texto literario y el "cinerrador" (Paz Gago, 2004) en el fílmico son elementos fundamentales para la reflexión sobre la escritura de la Historia, entendida, junto con Walter Benjamin (2007), como catástrofe. En función de ello, en nuestra propuesta, nos centramos en el análisis de lo que François Jost denomina ocularización, auricularización y focalización, en el sentido de "lo que se ve", "lo que se escucha" y "lo que se sabe", respectivamente (Salas Romo, 2001).

Palabras clave: Guerra Civil Española, memoria(s), narrador/cinerrador, transposición fílmica.

Introducción

El presente trabajo se inscribe en el marco de una investigación académica grupal que analiza las figuraciones del exilio y otras catástrofes en textos literarios y visuales, teniendo en cuenta la dificultad o, incluso, la imposibilidad de su representación. Propone, por lo tanto, un trabajo sobre o desde el dispositivo a fin de

establecer una mirada diferente para figurar lo impensable o indecible. Ello implica una (re)lectura y (re)escritura de la Historia, que ha reservado para estos acontecimientos el silencio, la manipulación o el olvido¹.

En este contexto y desde la perspectiva de la relación intermedial que establecen el cine y la literatura, abordamos algunas escenas de la película *Réquiem por un campesino español* (1985), dirigida por Francesc Betriu, transposición de la obra homónima del escritor aragonés Ramón J. Sender (1901-1982). Nos proponemos hacer un primer acercamiento a la manera como se construye filmicamente la figura del narrador de la *nouvelle*, que relee y reescribe su pasado: los años 30 en España. En esta oportunidad, por cuestiones de tiempo, partiremos del análisis de una sola secuencia² como ejemplo.

El narrador en el texto literario y, en el fílmico, el "cinerrador", como lo llama José María Paz Gago (2004), son elementos fundamentales para la reflexión sobre esa relectura y esa rescritura de la Historia, entendida como catástrofe en términos benjaminianos (Benjamin, 2007). Por ello, nos detendremos –en palabras de François Jost– en la ocularización, la auricularización y la focalización –"lo que se ve", "lo que se escucha" y "lo que se sabe", respectivamente (Salas Romo, 2001)– en escenas en las que el cinerrador, a través de distintos procedimientos, involucra al espectador en la diégesis tanto desde el plano perceptivo, cuanto cognitivo. De esa manera, ofrece una mirada diferente respecto de hechos que, en el contexto de producción de la película, aún no habían sido explorados. Es decir, la posición que adopta el cinerrador y el modo de mostración que elige le aportan a este filme de factura clásica y realista pinceladas lírico-simbólicas que profundizan un mensaje de compromiso con la Historia en plena Transición democrática, cuando el silencio primaba sobre la voz de los vencidos.

¹ Proyecto de investigación "Figuraciones del exilio y otras catástrofes (guerra civil, guerra de Estado, experiencias en campos de concentración). Acontecimientos traumáticos y canonización. Problemáticas de su representación entre literatura, cine, fotografía en textos españoles y argentinos contemporáneos", dirigido por la Mgtr. Beatriz Hernández. Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina.

² Entendemos secuencia como "[s]erie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo. A menudo se ha comparado a la secuencia con el capítulo de un libro, en tanto que ambos muestran acciones completas e independientes, con su comienzo, su parte central y su final, y ambos concluyen normalmente con algún tipo de clímax dramático" (Konigsberg, 1997, p. 488). Y "escena" como "acción unificada" (Konigsberg, 1997, p. 203).

El narrador en la *Nouvelle* de Sender³

En la obra de Sender, la narración fluye al compás de los pensamientos de Mosén Millán, el cura de una aldea aragonesa, mientras espera a los fieles en la sacristía de la iglesia para comenzar la misa de réquiem en conmemoración del primer año de la muerte de Paco el del Molino. Se trata de un joven campesino (a quien vio nacer y morir), comprometido con las causas sociales de su comunidad, que llegó a ser alcalde de la aldea durante la Segunda República y que fue fusilado por los falangistas apenas iniciada la Guerra Civil Española. Sender elige el punto de vista subjetivo, la memoria del "testigo"/protagonista, para reconstruir la historia, pero no es ni lineal ni monolítico: por el contrario, está lleno de contradicciones y confluye con otros puntos de vista, con otras memorias, sobre los mismos acontecimientos o personajes. Es decir, domina la focalización de Mosén Millán, pero no se elimina el perspectivismo ni el dialogismo.

En este concierto de voces, no podemos olvidar la del narrador (en general, omnisciente). Aunque calificado por la crítica como distanciado (Villanueva, 1994), neutral (Jones, 1998; Bernadette, 1961) o ambiguo (Compitello, 1998), de mirada objetiva y aséptica (Villanueva, 1994, p. 335), consideramos, en cambio, que expresa su subjetividad en más de una ocasión e interviene en la reconstrucción del pasado de diversas maneras; por ejemplo, poniendo de relieve el contraste entre la Historia y las (micro/intra)historias o entre las memorias, emitiendo juicios de valor y mostrando las realidades borradas del discurso oficial (amenazas, violencia, encarcelaciones, ocultamiento, fusilamientos, etc.).

El narrador, entonces, se comporta como el coleccionista/alegorista benjaminiano, modelo de historiador de la catástrofe, y obliga al lector a posicionarse en el mismo lugar. El alegorista, tomando palabras de Georges Duby (1994) para definirlo, insufla vida en los vestigios que tiene ante sí: es el que "despierta" y reinvierte de sentido, desde su presente, las imágenes del pasado cargadas de tensiones, dejando también su huella (Benjamin, 1986; Seligmann-Silva, 2007, pp.282-285). Y esto es lo que hace el narrador de *Réquiem*... ante la imposibilidad de un relato continuado, sin fisuras: recoge los escombros para (re)leer y (re)escribir el pasado, y, al hacerlo, deja su impronta.

El cinerrador en la película de Betriu

La transposición fílmica del director catalán Francesc Betriu no estuvo exenta de polémicas ni tampoco de críticas adversas en el mismo momento de su estreno

³ En función del tema de la presente ponencia, solo hacemos una mínima referencia a la obra de Sender, enfocándonos en la cuestión del narrador muy brevemente. Hemos analizado con profundidad el texto literario en otra ocasión (Serber, 2016).

español en la ciudad de Zaragoza, el 14 de septiembre de 1985, o de su presentación internacional en el festival de Venecia en ese mismo año.

Sender había recibido algunos guiones que llevaban su obra al cine y, en un artículo publicado en la revista *Andalán*, recomendaba “aprovechar al máximo [sus] posibilidades lírico-poéticas” (Peña *et al.*, 2001, p. 50). “Lírica” y “cinematográfica” son dos características que la mayor parte de la crítica literaria destaca de la *nouvelle* desde su publicación. En cambio, en las reseñas de los años 80 sobre la película, considerada “aceptable” o “digna” en general, se subraya la falta de profundidad lírica y de recursos propios del cine en pos de una sujeción argumental al texto –reconocida por el propio director y rechazada duramente por algunos críticos que hablan hasta de “servidumbre” y de pobreza creativa (Rovira, 1985)⁴– y en detrimento de la complejidad de sus personajes, de la situación sociopolítica de la España de los 30 que muestra y de su carga de denuncia (Peña *et al.*, p. 51)⁵. Sin embargo, desde el mismo año de su estreno, también se subrayó que la película tenía el mérito de plantear por primera vez en la pantalla la complicidad de la iglesia con los latifundistas y los falangistas en los pueblos aragoneses (Peña *et al.*, p. 54)⁶, y análisis más recientes ponen el foco sobre sus elementos simbólicos y metafóricos (Lewis, 2000).

La relación que establecen las obras de Sender y de Betriu, siguiendo la tipología de Adriana Cid (2011), es de máxima proximidad, modalidad en la cual “se replica el hipotexto literario en la mayoría de sus componentes –constelación de personajes, ambientación temporo-espacial, historia, organización secuencial, diálogos–pero llevando a cabo un estéticamente logrado trasvase intermedial”⁷. Por ello, continúa la especialista, los ejemplos de la impronta del realizador –aunque presente en toda obra de arte– son escasísimos. Efectivamente, en la transposición

⁴ Reseña incluida como anexo en el trabajo de fin de máster de Daniel Hoeffmagel Moll, citado en la bibliografía.

⁵ Cfr. Guarnier, 1985 y Fernández Santos, 1985, reseñas incluidas como anexo en el trabajo de fin de máster citado.

⁶ Se refiere casi siempre a la apreciación de Román Gubern. Cfr. también Marti, 1985: para este crítico, el cine español, por entonces, tenía dificultades para encarar la historia de manera nueva, escapando del planteo maniqueo buenos/malos, verdad/mentira. Y a *Réquiem...*, aunque muestra hechos imposibles de plasmar en otros tiempos, se le reprocha no solo la fidelidad a la novela, sino el abordaje “muy clásico” del pasado.

⁷ La tipología considera cuatro modalidades de transposiciones cinematográficas: “Transposición de máxima proximidad o transposición iteracional”, “Transposición de proximidad relativa o transposición como orientación”, “Transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo” y “Transposición de máxima distancia o transposición intercultural”. La Dra. Cid, partiendo de la gradación de proximidad y distancia entre ambos discursos, hace una propuesta superadora del paradigma basado en la relación fidelidad/traición, ya considerado obsoleto. Accedimos al archivo digital, sin paginación.

fílmica de *Réquiem...*, son pocos los cambios respecto de la *nouvelle*⁸, pero significativos, y creemos que la construcción de la mirada subjetiva del cinerrador de algunas escenas puede considerarse “huella” del creador.

Los autores del libro *Ramón J. Sender y el cine* (Peña *et al.*, 2001), en el momento de analizar la película de Betriu, consideran que el director:

parece buscar un equivalente a la objetividad del narrador a través de una puesta en escena en la que, salvo algunos planos cortos dedicados al sacerdote en la sacristía, predomina la distancia del plano general (...). Sin embargo, muchos de los escuetos comentarios e informaciones del narrador novelesco no tendrán traducción visual alguna. (pp. 52-53)

Disentimos en ambos aspectos: por un lado, como quedó planteado, no consideramos objetivo al narrador de la *nouvelle* ni escuetos sus comentarios; por otro, vemos en la película interesantes conjunciones de procedimientos fílmicos que determinan que el cinerrador extra o heterodiegético (asimilable a una tercera persona omnisciente que no participa en la historia) no siempre exprese objetividad; o que, en algunas escenas, se transforme en intradiegético (como testigo sin intervención) e incluso en homodiegético (protagonista de un evento o acción).

Llegados a este punto, debemos distinguir, para el análisis de nuestro ejemplo, el “ver/oir” del “saber”, unidos en la narratología literaria en el concepto de “focalización”. Es decir: el plano puramente sensorial, que François Jost –releyendo la tipología de Gérard Genette– denomina “ocularización/auricularización” (lo que se supone que ve/oye el personaje), del cognitivo, para el que mantiene el término de “focalización”. El concepto de “punto de vista” (siempre problemático y ambiguo), también en juego, se reserva para denominar el lugar desde el cual se mira,

⁸ Betriu utiliza diálogos enteros de Sender y, aunque respeta la estructura en dos planos temporales (el pasado y el presente), elige, en la rememoración del cura, la cronología de los hechos, por lo que hay una reordenación de escenas del hipotexto. Además, se desarrollan algunas solo mencionadas en el texto literario (la procesión de Semana Santa y la muerte de las viejas del Carasol), mientras que otras son anuladas o reducidas (la reacción del Carasol contra la Jerónima, cuando se enteran de la muerte del zapatero). Asimismo, se agregan un par, como la clase de preparación para la comunión y la confirmación que imparte el cura a los niños, y la fiesta popular; también se suprime la función estructural del romance, que aparece de modo fragmentado solo al principio. Por último, es el propio Paco el que revela su escondite al cura y no el padre, por lo cual desaparece la acusación de Paco, moribundo, al cura como denunciante. Algunos detalles menores: el viejo revólver que lleva Paco niño se transforma en uno de madera, por ejemplo. Desde nuestra perspectiva, estas diferencias, unas más importantes que otras, no generan una distancia tal del hipotexto que nos permita siquiera considerar el hipertexto como su relectura, considerada en la segunda tipología de Cid.

literal en el filme porque se refiere al punto de vista óptico desde donde parte la mostración (el lugar ocupado por la cámara). Aun así, en su acepción de “perspectiva”, no deja de vincularse con la idea de valoración o actitud ideológica.

Siguiendo la propuesta de Jost, podemos especificar lo siguiente respecto del “ver” y el “saber”: en gran parte de la película de Betriu, encontramos una ocularización cero o externa (el lugar que ocupa la cámara no se identifica con el de ninguna instancia diegética), que suele combinarse con una focalización cero (omnisciente) o externa (testigo o espectador). Sin embargo, algunas escenas parten de una ocularización interna (y, por lo tanto, subjetiva), sea primaria (cuando hay alguna señal en la imagen que permite identificarla con el lugar de un personaje ausente de ella, como sucede en los llamados “planos movidos”) o secundaria (cuando se construye u obtiene la subjetividad de una imagen a través de un proceso de contextualización, como el montaje), que se combinan con una focalización interna (el espectador vive los sucesos como el personaje, penetra en su interior)⁹. En el siguiente ejemplo, veremos de qué modo se transpone filmicamente la mirada subjetiva del narrador de Sender en el cinerrador de Betriu y su propósito.

Un ejemplo de análisis

Detallamos ahora que el cinerrador de mirada subjetiva se construye a través de combinados procedimientos sintácticos (la puesta en serie de las escenas o las secuencias), morfológicos (los tipos de planos y encuadres, la movilidad y la angulación de la cámara, el tratamiento de la música y del color) o de puntuación (el tipo de transición entre planos, escenas o secuencias). En *Réquiem...*, esto ocurre en escenas en las que se presentan las figuraciones de lo silenciado por el discurso oficial; en ellas, se juega con el (no) ver y el (no) saber de los personajes y del espectador, al que apelan de modo directo y, por lo tanto, al que le exigen, al menos, una reflexión. El efecto se refuerza si pensamos en el espectador español de 1985.

Como apuntamos, tomamos solo una secuencia como ejemplo: la búsqueda, la detención y el fusilamiento del zapatero y otros hombres del pueblo. Aunque no podemos detenernos en ello aquí, debemos considerar la puesta en serie de esta secuencia respecto de la anterior (la despedida de don Valeriano del cura tras las elecciones municipales que dieron como vencedor a Paco, y su amenaza: “Esto no quedará así, no; tendrán noticias mías... ¡y sonadas! Se lo aseguro”), que se cierra con un fundido a negro. Pero también –y en ello nos centraremos– en la puesta en serie de las escenas, explícitamente puntuadas, que forman esta secuencia; en los desplazamientos de la mirada del cinerrador y en la banda sonora:

⁹ Cfr. Salas Romo, 2001, pp. 153-161.

-La primera escena comienza con el breve diálogo entre la Jerónima y el zapatero, Jesús, que le expresa sus malos presentimientos sobre el presente y el futuro, la ida de la Guardia Civil a Madrid "por maniobras" y la llegada a la aldea de los falangistas. Luego, la captura del zapatero, a quien sacan de su casa y apalean ante la vista de los vecinos, dos de los cuales salen tímidamente a la puerta cuando llegan los militares¹⁰. El cinerrador aquí es extradiagético (ocularización cero). La cámara permanece fija y el encuadre es frontal, neutro. Sin embargo, lo que transmite y produce no es distancia ni objetividad: el cinerrador, como intermediario del realizador implícito, está señalando lo no visto/no dicho o lo no sabido en el contexto de los años 80 en España. En esta corta escena, lo que domina es el tiempo del apaleamiento. Así, el modo de mostrar transforma al espectador en un sujeto testigo, pasivo, al igual que los vecinos asomados a su puerta, atrapados en la figuración de lo traumático y en los pensamientos que motiva. La imagen parece vaciarse de la acción y tiende a lo que Deleuze (2007) define como imagen-tiempo, aunque, en este caso, no podemos aplicar el concepto de manera estricta¹¹. Esta escena se cierra visualmente con un nuevo fundido a negro, pero los lamentos del zapatero continúan escuchándose, lo que produce cierta perturbación: con ese progresivo fundido, la fuente del sonido (el zapatero) va desapareciendo del campo visual y genera un "efecto acusmático" que refuerza el mensaje de la última imagen¹².

-Esa perturbación continúa en la escena siguiente, pero, esta vez, por el movimiento de la cámara y el desplazamiento del cinerrador, que se transforma en homodiegético: el ojo-cámara se identifica con una persona que queda fuera de campo (y nosotros, como espectadores implícitos, con ella) y que sale hacia la calle

¹⁰ El diálogo y el cruce de la Guardia Civil y los falangistas en la salida/entrada del pueblo, en contraste con la imagen de Paco en su caballo, requieren de un análisis que excede el marco de esta ponencia. Para una aproximación, cfr. Lewis, 2000.

¹¹ Deleuze, partiendo del neorealismo italiano, habla de situaciones ópticas y sonoras puras que descubren vínculos ya no sensoriomotores, sino de pensamiento; los sentidos se emancipan y establecen relación directa con el tiempo, con el pensamiento (p. 32). Este tipo de situaciones permiten captar algo intolerable, insoportable, que desborda nuestra capacidad sensoriomotriz (p. 33). Decimos que no se puede aplicar el concepto de manera estricta en esta escena porque Deleuze distingue lo intolerable o insoportable de un hecho brutal o violento que siempre es extraíble de las relaciones sensoriomotrices en la que él llama "imagen-acción". Pero aquí, en la combinación de los diferentes procedimientos y recursos fílmicos que describimos, queda un "resto", aquello indecible, ese "exceso de horror" (p. 36), que supera nuestra capacidad sensoriomotriz y nos deja inmóviles ante la visión del apaleamiento y la audición de los gritos desgarrados, sin que importe qué sucedió antes o qué sucederá después.

¹² En rigor, se habla de acusmatización cuando la fuente sonora está fuera del campo visual, lo cual puede ser utilizado para generar intriga, desconcierto, suspenso o subrayar lo dicho. Hablamos de "efecto acusmático" porque, en esta escena, ya conocemos la fuente del sonido, pero su imagen desaparece mientras que el sonido continúa y mantiene nuestra perturbación.

desde la oscuridad de una casa –en enlace con el fundido a negro de la puntuación anterior–, siguiendo a otras a las que vemos de espaldas en un plano medio corto. Los movimientos de la cámara acompañan los de este personaje, protagonista de esa salida abrupta y testigo de una nueva detención. Hablamos, entonces, de una ocularización interna primaria y de focalización interna, de efecto potente sobre el espectador porque lo involucra de modo directo: Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) lo llaman “comunicación identificativa” (p. 259). Este recurso dura unos pocos segundos, pero son suficientes para que esta cámara subjetiva nos introduzca desde lo perceptivo (ver), lo cognitivo (saber) y lo axiológico-epistémico (creer) en el interior de ese personaje (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 250-251), víctima de la violencia falangista. Rápidamente, por medio de un contraplano, se completa esta escena: el cinerrador se ha desplazado nuevamente a la ocularización cero y focalización externa, y nos proporciona una visión de frente de los personajes; así, el espectador se entera de que se trata de una de las dos mujeres que acompañaban a la tercera, la única en campo. Para terminar, en una veloz transición de corte seco, que transmite la vertiginosidad y la masividad de la persecución, una nueva escena de captura y el cinerrador, en igual posición que en la anterior.

-Tras otro corte seco, la cámara fija en el oscuro cielo nocturno y en la luna, de signo lorquiano, que le confiere a esa noche una profundidad lírico-simbólica: una imagen-tiempo que lo hace sensible, visible y sonoro (el sonido del silencio), y permite captar algo intolerable, insoportable (Deleuze, 2007, pp. 32-33). Luego, un plano general en picado del grupo de presos caminando por el campo, iluminados por los faroles del auto que va detrás de ellos; inmediatamente después, sin ningún tipo de mediación, el fusilamiento desde un plano también general, pero más corto y en un contrapicado leve, desde un ojo-cámara entre los pastizales, como “espía” de una situación que tiene como única testigo a la luna; la luna y nosotros, los espectadores, que asumimos ese lugar de “espías” (asimilable a una ocularización interna primaria) que nos permite ver y saber lo que los personajes de la historia no ven y no saben. Luego, alternados planos medios y primeros planos de los cadáveres, merodeados por un perro, en encuadre neutro o en picado, también alternados y puntuados por breves fundidos encadenados: una nueva imagen-tiempo que suspende la acción para conducirnos hacia la atemporalidad de los pensamientos; el espectador se enfrenta a la contemplación del tiempo en estado puro, de la muerte como permanencia a través de la serie de lo cambiante (Deleuze, 2007, p. 32)¹³. Se trata de una imagen que debe ser “leída”, una “con-

¹³ Lo mismo sucede con la imagen de los cadáveres de las mujeres del Carasol: la cámara recorre el lugar con un paneo lento desde una ocularización externa y lo que se hace visible es la (a)temporalidad de la muerte, mientras el agua de la fuente, símbolo de vida, corre. Es ese sonido territorio el único que fisura el sonido del silencio.

ciencia-cámara”, dirá Deleuze (2007), que no se define por los movimientos, sino por las relaciones mentales en las que pueda entrar y se torna, en este caso, cuestionante u objetante (pp. 38-39). Todo ello, subrayado, primero, por el silencio de la naturaleza nocturna tras los numerosos disparos, que transformaron el espacio cotidiano del monte, del pueblo, en siniestro; luego, por la música extradiegética (auricularización cero o externa) de tono lastimero, dolorido (Lewis, 2000, p. 84). La misma imagen-tiempo de la luna que abrió la secuencia, la cierra, dándole una estructura circular, clausurándola incluso metafóricamente: lo que no se ve, no existe; y, aunque se vea y exista, no se dice, no se sabe.

A modo de conclusión

Centrarnos en la construcción de la figura del cinerrador en *Réquiem...* de Francesc Betriu implica adoptar una orientación pragmática de análisis, que se plantea la cuestión de la enunciación/narración y la recepción de la obra, procesos simultáneos y convergentes en el texto filmico (Paz Gago, 2004). Es este un aspecto fundamental en las obras que abordan acontecimientos traumáticos (como la Guerra Civil Española o el franquismo), ya que permiten vislumbrar de qué manera se relacionan con el centro de poder, es decir, si cuestionan o refuerzan la mirada dominante.

Considerando el contexto de producción de la película y la novedad que significan estas imágenes en 1985, podemos decir que Betriu, aunque tímidamente –como lo marcan algunas reseñas– y sin problematizar el tiempo y la memoria como lo hace Sender –coincidimos con Lewis (2000, p. 82)–, sienta su postura respecto de la Historia y su escritura, pues, en palabras de Ramón Carmona (1996),

toda imagen expresa inevitablemente un *punto de vista*, cargándose de intencionalidad, de juicio sobre lo que se muestra, ya que la mera operación de recortar un encuadre en el *continuum* de lo visible, debe ser leída como operación reveladora de una voluntad, o si se quiere más precisamente, de un sentido. (p. 194; cursivas en el original)

Uno de sus recursos será el cinerrador, transposición visual del narrador coleccionista/alegorista de Sender que recoge los restos, las imágenes que deben ser restituidas a su constelación.

Así, en definitiva, se expresa una postura axiológico-epistémica del realizador frente a lo que muestra (una “mirada” en su más completo sentido) y una apelación clara al espectador implícito (Cfr. Casetti y Di Chio, 1991, pp. 232-261), quien, en principio, es aquel de 1985, el de la España de la Transición democrática,

cuando los fantasmas del franquismo habían sido reavivados por el intento de golpe del Coronel Tejero en 1981 (Lewis, 2000, p. 81). Ejemplo de ello es la escena que analizamos en esta oportunidad, pero, como advertimos, no es la única. Todas ellas forman una unidad de sentido alusiva a la (intra/micro)historia emergente que, por esos años, empieza a vislumbrarse en distintos discursos literarios y fílmicos, y que hoy sigue reclamando nuevas miradas.

Bibliografía

Benjamin, W. (1986). *El narrador. Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Madrid, España: Planeta-Agostini.

— (2007). *Sobre el concepto de historia. Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Argentina: Terramar.

Bernadette, M. J. (1961). Ramón Sender. Cronista y soñador de una España Nueva. Prólogo. En Sender, R. *Réquiem por un campesino español*. Buenos Aires, Argentina: Proyección/Tiempo vital.

Betriu, F. (dir.). (1985). *Réquiem por un campesino español*. [video] España: Antena 3/Ministerio de Cultura.

Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra/Signo e imagen.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós/Instrumentos Paidós.

Cid, A. (2011). Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*. (63/64). pp. 19-40.

Compitello, M. (1998). Sender and the novel of memory. Notes toward an articulation. En Schneider, M. y Vásquez, M. (eds.). *Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles King*. Huesca, España/North Carolina, Estados Unidos: IEA/Davidson College. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/236608.pdf>

Deleuze, G. (2007). Cap. 1. Más allá de la imagen movimiento y Cap. 2. Recapitulación de las imágenes y los signos. En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós. pp. 11-66.

Duby, G. (1994). Escribir la historia. *Reflexiones*. 25(1). Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10745/10138>.

Fernández-Santos, Á. (19 de septiembre de 1985). Dureza blanda. *El país*.

Guarner, J. L. (30 de septiembre de 1985). Réquiem por un campesino español. *La vanguardia*.

Hoeffnagel Moll, D. (2016). *La adaptación de Réquiem por un campesino español*. (Trabajo de fin de máster publicado en línea). Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2072/257515>.

Jones, M. (1998). The strategies of silence in Réquiem por un campesino español. En Schneider, M. y Vásquez, M. (eds.). *Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles King*. Huesca, España/North Carolina, Estados Unidos: Instituto de Estudios Altoaragoneses/Davidson College. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2366403.pdf>

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, España: Akal.

Lewis, H. A. (2000). Structure and symbol in the film "Réquiem por un campesino español". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 33(3). pp. 81-93.

Marti, O. (30 de agosto de 1985). Estreno veneciano de 'Réquiem por un campesino español'. *El país*.

Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. 13. pp. 199-232. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh5x2>

Peña, C. et. al. (2001). *Réquiem por un campesino español (Mosén Millán)*. Ramón Sender y el cine. Huesca, España: Festival de Cine de Huesca. Recuperado de <http://www.iea.es/biblioteca-digital/-/publicador/ramon-j-sender-y-el-cine%C2%A0/MTKImqPLyh3x;jsessionid=85FAFE1E28B86EC65A648EB041043233#>

Rovira, B. (14 de septiembre de 1985). Estreno nacional en Zaragoza de "Réquiem por un campesino español", de Betriu. *La vanguardia*.

Salas Romo, E. (2001). El punto de vista objetivo en literatura y cine. En Pulido Ti-

rado, G. (ed.). *La literatura comparada; fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén, España: Universidad de Jaén.

Seligmann-Silva, M. (2007). La catástrofe de lo cotidiano, la catástrofe apocalíptica y la catástrofe redentora: sobre Walter Benjamin y la escritura de la memoria. En Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*. Buenos Aires, Argentina/México DF, México: Gorla/Universidad del Claustro de Sor Juana.

Sender, R. J. [1960 (1987)]. *Réquiem por un campesino español*. Barcelona, España: Destino/Destinolibro 15.

Serber, D. (2016). *Historia, memoria y literatura en el exilio. Una propuesta de análisis de Réquiem por un campesino español, de Ramón J. Sender*. En prensa.

Villanueva, D. (1994). *Perspectiva y trascendencia en Mosén Millán (1953) de Ramón J. Sender. Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, España: Anthropos.

EL TRIUNFO DESPUÉS DEL AMOR Y LA TRAICIÓN

Dra. Norma Saura
Universidad de Morón, Prov. de Buenos Aires
normasaura@hotmail.com

Resumen

La extraña colaboración de María de la O Lejárraga y su esposo, Gregorio Martínez Sierra, produjo una extensa y exitosa creación teatral que quedó al desnudo cuando María hizo conocer sus memorias –*Gregorio y yo*–. De esa producción la comedia *Canción de cuna* (1911) fue muy atractiva para el cine; la misma María elaboró un guión, pero en la Argentina, Gregorio logró una película con gran repercusión de público. Nuestro objetivo es recordar a una mujer inteligente y comprometida con la realidad que se ocultó por razón de amor y exponer las causas del éxito de la obra en la Argentina de los años cuarenta.

Palabras clave: *Canción de cuna*, cine argentino, Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga.

Como en la vida, en la literatura se dan claroscuros y oscuridades no siempre develables. El caso que presentamos tiene como ingredientes a una pareja humana, una obra teatral llevada luego al cine, y una relación difícil de entender en la actualidad; hilos entretejidos en un contexto convulso.

A principio del S. XX, un poeta modernista madrileño casi adolescente y una maestra riojana se casan. Compartían la pasión por la literatura, proyectos editoriales, estrecheces económicas y mucho entusiasmo. “Dos inteligencias gemelas que han ido (...) buscando una forma especial, una expresión peculiar de la belleza” (Martínez Sierra, 2000, p. 49). Ella es María de la O Lejárraga (San Millán de la Cogolla, 28/12/1874) y él, Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 06/03/1881). Los unió en principio “el amor al arte dramático”(p. 71). Y empezó aquella colaboración que ha provocado tantas preguntas. María reconoce: “decidí que los hijos de nuestra unión intelectual no llevaran más que el nombre del padre”(p. 76). ¿Razones? Por un lado:

...siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata”... Sobre todo literata incipiente. (p. 76)

Por otro, "romanticismo de enamorada" ya que "Casada, joven y feliz, acometiome ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre" (p. 76).

La meta soñada seguía siendo escribir para el teatro, y los maestros que iluminaban el camino fueron Shakespeare y don Benito Pérez Galdós. La joven pareja creó entonces la marca "Gregorio Martínez Sierra" y subieron por fin a escena, con el generoso respaldo amical de Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol y los Álvarez Quintero.

En 1911 y en el teatro Lara de Madrid se estrenó la que fue el mayor éxito de su carrera teatral, *Canción de Cuna*, merecedora del premio de la Real Academia a la mejor comedia de la temporada 1910-1911.

La gestación

Los Martínez Sierra habían proyectado un viaje a Italia; al acercarse la fecha de la partida, Gregorio parecía perder el entusiasmo inicial por supuestos compromisos laborales que escondían su interés por una joven actriz, Catalina Bárcena. María decidió partir sola y esperarlo en Florencia. Ya reunidos, en el último día disfrutado en Milán, María supo por un periódico del hallazgo de una criatura recién nacida junto a la pila de agua bendita de una iglesia. "En España la habrían dejado en el torno de la Inclusa" – comentó (Martínez Sierra, 2000, p. 343).

La comedia que así comenzaba a insinuarse podía cubrir la necesidad del teatro Lara de Madrid que Gregorio Martínez Sierra dirigía entonces.

–"La criatura entra en el convento... ha caído del cielo como un bólido, y altera un poco la vida de las pobres mujeres." (p. 344)

Tuvo un primer título provisorio: *Maternidad*. Los Martínez Sierra viajaron entonces hacia Suiza y durante el viaje compartieron ideas e hilvanaron posibles desarrollos. Al decir de María: "...Una comedia sin acción, sin conflicto, sin protagonista... Había simplemente que poner en marcha la vida cotidiana del convento y dejar que las monjas hiciesen lo que les está permitido..." (p. 345).

María recuerda que "Pirandello lo ha dicho públicamente... los personajes andan por el mundo y vienen, cuando bien les parece, a contar su aventura; el autor no hace más que escribir al dictado" (p. 346).

Pero la inspiración se negaba y mientras tanto escribieron el *Intermedio* en verso y otra comedia. El verbo, en plural: "escribieron", como dejó constancia María. El

hermano mayor de los Álvarez Quintero, Pedro, los incitaba a terminar la tarea. Madrid, París, otra vez Madrid: los parlamentos fueron surgiendo a manera de sinfonía. Tras el estreno, se redujeron dos escenas para acordar con el gusto del público¹, escenas que se conservaron en la versión impresa.

La historia

En el primer acto, la comunidad de religiosas celebra el santo de su Superiora con poesía y pintura hechas por las novicias. Pronto llega el regalo de la alcaldesa: un canario, y en seguida Sor Marcela quiere abrir la jaula para que el pajarito pueda volar libre. Poco después, una niña recién nacida aparece en el torno; lleva una nota de su madre quien pide a las monjas que la eduquen. El médico que atiende la salud de las hermanas, único hombre que puede atravesar la clausura, ofrece ser su padrino y adoptarla legalmente. La criatura, a quien llamarán Teresa, tendrá toda una comunidad de madres, pero Sor Juana, que ha cuidado de sus seis hermanitos menores, se ocupará de ella. El primer acto termina con Sor Juana feliz, arrobada frente a la niña.

Hay un intermedio lírico-narrativo: han pasado dieciocho años y la niña es ya una mujer enamorada que va a casarse y emigrará a Cuba con el novio. Antonio conocerá a las madres de Teresa. Después de la partida de la pareja, las religiosas están tristes, pero comprenden que su hija no tiene vocación de monja y se encaminan decididas hacia el coro. Únicamente Sor Juana queda en escena llorando mientras baja lentamente el telón.

Penurias

Allá por 1908, Gregorio había entablado relación profesional y sentimental con la actriz Catalina Bárcena quien en 1922 dio a luz una niña; desde ese momento la pareja conviviría hasta la muerte de él, pero no se terminó allí la relación profesional con María. Ella, en la sombra, siguió escribiendo para la firma Martínez Sierra por largos años². En 1930 ambos firmaron un acuerdo por el cual en adelante le serían entregados a María Lejárraga "directa, legal y exclusivamente para ella" los derechos de propiedad intelectual de todas sus representaciones producidas fuera de España.

¹ Recordemos a Lope: y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron/ porque como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto (Lope de Vega, vv. 45-48). La decisión fue tomada ante las quejas del público por la demora que causaban esas escenas en la acción.

² Véase Antonina Rodrigo (1992) *María Lejárraga, una mujer en la sombra*.

Al ser abandonada, María se estableció en Niza y allí escribió varias obras teatrales y se relacionó con la vida cultural francesa. En enero de 1928 la Comedia de Ginebra le solicitó *Canción de Cuna* y a fines de 1930 fue París la ciudad interesada en representarla, bajo el título de *Le chant du berceau*.

Cuando llegó la II República española en 1931, María se incorporó a la vida política nebulosa después de la dictadura de Primo de Rivera; bregó por la independencia y el desarrollo de las mujeres y con ese fin fundó y presidió la Asociación de Educación Cívica Femenina, presidió el Patronato para la Protección de la Mujer; integró la Comisión de Protección a la Infancia y la Juventud y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa; afiliada al PSOE fue diputada por Granada ante las Cortes y se manifestó socialista y defensora de la República (Llegó a confiar en una carta a un amigo: No escribo nada porque no tengo tiempo y porque estoy cansada de escribir para el teatro pero también agregaba "Me parece que España va por buen camino y que, a fuerza de trabajar, dará un buen ejemplo al mundo."³). En tanto, Gregorio había tenido que disolver su compañía teatral y tenía apuros económicos, de modo que aceptó contratos con la MGM y con la Fox como supervisor de las dobles versiones de películas que en Hollywood se hacían para atender al mercado hispanoparlante, y además presentó a Catalina Bárcena. En 1931 María recibió un pedido suyo: que le preparase el guión cinematográfico de *Canción de cuna*, texto que llegó con la explícita autoría "Gregorio y María Martínez Sierra" y permitió en 1933 la realización de la película bajo el título de *Cradle song* y dirigida por Mitchell Leisen para la Paramount. En 1935 Gregorio y su familia volvieron a España hasta que la guerra civil los obligó a exiliarse en la Argentina.

En 1936 María había sido enviada a Suiza como Agregada comercial y difundió propaganda a favor de la República; un cambio de autoridades gubernamentales la dejó cesante y tras una temporada en Bélgica, volvió a su casa de Niza, para soportar allí las enormes dificultades de la posguerra y de la II Gran Guerra. Traductora idónea del inglés, el francés y el italiano, buscó abastecerse por este camino, pero *in extremis* necesitó pedir ayuda a amigos y hasta a Gregorio, quien desde Buenos Aires, le envió dinero y víveres para paliar su extrema miseria. Por fin Gregorio, gravemente enfermo, volvió definitivamente a España en 1947 con mujer e hija y murió en el mes de octubre.

María se embarcó en 1950 hacia los EEUU (Nueva York y luego Arizona) donde no consiguió asegurar su subsistencia; viajó entonces a México, cuyo clima no la beneficiaba, y terminó anclando en Buenos Aires. Aquí tradujo innumerables tex-

³ Carta a George Portnoff, marzo de 1933.

tos, dio conferencias, tuvo acceso a la radiofonía y colaboró con la prensa argentina y en revistas femeninas. Firmaba como María Martínez Sierra.

Canción de cuna

Hemos dicho que la obra se estrenó en 1911 con gran éxito de público. Hizo un largo camino por Europa y por América. Se tradujo a múltiples lenguas, contó con el favor de los espectadores y fue llevada al cine en varias oportunidades: en Hollywood (1933), en la Argentina (1941), en México (Dir. Fernando de Fuentes según guión de María Martínez Sierra y Paulino Massip, en 1953) y finalmente en España en dos versiones: la dirigida y adaptada por José María Elorrieta (1961) y la más reciente, dirigida por José Luis Garci (1994) que cosechó varios premios Goya.

Este último director ha dicho: “Vivimos en un mundo de desencanto continuo. Quise valorar un tipo de sentimientos que quizás no están de moda: la veracidad, la sinceridad, el amor” (El País, 1993).

La película argentina se alinea dentro de las “comedias blancas” protagonizadas por muchachas muy jóvenes e inocentes: el papel de la huérfana estuvo a cargo de María Duval.

En junio de 1941 el sello Lumiton había estrenado *Los martes, orquídeas*, dirigida por Francisco Mugica⁴; era el primer protagónico de una santafesina de 14 años: Mirtha Legrand. El gran éxito de esta obra inauguró un tipo de comedia que atrajo a todo público incluyendo a argentinos y extranjeros. El descubrimiento de María Duval se sumó al impacto de las hermanas Legrand al encarnar adolescentes virginales, tiernas, espontáneas, que emocionaban al espectador y aumentaban los beneficios comerciales de la industria cinematográfica. Tanta y tan buena fue la respuesta del espectador que tácitamente se constituyó un subgénero, el de las ingenuas, donde hay que considerar los primeros trabajos de Delia Garcés y Nury Montsé, por ejemplo.

Canción de cuna naturalmente se incluyó en el subgénero y fue uno de los filmes mejor posicionados en ese año de 1941. Martínez Sierra encajaba oportunamente en el cine argentino y en las expectativas del narratario con esta primera película, en la que introducía también a Catalina.

Destaquemos además que la música se debe a Julián Bautista en su primer trabajo para el cine argentino –partitura y dirección musical– y que éste también es el pri-

⁴ El exiliado español Francisco Balaguer ejerció la dirección musical.

mer trabajo de escenografía cinematográfica hecho por Gori Muñoz⁵. Dos nombres que se vieron con harta frecuencia en el cine argentino de allí en adelante.

En el *Heraldo del Cinematografista* se habla de *Canción de Cuna*: “Cabe señalar la belleza del fondo musical, a cargo de Julián Bautista y el solo vocal de Concepción Badía” (número 526, 10 de septiembre, 1941).

La cantante catalana, que permaneció en la Argentina desde 1938 hasta noviembre de 1946, intervino en dos películas y la primera fue *Canción de cuna*; su voz acompaña los créditos, pero en ellos no se menciona título ni autor de la canción: sólo la intérprete.

La extraña colaboración

Hemos planteado la existencia de una “marca” –Gregorio Martínez Sierra– creada y aceptada por dos socios que en el principio fueron un matrimonio luego rasgado por la traición. María Lejárraga, la autora de la mayor parte de la obra publicada con esa marca, reconoce haber borrado su nombre detrás del de su esposo. La realidad, ignorada por el gran público, era conocida por muy pocos –Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla por ejemplo– y más difícil de entender es que la traición no la hiciera reaccionar de otra manera.

Muerto Gregorio, su hija pleiteó por los derechos de autor y María decidió defenderse. La defensa se concretó en uno de sus dos libros de memorias⁶, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, publicado en México (1953). Allí desnuda un vínculo que fue más allá de la colaboración: si algunas obras fueron pensadas –e incluso escritas– de a dos, la mayor parte de lo que circuló con el nombre de Gregorio Martínez Sierra se debe a su pluma

En una carta de 1948 dirigida a su hermano Alejandro desde Niza afirma:

De que soy colaboradora en todas las obras no cabe la menor duda, primero porque es así, y después porque lo acredita el documento voluntariamente redactado y firmado por Gregorio en presencia de testigos que aún viven y que dice expresamente:

⁵ Gori Muñoz había realizado la escenografía para *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán representada por la compañía de Andrés Mejuto – Helena Cortesina en el Teatro Mayo (abril de 1941). Luis Saslavsky vio la obra, admiró la escenografía y recomendó el trabajo a Martínez Sierra, quien impuso el nombre del novel escenógrafo al productor catalán Carlos Gallart para *Canción de cuna*.

⁶ El primero fue *Una mujer por caminos de España* (1952), donde manifiesta su militancia socialista a favor de un futuro más igualitario y donde los más desposeídos tengan voz.

“Declaro para todos los efectos legales que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, Doña María de la O Lejárraga y García. Y para que conste firmo ésta en Madrid a catorce de abril de mil novecientos treinta”. Además, aunque, después de esto, todo es superfluo, tengo numerosas cartas y telegramas que prueban no sólo mi colaboración sino que varias obras están escritas sólo por mí y que mi marido no tuvo otra participación en ellas que el deseo de que se escribiesen y el irme acusando recibo de ellas, acto por acto, según se los iba enviando a América o a España cuando yo viajaba por el extranjero. Las obras son de Gregorio y mías, todas, hasta las que he escrito yo sola, porque así es mi voluntad (Blanco en Martínez Sierra, 2000, p. 21)

Conclusión

Sigue siendo inexplicable la decisión de esta mujer, republicana, defensora de los derechos de las mujeres, política activa, de quedar oculta tras el nombre de su marido hasta después de muerto, un marido que le fue públicamente infiel y que ganó mucho dinero gracias a cuanto escribía ella.

Tal vez lo siguiente aporte luz: En Buenos Aires, un periodista entrevistó a María de la O Lejárraga unos meses antes de su fallecimiento⁷ y le pidió en la conversación que señalara su mayor virtud. Ella respondió: “Mi ansia de trabajar, de escribir sin tregua ni sosiego.” Y agregó: “Pero con la sombra de él, de Gregorio, a mi vera”. (ABC, 1974, p. 93)

Bibliografía

Aguilera Sastre, J. J. (2013). “República y primer exilio de María Lejárraga. Epistolario con George Portnoff”. En González de Garay Fernández, M. T. y Cuesta Galián, J. D. *El exilio literario de 1939, 70 años después: Actas*. Recuperado en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4536806.pdf>

Blanco, A. (2006) “María Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra”. *Arbor*. 182(719). pp. 337-345.

Martínez Sierra, M. (2000). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Blanco, A. (ed.). España, Valencia: Pre-textos.

⁷ Murió en Buenos Aires en 1974, poco antes de cumplir los 100

Núñez Puente, S. (2008) "Dos cartas inéditas de María Lejárraga dirigidas a Gregorio Martínez Sierra" UNED. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiología*. 17. pp. 283-291. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq3g0>

Rodrigo, A. (2001) "María de la O Lejárraga. La autora de 'Canción de cuna'". En AAVV. *El texto iluminado: Escritoras españolas en el cine*. Zaragoza. Ibercaja: Obra Social y Cultural.

Pensar en los Nortes del hispanismo es una invitación en dos direcciones: una, orientada hacia el análisis del campo del hispanismo argentino con la finalidad de observar el estado actual de los estudios hispánicos en sus diferentes áreas y líneas de investigación; la otra, más figurativa y de carácter prospectivo, es un llamado a pensar los nortes del hispanismo de cara al futuro, para redefinir sus territorios, sus posibles itinerarios y las nuevas encrucijadas que se le plantean en un mundo cada vez más tecnológico y virtualizado pero, al mismo tiempo, más urgido por recuperar las vertientes revitalizadoras de lo humano.

AGENCIA

NACIONAL DE PROMOCION
CIENTIFICA Y TECNOLOGICA



ISBN 978-987-3926-40-2



9 789873 926402